



FOTÓMŰVÉSZET

Nemzeti
Kulturális
Alap

Bán András (1951)
Műkritikus. 1990-ig az *Élet és Irodalom* és a *Látóhatár* képszerkesztője, a *Magyar Nemzet* munkatársa volt, galériákat és neoavangárd kiállításokat szervezett, kutatást indított a privát fotózás témakörében. 1991-től 2014-ig a vizuális antropológia és a művészettörténet egyetemi oktatója. 2008 és 2013 között a Miskolci Városi Művészeti Múzeumot vezette. A Magyar Fotótörténeti Társaság kezdeményezője és elnöke. Műkritikusként Németh Lajos díjban, egyetemi oktatóként a Miskolci Egyetem kiváló oktatója díjban részesült.

Fejér Zoltán György (1951)
Fotóművész, fotótechnika-történeti szakíró és kiállítások kurátora; a fényképezés alkotó módozataival 1968 óta foglalkozik. Magyar és idegen nyelveken 13 könyve és 460 cikke, tanulmánya jelent meg. Dr. Bárány Nándor és Dulovits Jenő monográfiája, továbbá a magyar fotóipar történetének krónikája. 2023-tól nem akadémikus köztestületi tagja a Magyar Művészeti Akadémiának. Elismerései: Balogh Rudolf-díj (2023); Magyar Arany Érdemkereszt (2022); Magyar Fotóművészek Szövetségének Életmű-díja (2011).

Tóth Balázs Zoltán (1980)
Az ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola Esztétika Programjában doktorált 2019-ben. 2005 és 2019 között a Magyar Fotográfiai Múzeum munkatársaként, 2018 és 2019 között a Mai Manó Ház kurátoraként dolgozott. 2008 és 2015 között a Fiatalok Fotóművészeti Stúdiójának tagja, 2011 és 2013 között vezetőségi tagja. 2008 és 2010 között elvégezte a Getty Conservation Institute és az AFAD szervezésében létrejött 3 éves fotórestauratori alapképzést. 2013-ban a North East Document Conservation Center, Andover, USA tanulmányi ösztöndíjasa volt. Kurátorként és szakíróként egyaránt részt vesz a hazai fotográfiai élet szervezésében. A Budapesti Metropolitan Egyetem óraadója, 2022-től a Szépművészeti Múzeum – Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet munkatársa.

Tőry Klára (1942)
Nyugdíjas tanár, művészettörténész, fotótörténet szakíró. Tanulmányait a Képző- és Iparművészeti Gimnázium fotó-szakosztályán végezte, fényképész szakmunkásvizsgát tett, majd az ELTE BTK művészettörténet és magyar nyelv és irodalom szakán diplomázott (elsőként írhatott szakdolgozatot fotótörténeti témából). 6 éven át szabadúszó fotóriporterként, 42 éven keresztül művésztanárként dolgozott a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola fotó szakosztályán, 35 éven át volt fotó- és sajtófotótörténet-tanár a MÚOSZ újságíró iskola fotoriporter tagozatán. Kutatási területei: a magyar és egyetemes fotótörténet. Számos szakcikket publikált és fotótörténeti kiállításokat rendezett. Az MFSZ életmű díjasa.

KÜLÖNSZÁM

A MAGYAR FOTÓMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE MEGALAKULÁSÁNAK 70. ÉVFORDULÓJA ALKALMÁBÓL

Főszerkesztő: SURÁNYI MIHÁLY

TARTALOM

HAMARITS ZSOLT Köszöntő	4
BÁN ANDRÁS Összetett mondat Magyar Fotóművészek Szövetsége: az első évtizedek jegyzőkönyvei	6
TÓTH BALÁZS ZOLTÁN Szekvenciákban töredékessé tett valóság	12
TŐRY KLÁRA A magyar fotóművészet 125 éve, 1966 Kiállítás a magyar Nemzeti Galériában	22
FEJÉR ZOLTÁN GYÖRGY Gink Károly tárlatai és titkai	36

FOTÓMŰVÉSZET



TISZTELT OLVASÓ!

Nagy megtiszteltetés és felelősség számomra, hogy a Magyar Fotóművészek Szövetsége fennállásának 70. évfordulója alkalmából megjelenő jubileumi *Fotóművészet* kiadvány bevezető sorait írhatom. Egy ilyen kerek évforduló nem csupán ünnep, hanem alkalom az emlékezésre, az értékelésre és az előretekintésre is.

Hetven évvel ezelőtt egy olyan közösség alapjai születtek meg, amelynek tagjai a fotográfiát nem pusztán mesterségként, hanem gondolkodásmódként, művészi nyelvként és társadalmi felelősségvállalásként értelmezték. Azóta generációk váltották egymást, de a közös szellemiség – a minőség, a hitelesség és az alkotói szabadság iránti elkötelezettség – mindvégig megmaradt.

Különös tisztelettel és hálával tartozunk a Szövetség korábbi elnökeinek, akik munkájukkal nemcsak fenn-tartották, hanem formálták és gazdagították is ezt a közösséget. Az ő vezetésük alatt a Szövetség képes volt alkalmazkodni a folyamatosan változó kulturális és technológiai környezethez, miközben megőrizte alapértékeit. Kitartásuk, szakmai igényességük és víziójuk nélkül ma nem beszélhetnénk egy ilyen erős és meghatározó szakmai szervezetről.

A jelen feladata, hogy ezt az örökséget méltó módon vigyük tovább. A kortárs fotóművészet új kihívásokkal néz szembe: a digitális képalkotás robbanásszerű fejlődése, a vizuális kultúra átalakulása és a globális kommunikáció új dimenziói mind arra ösztönöznek bennünket, hogy folyamatosan újragondoljuk szerepünket. Célunk, hogy a Szövetség továbbra is inspiráló és támogató közege legyen az alkotóknak, hidat képezzen generációk és műfajok között, valamint aktív résztvevője maradjon a hazai és nemzetközi művészeti párbeszédnek.

Hiszünk abban, hogy a jövő a nyitottságban, az együttműködésben és az értékeremtésben rejlik. Fontos számunkra a fiatal alkotók bevonása, a szakmai utánpótlás támogatása, valamint az, hogy a fotóművészet társadalmi szerepe tovább erősödjön. Ugyanakkor elengedhetetlenek tartjuk hagyományaink ápolását és a múlt értékeinek megőrzését is.

Ez a jubileumi kiadvány egyszerre tisztelgés a múlt előtt és üzenet a jövőnek. Olyan lenyomata hetven évnek, amelyben ott van mindaz a munka, szenvedély és elhivatottság, amely a Magyar Fotóművészek Szövetségét azzá tette, ami ma.

Köszönöm mindazoknak, akik részei voltak és részesei ma is ennek a közösségnek. Kívánom, hogy a következő évtizedekben is hasonló erővel, kíváncsisággal és alkotói szabadsággal formáljuk közös jövőnket.

Tisztelettel,
Hamarits Zsolt
Magyar Fotóművészek Szövetségének elnöke

Fotó: Horváth Barnabás

AZ MAGYAR FOTÓMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGÉNEK VEZETŐ TISZTSÉGVISELŐI A TISZTÚJÍTÓ KÖZGYŰLÉSEK SORRENDJÉBEN

1956

Elnök: Vadas Ernő

1959

Elnök: Vadas Ernő
Főtitkár: Vámos László

1961

Elnök: Vadas Ernő
Főtitkár: Zinner Erzsébet

1967

Elnök: Rév Miklós
Főtitkár: Zinner Erzsébet

1970

Elnök: Rév Miklós
Főtitkár: Zinner Erzsébet

1978

Elnök: Rév Miklós
Főtitkár: Féner Tamás

1986

Elnök: Katona István
Főtitkár: Szebellédy Géza

1990

Elnök: Katona István
Főtitkár: Tímár Péter

1992

Elnök: Gera Mihály
Főtitkár: Tasnádi László

1997

Elnök: Eifert János

2002

Elnök: Szamódy Zsolt

2016

Elnök: Baki Péter

2023

Elnök: Hamarits Zsolt

ÖSSZETETT MONDAT

Magyar Fotóművészek Szövetsége: az első évtizedek jegyzőkönyvei

1956. november 12-én rölap jelent meg a pesti utcákon *A magyar értelmiség az ország népéhez!* címmel, a forradalom eredményeinek és a szocializmus céljainak megőrzése nevében. A kiáltványt a (hamarosán ezután feloszlatott) Magyar Írók Szövetsége kezdeményezte és mások mellett több művészeti szövetség is aláírta. A Magyar Fotóművészek Szövetsége (MFSz) hiányzott az aláírók közül. Vajon miért? A fotográfusok nem tartoztak az értelmiséghez? Vagy nem volt véleményük a rendszerről, a forradalomról? A valószínű válasz inkább az, hogy a szervezőknek eszükbe sem jutott megkeresni a nemrég alakult és jelentéktelennek tartott szerveződést.

1957 nyarán Zinner Erzsébet – az akkor ötven felé járó, tekintélyes és tisztességes fotográfus – tanulmányúton vett részt Lengyelországban. Megrázó tapasztalatairól beszámolt a Szövetség elnökségének. Ott fotós élet van, mondta, itt a fotográfusok hallgatnak. Hogy lehet ez? Ott már rögtön a háború után megalakult a fotósok szervezete kilenc vidéki tagozattal, számos kiállítást rendeznek, azokat vándoroltatják az országban. Sokféle fotótechnikát használnak, stílusosan változatosak a képeik. Számos fotóalbumot adnak ki. A fotósoknak alkotói ösztöndíjat biztosítanak. A fotográfiát a többi művészettel egyenrangúnak tekintik. Működik főiskolai fotóoktatás, az újságíró szakokon is képeznek fotósokat. Idehaza pedig? Beszámolóját ezzel zárta: „tényleg lemaradtunk”.

A Szövetség első évtizedei alatt éppen ezen a helyzeten akart változtatni: javítani a fotósok felkészültségén, elfogadtatni a fotóművészet, a fotóriport, a fotóreklám sajátos kifejezőerejét, tudatosítani, hogy a vizuális tömegkultúra meghatározó médiuma a fényképi kommunikáció.

Az MFSz alakulásának dokumentumait, az első, 1956. július 28-án tartott közgyűlés jegyzőkönyvét a negyven éves évforduléhoz kapcsolódva lelkiismeretesen publikálta Markovics Ferenc¹. Az alakuló közgyűlés zárszavában a fotóélet meghatározó szereplője, Vadas Ernő így fogalmazott: „fotóművészetünk be fogja tölteni hivatását a szocializmus alapjainak lerakása közben, és mindinkább alkalmassá lesz a változott társadalmi helyzet tükrözésére és a valóság megváltoztatásának a szolgálatára.”

Azaz: a Szövetség dolga megfelelni a politikai szándékoknak, de hagyjuk már a „szocreál” erőltetését. Hamar kiderült azonban, hogy az MFSz-re testált feladattömeg miatt stílárís vagy művészeti kérdések nem nagyon kerültek elő, elsősorban intézményszervezési kérdésekről kellett gondolkodniuk, programot adniuk. Húsz évvel később, az 1978-as közgyűlésen is az merül fel, hogy míg a társszövetségek mellett ott állnak a Tudományos Akadémia kutatóintézetei, a szakmúzeumok és szakkiadók, az önálló szerkesztőségek, a főiskolai könyvtárak, addig az MFSz maga valósítja meg a legfontosabb fotóművészeti kiállításokat, kutatásokat próbál kezdeményezni, gyűjti a fotóműlt emlékeit, lapot ad ki, szerzői joggal és érdekvédelemmel foglalkozik.

A Szövetség iratanyagának sorsáról 1976-ban kezdtek gondolkodni, amikor az akkori székhely, az V. kerület Báthori utca 10. irodaház pincéjét elöntötte a víz, és több intézmény kényszerült ott tárolt archív iratainak leselejtezésére. Emiatt két évre rá az MFSz a fennmaradt dokumentumokat, 24 dobozt, átadott az Országos Levéltárnak. A későbbi, nagyjából 20 doboznyi iratanyag a rendszerváltás idején az akkor létrejött Magyar Fotográfiai Múzeumba került.² A Szövetség dokumentumai mindkét gyűjteményben szabadon kutathatók. Ilyen mennyiségű forrás áttekintése tetemes időt igényel, a kritikai feldolgozás pedig nyilván a sokszorosát. Az összehasonlító kutatást nem könnyíti meg, hogy a Kádár-kori intézmények dokumentumai, például a szakminisztérium iratainak jelentős része kiadatlan, jónéhány intézmény – így a számunkra igen érdekes Corvina Kiadó – archívuma pedig nyomtalanul eltűnt. Abban a kézivezérlésű időben ráadásul számos lényeges döntés, utasítás nem került papírra, amint erről a mostanában megjelenő memoárokból is megbizonyosodhatunk. Mindazonáltal érdemes aprólékosan átnézni és összeilleszteni a fennmaradt töredékeket, hiszen az egyre távolodó és egyre elérhetetlenebb Kádár-kori fotográfia intézményrendszeréről, a fotóművészet akkori társadalmi megítéléséről nyerhetünk árnyaltabb képet. Ugyanakkor az egyes szereplők karaktere, etikuma, szerepvállalása nem mindig rajzolódik ki élesen. Személyes emlékezekből tudható például, hogy az első főtítká, Vámos László, vagy az őt követő ügyvezető titká, a jó pártkapcsolatokkal

rendelkező Méth Sándorné leváltása botrányos körülmények között zajlott, de a közgyűlési jegyzőkönyveket, az elnökségi és titkársági iratokat lapozva kideríthetetlenek az okok és körülmények, csupán a víz fodrozódását érzékeljük. Körülhatárolható azoknak a kérdéseknek a köre, amelyekre az ilyen hivatalos iratanyagot tanulmányozva választ kaphatunk.

Fellapozva most már az MFSz iratait, az alakulást követő első félév történéseinek nincs nyoma. Tudjuk, számos fotográfus készített felvételeket az októberi eseményekről, és a szövetségi tagok közel ötöde emigrált ezekben a hónapokban. A normál működés első jegyzőkönyvének dátuma 1957. január 19. Ezen az elnökségi ülésen a főtítká, Vámos László beszámolt az október 23. utáni eseményekről. Amelyek a következők voltak: Sikertől szerződést kötni a Művészeti Alappal, s így biztosítani a Szövetség költségvetését.³

A Népművelési Minisztérium szétesőben van, így nem lehet számítani rájuk, hogy helyiséget kerítsenek a Szövetségnek.⁴ A Kultúrkapcsolatok Intézete viszont erőteljesen támogatja az MFSz-t, hogy nemzetközi kiállítást rendezhessen.⁵ Az OFOTÉRT-en át és filmgyári maradékfilmek révén megkezdődött a fotósok anyagellátása. Újraindítják a havilapot, a *Fotót*, ha biztosítható annak rentabilitása.⁶

És készülnek a tagkönyvek.

Talán feltűnik, hogy politikáról, pártirányításról, stílusról, szocreálról nem esett szó ezen a megbeszélésen sem. Viszont az is érzékelhető, hogy nincs végiggondolt stratégia a szakma képviseletére. Pedig amikor a minisztériumi irányítás a lehetséges feladatok jelentős részét a Szövetségre szignálta, ezzel fokozatosan feladta azt a korábbi elképzelést, hogy a művészeti szövetségek csupán egy központi akarat transzmissziós szíjait legyenek. A szovjet kommunista párt XX. kongresszusa után elkezdődött – majd a forradalmat követő megtorlás és hatalmi harcok idején lefékezett – „demokratizálás” során, a szakmai szervezetek helyzetbe hozása kapcsán számos javaslat merült föl: a szövetségek hozzanak létre pályakezdést segítő

stúdiókat, küldjenek képviselőket a kulturális lapok, a könyvkiadók szerkesztőségébe, jöjjön létre művészeti akadémia, és így tovább. Az intézményi keretek ekkor alakíthatók voltak. Természetesen úgy, hogy a szövetségekben is működjenek az irányelveket közvetítő párt- és KISZ-szervezetek.

Az első években, Vámos főtítkársága idején a szakma lényeges kérdéseinek majd mindegyike ötlet szinten felmerült. Némelyik az akkori gondolkodás jegyében (a Szövetség küldjön fiatalokat az üzemekbe és a mezőgazdaságba fotózni; a TIT vasárnapi országjáró buszain biztosítsanak helyet a fotósoknak), más javaslatok azonban a korszakot átívelően életképesek maradtak (történeti fotóanyag gyűjtése, lapalapítás), bár megformálásukra nagyon lassan került sor.

A nehézségekre egy példa az oktatás. Abban az időben az ipari tanulók csak technikai képzést kaptak, a „Kisképzőbe” járók oktatása árnyaltabb volt, de szakvizsgát nem szereztek, a szolgáltató vállalatoknál zajló képzés eredményeként szakmunkásbizonyítványt lehetett szerezni, de a képzés színvonala meglehetősen egyenetlenre sikeredett. Elsősorban a halkszavú Vajda Ernő, a Vámos utáni idő egyik meghatározó szövetségi irányítója szorgalmazta az anarchikus képzés átszervezését, technikumoktatást, főiskolai képzést, általános iskolai fotós tantárgyat. De még 1964-ben is arra panaszkodott, hogy a Szövetség által ebben a tárgyban írott sokadik levélre is azt válaszolta a Minisztérium, hogy nem találják az iratokat, küldjék el újra. Egyetlen eredményként 1958-ban tehetségkutató pályázatot és kéthetes bentlakásos képzést szerveztek a szövetség legjobb erőivel. Gink Károly, Járai Rudolf, Kálmán Kata, Reismann Marian, Sevcsik Jenő, s még a fiatalokat nagyon nem kedvelő Vadas Ernő is tartott vagy előadást, vagy gyakorlatot. Innen indult például Kónya Kálmán, Pethő Bertalan, Tarcai Béla, Tillai Ernő pályája. Szinte akármelyik iratot, jegyzőkönyvet, közgyűlési beszámólót vesszük kézbe, az első években csak a hiányok sorolását találjuk bennük, gyözködve a Minisztérium illetékes osztályát és a Művészeti Alapot, hogy álljon a kezdeményezések mellé. 1958-ban például az elnökség feljegyzést küldött Szilárd Györgynek, a Művészeti Alap igazgatójának. Javaslatuk: fotóművészeti ösztöndíj meghirdetése fiataloknak, kiállítóterem

létrehozása,⁷ ügynökség jellegűen működő fotóművészeti archívum beindítása, mesteriskola alapítása. A későbbi években a fotósok önálló „középdíját” és ösztöndíját, a fotómúzeumot⁸ és főként a felsőfokú oktatást kezdeményezték. Egyik javaslatból sem lett semmi. Igaz, egyiknek sem volt kidolgozott forgatókönyve. A sokezer oldalas iratkötegből emeljünk ki néhány lapot.

A Szövetség sok évtizedes problémával szembenézve lépéseket kívánt tenni a „fotóművészet” emancipálódása érdekében. Vámos László így fordult Aradi Nórához, a Minisztérium mindenható főosztályvezetőjéhez 1958-ban: „Meg kell szokni azt, hogy a fotográfia is művészet és annak művészi árait kérjük”. A gyakorlatban ez a felvetés a szerzői jogi törvény és a honoráriumtáblák módosítását, a zsűribizottságok működését érintette. A jogi kérdésekben szerencséje volt az MFSz-nek. Bár a központi akarat egy sor közigazgatáshoz kapcsolódó kérdés kezelését az erre felkészületlen művészekre bízott, épp jogi területen kiválóan működött a Szövetség egyik tagja, dr. Sólyi József, aki szívósan küzdött az anomáliák kiigazításáért. Érvelése szerint: „Mint méltóztatnak tudni, a fotóművészet de jure elismerése közvetlenül a felszabadulás után késett [...], de ha van Fotóművész Szövetség, akkor vannak fotóművészeti alkotások”. Az érdekvédelem többi területén azonban a művészeti szervezet gyakran alulmaradt a hivatalokkal szemben.

A fotográfia műtárgyként való kezelésére sem találtak jó megoldást. Bár kezdeményezték, a képzőművészeti állami vásárláshoz hasonló gyakorlatot sem sikerült kialakítani. 1957-ben rövid ideig a Képcsarnok kezdett fotókat forgalmazni. Később a mindig jó javaslatokkal előálló Kovács Tamás vetette föl, hogy a fotó-műtárgyak árusítására a könyvesboltok lennének megfelelőek. Tényleges előrelépést azonban évtizedek múltával a Főfotó által kezdeményezett Váci utcai Fotóművészeti Galéria jelentett.

A művészeti-esztétikai megítélés változása sem volt egyszerű. Jellemzésül két idézet, egy kívülről érkező, egy pedig házon belüli. 1971-ben a tekintélyes idős akadémista szobrász még nyíltan kimondta: „A fénykép eredetbeni alkotánál fogva nem művészet. [...] A fényképezésnek semmi szüksége nincs arra a kölcsön titulusra, hogy a *fotó művészeinek* nevezzék”.⁹

1972-ben egy kiállítási anketon a kiváló műemléki fotográfus, Dobos Lajos megjegyezte: „Kicsit sajnálkozom, hogy sok éve nem vettem részt fotóművészeti vitában és kicsit sajnálkozva hallom azt is, hogy most még mindig ugyanott tartunk, ahol a fotóművészet születésének a pillanatában, hogy megint valahonnan a képzőművészettől kell elindulni, velük vitatkozni, kategóriákat állítani és a képzőművészek mértékével mérni. Holott a fotóművészetnek – azt hiszem, nem új az állítás – volt annyi ereje, hogy az egész képzőművészetet, a hagyományos képzőművészetet új útra szorította és új útra indította és olyan változtatást biztosította, amely a képzőművészet történetében teljesen új fejezetet nyitott: s ez a fotónak magának a megjelenése. Ugyanakkor mi magunk még mindig valamiféle sajnálatos levetett ruhában járunk.”¹⁰

A fotóművészet presztízsét segíthette volna az idők során külföldre került, maguknak nevet szerzett fotográfusok itthoni bemutatása. Ezt a lehetőséget – nyilván óvatosságból – igen kevéssé használta ki az MFSz. Amit a hatvanas évekből fel lehet sorolni (legnagyobb részét nem a Szövetség kezdeményezésére): Lucien Hervé 1964-es, az Építőművészek Szövetsége által szervezett kiállítása és 1968-ban megjelent *Építészlet és fénykép* című revelatív könyve (Akadémiai Kiadó), Picasso társutassága miatt Brassai könyvének megjelenése 1968-ban (részleteket már 1966-ban közölt a pártlap, a könyvet a Corvina adta ki). A hetvenes években végre több jelentős fotóművész kiállítására került sor (Marton Ervin, 1971; André Kertész, 1971; Müller Miklós, 1972, Almásy Pál, 1973; Juan Gyenes, 1976). Viszont például Ata Kandó kiállítását éveken át akadályozta a külügy. Gátszakadást az 1982-es (második) *Tisztelet a szülőföldnek* kiállítás jelentett a Múcsarnokban.¹¹ A tárlatra kis híján húszt „nyugati” fotókat invitáltak, akik közül többeknek ettől kezdve rendszeres kapcsolata alakult ki az anyaországgal.

A társintézményekkel való kapcsolattartás során a Szövetség gyakran nem tudott tekintélyes partnerként fellépni. Felhőtlen volt az együttműködés az Újságírók Szövetségével, a Főfotó vállalattal, az Építőművészek Szövetségével vagy a Balatoni Intézőbizottsággal, viszont a Művészeti Alappal, az Ofotérttel, a Budapesti Fotóklubbal, a *Fotó* című lappal vagy különösképpen a Magyar Hirdetővel és az MTI-vel annál több konfliktusa

akadt. A képzőművészekkel lényegében semmilyen kapcsolat nem alakult ki. A Minisztérium és a Pártközpont nem mindig kezelte jóindulattal a Szövetség kezdeményezéseit és az igazán nagy tervek közül kevés mögé állt oda.

A korra jellemző a Népművelési Intézettel folytatott presztízsharc. A Szövetség alakulásától kezdve kétlelkű volt „tömegbázisával”, az amatőr fotósokkal és azok klubjaival. A megoldatlan fotóoktatás miatt a klubokból verbuválódott a szakmai utánpótlás, illetve a Szövetség a ráháruló közönségnevelési-közművelődési feladatokat is klubok révén próbálta teljesíteni. Ez utóbbira a megoldást idővel a Szövetség tagjainak vándorkiállításai jelentették (1980-ban például több mint ötven kiállításból lehetett választani, általában 50x60-as kasírozott, személyautóval könnyen szállítható „kiszerezésben”, ingyenesen). Ám a klubok fenntartására egyre kevesebb pénz állt rendelkezésre a Szövetségben, miközben a klubok keretei között egyre jelentősebb fotográfusok formálódtak. A helyi tanácsokhoz kerülő vagy a művelődési házakba betagozódó klubokat, a tagok továbbképzését, a kiállítások zsűrizését a Népművelési Intézet vállalta magára, ám a Szövetség a hatvanas években még küzdött azért, hogy megtartsa az „elvi irányítást”.

A jegyzőkönyvek alkalmanként „lázadásról” is beszámolnak. A kaposváriakat képviselő Tabák Lajos 1960-ban megpróbálta elérni, hogy a zsűrizés helyi szinten történjen és a képek külföldre küldésének joga helyben dőljön el. Vita robbant ki az elnökségi ülésen.

Zinner Erzsébet főtitkár: „Nekünk az a feladatunk, hogy az egész fotóterületet Magyarországon irányítsuk, ehhez tartozik a zsűrizés is.”

Botta Ferenc enyhíteni próbálja a vita élét (talán az 1957-es a múcsarnoki négyzsűris Tavaszi Tárlatra gondolva): inkább más-más felfogású zsűrik dolgozzanak, így nem lennének ennyire egysíkúak az anyagok.

Tabák: A klubtagok „nem reakciók és nem államtitkokat akarnak kiküldeni, akkor miért nem lehet képeiket szövetségi zsűri nélkül továbbítani?”

Mire a párttitkár, Sándor Zsuzsa: „a kaposváriak értéktelen képek tömegét akarják külföldre kiküldeni.” Ehhez Bence Pál ideológiát is csatol: „Teljesen helytelen az a nézet is, hogy ha valaki esztétikailag rosszat csinál, annak maga látja kárát és a felelősség az övé. A fotó a tömegekhez szóló propagandaeszköz, még ha művészi is.”

Tabák: „Az amatőrök ezrei fotografálnak és segíteni kell őket, nyilvánosságot biztosítani képeiknek a külföldi kiállításokon.” A vitát az elnök, Rév Miklós zárja: „elvtársak, kritikára szükség van, de a mai nehéz helyzetben nem ebben a hangnemben!”¹² Az 1967-es közgyűlésen szót kért a miniszterhelyettes, Aczél György. Bosszankodva állapítja meg, hogy milyen alacsony a viták színvonala a fotósoknál. „Ha kicsi a tehetséged, töldd meg egy csoportérdekhez való tartozással, intrikával, fúrással. [...] Mennyire más a zene. Kodály erkölcsi tekintély.” S még hozzátesszi: „Sokáig volt vita, hogy a fotó művészet-e vagy nem – ez már eldőlt. Mindenki tudja, hogy művészet. Ha van valahol óriási lehetőség, az az Önök művészi pályája. Engelsnek volt egy álma, hogy a művészet teljes kibontakozása az lesz, amikor egy kicsit mindenki csinálni fogja, amatőrként, éppen azért, mert amatőrök, értékelni tudják a művészt és értőivé válnak a művészetnek. Ne csak a művészi nevelésre fektessünk súlyt, hanem neveljünk művészetértő közönséget is. Ebben vállalhatna feladatot a Szövetség, ahogy a zenészek fellépnek a zenei általános iskolákért, s nem személyi kérdésekről huzakodnak. Valójában ezért nem megy át a Minisztériumon például a fotósok díj-javaslat. [...] A Szövetség ne államhatalmi feladatot akarjon betölteni, hanem bírálja, segítse, ellenőrizze az államhatalmat.” Biztató szavak. Ennél többre azonban nem is számíthattak a fotósok a Párt vagy a Minisztérium részéről. Épp az 1967-es közgyűlésen választották az elnökségbe a harmincadik életéve felé járó Féner Tamást, aki a következő két évtizedben nagyon határozottan megpróbálta rendszerbe foglalni és tényleges tervekkel formálni az addigi szövetségi szándékokat.

Kövessük végig kezdeményezéseinek egyikét. Míg a többi művészeti szövetség lazán kapcsolódott a maga területének sajtóajtójához, addig a könyvatos *Fényképezési Tájékoztató*ból kinőtt, negyedévenként megjelenő *Fotóművészet* az MFSz saját

lapja maradt. Szerkesztője már az átalakítás előtt is, 1963-tól egy politikai mellékvágányra terelt művészettörténész, költő, Rozgonyi Iván volt. Féner 1967-ben választották a szerkesztőbizottságba. A határidőkkel nem nagyon törődő Rozgonyi a kor egyik legizgalmasabb lapjává alakította a *Fotóművészet*-et, amelyet egyre több vád ért a Szövetség berkeiből – s nem csak a késedelmes megjelenés okán. Az egyik 1972-es elnökségi ülésen Bence Pál rontott neki Rozgonyinak: a *Fotóművészet* „csak egy kis körnek szól,¹³ kevesen tudják befogadni, nem jut kifejezésre a lapban a Szövetség kultúrpolitikai célkitűzéseinek a szolgálata. Kritikai megjegyzés nélkül ismertet különböző irányzatokat.” Rév Miklós hozzátette: szeretne segíteni a lapnak a marxista szemlélet eszmei és tartalmi érvényesítésében. Az elnökség több tagja is felszólalt már előző másfél évtizedben a „modernkedés”, a „meghökkenetésre vagy tetszelgésre szánt művek glorifikálása” ellen, de a biztosítékot most az 1972/2-es szám verte ki, amely Marshall McLuhan médiaelméleti írása és Dobai Péter esszéje mellett nagyobb, illusztrált elemzést közölt Beke Lászlótól a „nyugati” konceptuális művészet fotóhasználatáról. Az ülésen a Pártközpont részéről megjelenő Bereczky Loránd ugyan jelzi, hogy a lapot korszerűnek tartja, hiszen „a strukturalizmus, a szemiotika módszerbeli eredményei nélkül ma már nem lehet fotóról beszélni”, Féner mégis intézkedik: Rozgonyinak 1974-ben búcsúznia kell a *Fotóművészettől*.

A szerkesztői székben Rozgonyit követő Féner Tamás elképzelései azonban a gyakorlatban nem mindenben váltak valóra. 1977-ben például egy fotóalbum-blokk kapcsán körkérdest intézett számos külföldi szerzőhöz. Ansel Adams és Richard Avedon titkársága nemleges választ küld, de sokan mások írnak, például Lucien Aigner, Andreas Feininger vagy Paul Almasy.¹⁴ A Szövetség ígéretes fotószakírói ösztöndíj-programja révén szeretne kutatógárdát toborozni a megírandó magyar fotótörténet kézikönyv számára, elsősorban Beke Lászlóra és Tőry Klárára számítva, ám a tervből végül a Szilágyi Gábor szerkesztette *Leletek* jelent meg,¹⁵ ami minden, csak nem fotótörténet. Féner többször kezdeményezi egy új fotóesztétika alapjainak lerakását Lukács György szellemében,¹⁶ de a kihívás az idő múlásával aktualitását veszti.

Zárásképpen lapozzuk fel az MFSz 1986-os közgyűlésére készült beszámolót, hogy lássuk, milyen utat járt be egy művészeti

szövetség három évtized alatt, háttérben a Kádár-kor gazdasági és kultúrpolitikai turbulenciáival. „Úgy tűnik, a stílusviták elcsendesedtek, s mivel a formanyelvi kísérleteket folytató fotográfia is realisztikusabb formákban fejezi ki magát, a korábbi – gyakran nemzedéki ellentétekbe torkolló – stílusviták is valóságosabb, a fotográfia igazi problémáihoz közelítő polémikában zajlanak”. A beszámolónak ezt a kijelentését megerősíthetjük. A Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója 1977-ben jött létre Féner Tamás határozott elképzelései alapján. Az induló csapatot is ő válogatta össze jó ízléssel. Az FFS generációs berobbanása nem csupán a mediális útkereséseket legalizálta, hanem felizzította a fotóriporter, szociofotós képiséget is. Egyedül a képzőművészeti fotóhasználat felé nem találtak átjárásokat. Ám egy évtized alatt az akkori fiatalok nagyobb része integrálódott a szakma – némiképp révükön megváltozott – fősodrába. A nyolcvanas évek első felében is felbukkantak markáns útkeresések – de már a Szövetség keretein kívül. 1985-ben pedig a Szövetségtől távol, az Iparművészeti Főiskolán megindult a fotósképzés.

Folytassuk a beszámoló olvasását. „A sajtófotográfiát bátran nevezhetjük – funkcióját tekintve – az alkalmazott fényképezés különleges területének. Az, hogy igazi helyét, szerepét, súlyához, lehetőségeihez méltó felhasználóját sem lelte meg eddig, már visszahat a megjelenés, a szakmai utánpótlás színvonalára is. [...] A nagy sikerű sajtófotó-kiállításokon szereplő képek zöme – mely mennyiségileg a képfogyasztás töredéke – a sajtóban nem mindig kap helyet.” Jól érzi a referáló a fotóriporterekben gyűlő feszültségeket és a küszöbön álló változást. A beszámoló időszakában több fotográfiai szervezet jött létre vagy erősödött meg. Ez a Szövetség „saját feladatainak pontosabb megfogalmazása és a szakma egészét érintett feladatok ellátása” kérdésében újragondolást kíván. A reklámfotó területről kizorulóban vannak a fotóművészek, amire – a Szövetség álláspontja szerint – a giccsadó bevezetése lehetne a válasz. Nincsenek ösztöndíjak a fiatal fotósok számára. Nincs előre lépés a fotómúzeum ügyében: „sok körülmény balszerencsés összeesése miatt”. Az egyes bizottságok feladata is szűkült. A kiállításokat menedzselő Művészeti Bizottságé például azzal, hogy „a kiállítók helyek gazdái önálló kultúrpolitikai műhelyként működve, saját kezdeményezéseikkel” foglalkoztak. A következmény: „korábban jelentős munkát végző sok tagunk vonult

vissza részben vagy teljesen, mivel megélhetéséhez az eddiginél lényegesen több munkát kellett kifejeznie.”

Hogyan változott tehát a fotóművészet hivatalos és társadalmi megítélése? „A Magyar Szocialista Munkáspárt XIII. kongresszusát megelőzően az MSzMP KB mellett működő Művelődéspolitikai Munkaközösség állásfoglalása érdemben foglalkozott a fotóművészettel” – állítja a beszámoló. Lássuk be, ez nagy dolog, a fotós szakma végre megbecsülésben részesült. Valóban? Érdemes elolvasni az említett határozat szövegét: „Az egyes művészeti ágak természetesen nem egyformán fejlődtek; előreugrás és lemaradás, egyenlőtlenség jellemzi egymáshoz viszonyított fejlődésüket, sőt az egyes művészeti ágakon belüli műfajokét is. Színházművészetünk, építő-, képző-, fotó- és iparművészetünk, zene- és táncművészetünk a korábbi, magas rendű mintaképek követésén túllépve formanyelvében gazdagodott, egyes műfajokban pedig tartalmilag és stílusban is megújult. Az alkalmazott művészetek és a vizuális kultúra általános térhódítása mellett a rádiós és televíziós műfajok is polgárjogot szereztek maguknak. A technikai eszközök elterjedésével feltűnően szélesedett a zenekultúra — ezen belül elsősorban a könnyűzene — társadalmi jelenléte. Nőtt az animációs film és az egyéb rövidfilmműfajok népszerűsége, ennyi, és nem több: említés egy összetett mondatban.

¹ *Fotóművészet*, 1997/1-2., 3–19; /3-4., 3–24; /5-6., 3–23.

² Magyar Nemzeti Levéltár HU-MNL-OL-P 2142. A továbbiakban az idézetek innen, illetve a Magyar Fotográfiai Múzeum adattárának irataiból származnak.

³ Az MFSz-nek korszakunkban mindvégig stabil költségvetése volt, 6-8 főállású alkalmazottat foglalkoztatott, bár a rentabilitásra mindig ügyelni kellett, ezért például művelődési házakban nem szívesen rendeztek kiállításokat, mert ott nem lehetett beléptídiát szedni.

⁴ A későbbi elhelyezéseit a Fészek Klubban, majd a Báthori utcában mindvégig ideiglenesen tartotta a Szövetség. Még 1968-ban is egy elegáns, tágas, bár lepusztult Andrássy úti villalakásról egyeztettek a Minisztériummal, amúgy sikertelenül.

⁵ A kiállítás meg is nyílt a Nemzeti Szalonban 1957. októberében. Hetvenezren tekintették meg, a Szövetség számára nyereséggel zárult. A megnyitót Aczél György művelődési miniszterhelyettes tartotta. „Ezen a területen is megérződött az elmúlt években a megfelelően intenzív nemzetközi érintkezés hiányának a hátránya. De éppen a mostani nemzetközi kiáll bizonyítja, hogy most már a nemzetközi fotóművészettel való kapcsolat is szorosabb lett, és hogy ennek a kapcsolatnak a szükségességét ez a kormány teljes mértékben megérti. A fotóművészetnek ma más helye van a mi társadalmunkban, mint amilyen a múltban volt.” Nagy szavak, kevés következménnyel.

⁶ Végül a Lapkiadó Vállalat veszi át a havilap kiadását, amely ezzel ki is csúszik a Szövetség kezéből. Főszerkesztőnek az MFSz tiltakozása ellenére Bass Tibort nevezik ki, ám a tényleges szerkesztőmunkát Bence Pál végzi, aki többször is vitába keveredik a Szövetséggel. 1958-ban egy elnökségi ülésen például így fakad ki Vámos: „A Szövetségnek van egy felhatalmazása az egész ország fotóéletét szervezni. Ezzel szemben Bence álláspontja, hogy a szerkesztőségben egy kontra Szövetséget szervezzen.”

⁷ 1964-ben Tabák Lajos azt javasolja, hogy az építendő Nemzeti Színházban kapjanak kiállítótérmet a fotóművészek, Zinner Erzsébet a Múcsarnok felújítása során a kamaraterem fotósok számára való kialakítását kéri.

⁸ A fotográfusok körében visszatetszést keltett, hogy a Magyar Nemzeti Galéria 1957-es alapításakor tervei közt nem vett tudomást a fotóművészetről.

A Szövetség gondozta, egyre növekvő fotótörténeti gyűjtemény elhelyezéséről kezdettől, még a fiatalon elhunyt Király Zoltán idejétől kezdve számos javaslat született – hiába.

⁹ Pátzay Pál: „A »naturalizmusról« és a félrevezető kritikáról”, *Magyar Nemzet*, 1971. április 15., 5.

¹⁰ Ugyanebben a felszólalásában az esztétikai megfontolások mellett Dobos a fotográfia közéleti szerepéhez is megjegyzést fűz: „A mi tevékenységünket a társadalmi igény és a társadalmi elvárás határozza meg. Mindenki a saját területén dolgozik, és ha művészetet csinálnak, nem olyan módon csinálják, hogy valamiféle művészkedésre törnek, mint a harmincas évek fotósai, akik a képzőművészetre emlékeztető műveket produkáltak, hanem azon az általuk választott területen alkotnak minőségben felülit és olyan kiemelkedőt, ami azt a területet sajátos módon, a társadalmi igényeknek megfelelően megmutatja. [...] A riportereknek például március 15-én el kell tenni a fényképezőgépet! Pedig konfliktus a mai magyar társadalomban is van. [...] Nem arra van igény, hogy egy viszonylag elszigetelt, elszeparált kiállítókörben, a sajtó, a közvélemény által agyonhallgatva, bármiféle mozgalmas társadalmi eseményről, konfliktusról hírt adjunk. Ehhez fórum kell, olyan szerkesztő és újság, amelyik közölni meri.”

¹¹ A látlat motorja Néray Katalin volt, bár a szervezőbizottság titkárának a jelentős hírszerzési múlttal rendelkező Bíró Líviát, a Corvina Kiadó igazgatóját nevezték meg. Fontos előzmény a Passuth Krisztina kezdeményezte, szintén a Múcsarnokban megrendezett *XX. századi magyar származású művészek külföldön* című kiállítás 1970-ben, amely az avantgárd klasszikusaival foglalkozott.

¹² És egy másik „lázadás”: 1965-ben Dunakanyar fotóklub nevében Kocsis Iván próbálja összehívni a klubokat a Szövetség és az Intézet tudta nélkül.

A Szövetség a próbálkozást mélyszélesen helyteleníti, Réti Pált és Topor Zoltánt küldi ki „mederbe terelni” a próbálkozást.

¹³ Általában 3500 példányban nyomták a lapot, remittenda ritkán maradt.

¹⁴ *Fotóművészet* 1978/1., 14–20.

¹⁵ SZILÁGYI Gábor, KARDOS Sándor (szerk.): *Leletek. A magyar fotográfia történetéből*, Budapest, Képzőművészeti, 1983.

¹⁶ Vö.: Tagai Imre írása, majd Végvári Lajos, Kelecsényi László, Bauer György, Szerdahelyi István és Fábrián László hozzászólásai, *Fotóművészet* 1980/4., 41–55.

¹⁷ *Társadalmi Szemle*, 1984/10., 8.

SZEKVENCIÁKBAN TÖREDÉKESSÉ TETT VALÓSÁG

Az 1970-es években a szekvencia neoavantgárd képformája nem volt ismeretlen a magyar fotográfiai és a képzőművészeti szcénában. Számos alkotó kísérletezett időben szinte párhuzamosan az amerikai és nyugat-európai művészekkel a fotográfiai sorozatnak ezzel a koncentrált és különleges formájával. A felsorolás teljességének igénye nélkül Maurer Dórától Harris Lászlón és Hámos Gusztávon át Vető Jánosig. Beke László a korszak meghatározó teoretikusa a *Fotóművészet*¹ hasábjain ismertette is a *képtípus* kortárs jelentőségét, és számos nemzetközi és magyar művész munkáján keresztül kísérlete meg a szekvencia általa detektált altípusainak a csoportosítását. Beke ebben a tanulmányban definiálta² is azt a szekvencia formát, amely szerinte leginkább a konceptuális művészek kortárs munkáin

keresztül lett ismert és releváns, és elkülönítette a riportfotográfiai képsorozat felfogástól. „[...] a szekvencia nem egyszerűen fényképek valamilyen időrendbe állított sora – fotótörténet vagy fotóesszé –, hanem pontosan meghatározható szabályszerűség érvényesül benne, pl. azonos kameraállásból egyenlő időközönként exponálunk, felezzük a blendét; azonos tárgyat egyenlő szakaszonként elmozdulva fényképezünk stb.”³

A képzőművészek által alkalmazott fotográfiai szekvencia forma a fénykép klasszikus értelmezése szerinti, a valóság mechanisztikus leképezéséből fakadó objektív, dokumentáló potenciálja miatt lett a legfőbb képi megjelenítési formája a koncept művészetben belüli műfajoknak: *performance*-oknak, *happening*eknek, *land-art* munkáknak stb. A különböző akciók pontos és

lehetőleg azok lezajlását hűen bemutató fényképsorozatok létrejöttének egyik legfőbb oka részben a konceptművészet nagyközönség előtti láthatatlanságából is fakadt. Nancy Foote például amellel érvel,⁴ hogy a fotószekvencia képformáját a *performance* művészet dokumentálásának szándéka „teremtette meg”, hiszen az egymás után következő történéseket rögzítő képkockáknak egy műként történő prezentálása kizárja az időtartam problémáját. Szemben a videó vagy a film percalapú visszanezhetőségével, a jól kiválasztott dokumentatív erővel bíró képkockák lineáris egymásutánisága a monotonitás érzete nélkül képes prezentálni a művet, tehát például a *performance* lezajlását, egy darab zselatinos ezüst fotópapíron. A valóidejűség hiányát továbbá a fényképre ráírt, a *performance*-szal kapcsolatos információkkal hidalhatták át. Így a néző a művel voltaképpen teljes egészében szembesülhetett a művészet terében: a galériában, a kiállítótérben.⁵ A szekvencia és az ekkor még a fotóművészettől teljes mértékben külön tárgyalt képzőművészeti fényképhasználat termékeny kapcsolatának tulajdonítják azt is, hogy a fotográfia ironikus módon a dokumentáló funkciója miatt került be a szépművészeti szférába a hetvenes évek környékén. A művészetelméletnek a fotóművészet iránt táplált közönye markánsan kiviláglik mindkét,

időben egymáshoz nagyon közel lévő tanulmányból. Nancy Foote a szekvencia formátumban sorozatokat megalkotó művészek fotográfiai attitűdjét karakteresen levásztja a *fotóművészet* történetéről és elméletéről. Meglátása szerint a konceptualista fotóhasználat lehámozta a fotográfáról a művészet álcáját. Amit megmutat a fotó, az a fontos, nem az, hogy a fénykép maga mi.⁶

Beke és Foote is megjegyezték, hogy a szekvenciaformátum végtelen számú lehetőséget kínál az alkotók számára. Beke a saját maga által végrehajthatatlannak nyilvánított csoportosítási kísérletéből Szilágyi Sándor a következő konklúziót vonta le. „Rengeteg szekvenciatípust lehet felsorolni; úgyszólván annyit, ahány szekvencia készült, plusz amennyit még el tudunk képzelni. Beke László az *Avangard szekvenciák* című tanulmányában például 11 pontban, ezen belül több alpontban kísérel meg egyfajta szekvenciatipológiát adni, közben hivatkozik egy szerzőre, aki 17 típust, egy másikra, aki egyetlen típuson belül 70 variánst különböztet meg. Bevallom, ennek én nem látom sok értelmét. Szerintem a két alaptípus: a lineáris és a mátrixba rendezett szekvencia megkülönböztetése elegendő ahhoz, hogy az egyes műveket értelmezzük.”⁷ A releváns meglátás ellenére a magyar neoavantgárd fotóművészet első, mondhatni



Tímár Péter: *How to Use the Photograph? No. I/01*, 1978 © Tímár Péter



Tímár Péter: *How to Use the Photograph? No. III_05*, 1978 © Tímár Péter

kánonteremtő értelmezője a hetvenes-nyolcvanas évek fotóművészetének szekvencia alapú munkáinak nagy részét nem az általa külön kategóriaként, így képtípusként bemutatott *Szekvenciák* című fejezetben tárgyalta. Számos fontos mű esetében másodlagossá tette a szekvencia képforma jelentőségét, és tartalmi, műfaji (például önarckép, tájkép) alapon kategorizálta azokat. Néhány szekvencia alapú művet pedig azok létrehozásában fontos szerepet játszó, Szilágyi által képalkotó elemként azonosított technikai effektus alapján kategorizált, létrehozva így a *fényrajz* névre keresztelt képtípust, mely művelettel nehezen kibetűzhetővé tette az ide sorolt művek szekvenciahasználatának a fotóművészet korpuszában belüli egyik legfontosabb funkciójának észrevehetőségét.

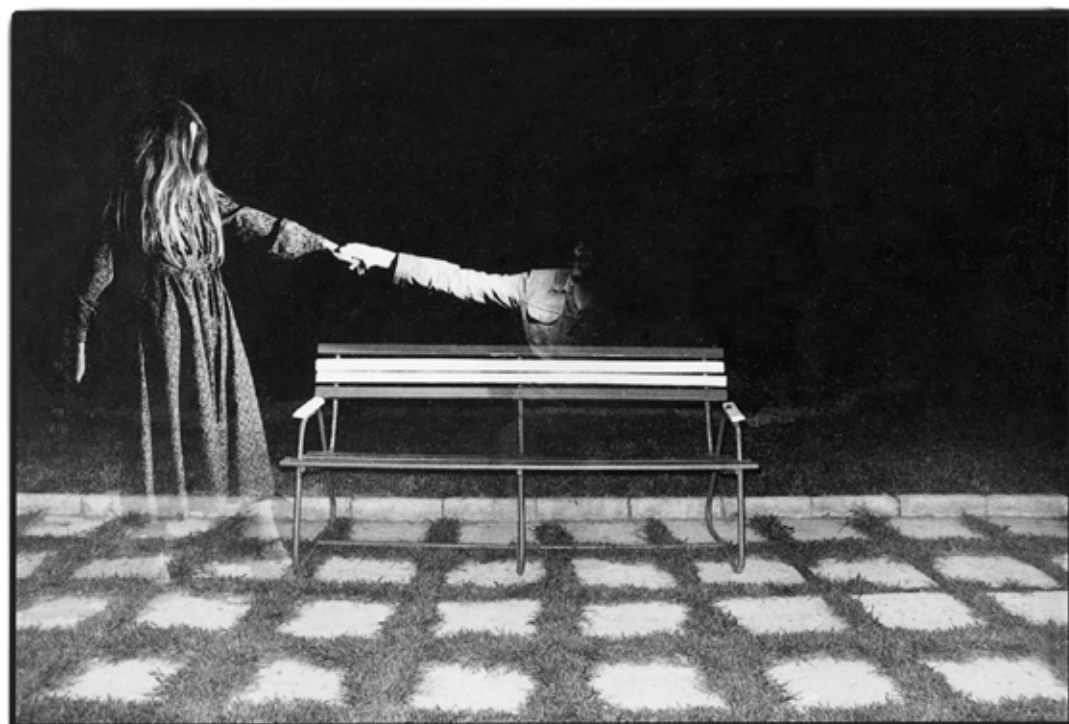
Mert bár a szekvencia itthon és külföldön elsődlegesen az úgynevezett képzőművészeti fotóhasználat bemutatásán keresztül lett ismert, a magyar képzőművészeti és fotografiai gyakorlatokban is elsődlegesen dokumentáló, vagy a fotográfia dokumentáló szerepének mediális kutatásához szolgált elsődleges képformaként. Ugyanakkor az ezekkel a gyakorlatokkal párhuzamosan zajló, a modern fotóművészet esztétikai paradigmáját mondhatni belülről bomlasztó törekvésekben talán még fontosabb szubverzív funkciónak volt az alapformátuma. Ez a szubverzió a modern fotóművészet médiumkorlátozó előírásai ellen irányult. Ez a leszálló, a médium határai felett örökös kánon az Amerikai Egyesült Államok fotóművészeti színterén nagyjából az 1980-as évek elejéig egyeduralkodó, az 1910-es évek közepén megjelent Tiszta fotografiai irányzat formalista előírásain alapult, melynek egyik legfontosabb képviselője a MoMA (The Museum of Modern Art) volt. Az itthoni amatőr fotografiai és a Magyar Fotóművészek Szövetsége által előírt fotóművészeti esztétika irányvonalai hasonlóak voltak, így a magyarországi helyzet is bemutatatható Anne H. Hoy mondatain keresztül: „[A] művészi fotográfia a tárgyak – vagy azok részei – pontos ábrázolására, illetve a röpké, vizuálisan kellems pillanatok megörökítésére korlátozódott. Az idő folytonosságára, valamint az ok-okozati összefüggésekre való utalások tabunak számítottak.”⁸ És még sok minden más is. A modern fotográfia Hevesy Iván által is tolmácsoló médiumkonceptiója a piktorialista fotográfia esztétikája ellenében született meg, jóval a második világháború után is tartotta azt a nézetet, mely szerint a fotográfus a fényképezés technikájából fakadó lehetőségeken túl más eszközzel nem élhet, s a jó fénykép titka annak realizmusában van. A fotósnak a valósággal, az objektív előtt elterülő világgal lehetett és kellett foglalkoznia, és kifinomult reflexeivel az edzett szemeivel észrevett, fényképezőgép keresőjében bekeretezett látvány döntő pillanatát kellett manipuláció mentesen rögzítenie. Amerikában ezzel a szigorú kánonnal szemben jelent meg az A. D. Coleman által direktoriális módként elnevezett attitűd, melynek képviselői a maguk módján fellázadtak a modern fotográfia kánonja ellen: „A fényképeszek csak arról mesélnek, amit már amúgy is tudok. A szépről, a bizarról az unalmasról. [...] Ez a probléma. Jégből kellene lennie annak a szívének, akit a Yosemite-völgy szépsége nem érint meg. [...] A fényképésznek azt kellene elmondania, megmutatnia, amit nem tudok.”⁹

Coleman az imént idézett, Duane Michals megrendezett fotószekvenciái nyomán is definiált direktoriális mód ismertetésekor a hangsúlyt a fénykép létrehozásának kedvéért történő valóságscenírozás különböző módozataira helyezte, ami lehet a kamera előtt történő „ártatlanul” zajló valóságfolyamba történő provokatív beavatkozás, illetve a kép kedvéért történő valóságkonstrukció. A direktoriális módban létrehozott fotografikus kép nem a külső valóságot, hanem a művész elméjét, gondolatiságát tartja elsődlegesnek, s provokálva a fotóművészet *tiszta*, tárgyilagos külvilágból valóságos kép kimetszésére törekvő gyakorlatát, fotografikusan nem bemutatatható szférák, elvont fogalmak, metafizikai kérdéskörök fotografikus megjelenítésére törekszik.¹⁰ Az önmagát leginkább történetmesélőként definiáló Michals 1965-ben alkalmazta először az egy képként, egy műként létrehozott szekvencia formát. A formalista fotográfiában tabunak számító intermediális alkotásmód – hiszen a megrendezett fényképet létrehozó fotográfus rendező, díszletező, világosító is egyben, az expozíció tere pedig színházi tér, miként a modell színészként funkcionál, tudatos alkotói módszer volt, a szekvencia pedig intencionált – olyan történetmesélői formátum, amely széttöri az *egy kép* modernista kultuszát és a fotó ablak státuszát, a képet pedig töredékessé és így olvashatóvá teszi.

Ahogy a direktoriális módba sorolt alkotók mindegyikének, úgy Jokesz Antalnak a fotóművészeti munkássága is a modern fotográfia szigorú, formalista, konzervatív, a médium határait meghúzó, és itthon leginkább amatőr attitűdjé ellenében jött létre. Jokesz az 1960-as, 70-es évek fotókultúráját meghatározó amatőr fotóklub világából érkezett, és az 1977-ben megalapított Fiatalok Fotóművészeti Stúdiójában kutatta szenvedélyesen a fotográfia mediális lehetőségeit. Az FFS jó terepet szolgáltatott ehhez, mert többek között a stúdió egyik „legfontosabb intézménye, amellyel konkrét művek, sorozatok megszületését segítette elő, a szinopszisrendszer volt. Ez abban állt, hogy egy tervezett munkáról rövid leírást, szinopszist kellett a Stúdió vezetésének benyújtani. Ennek alapján döntöttek arról, hogy lehet-e a tervet támogatni, s ha igen, mekkora összeggel; a pénzbeli támogatás nyersanyagra, laborköltségre és más dologi kiadásokra szólt. Miután a munka a megadott határidőre elkészült, a tagság a fölkért opponens véleménye és a bemutatott nézőképek alapján megvitatta, illetve elfogadta.”¹¹ Szilágyi szinopszis ismertetése fontos szempontok alapján történt. Ennek az intézményen belüli intézménynek egy nagyon fontos funkciójáról azonban nem esett szó. A szinopszis-kötelezettség a tudatos fotografiai alkotói attitűd létrehozatalában kiemelten fontos szerepet töltött be. A fotográfia médiumáról történő gondolkodást motiválta, melynek az eredményei konkrét művekben jelentek meg. Ez tényleg kiszakadás volt az amatőr és vagy a formalista modern fotográfia elkapott pillanat szépségére összpontosító, vagy a fotográfus vadászó jellegét kidomborító médiumelképzeléseiből, hiszen át kellett gondolni, meg kellett tervezni a sorozatot, ez pedig óhatatlanul teoretikus elmélyüléssel is járt. Jokesz Antal komolyan vette ezt a Stúdió által nyújtott lehetőséget, összesen hét darab szinopszist nyújtott be a Stúdió vezetésének FFS tagsága alatt.¹²

Flesch Bálint: *Érzelmes és nosztalgikus gondolatok a női szépségről a századfordulós fényképezésben egy tematikus feladat kapcsán, IV.* 1981 (2011, digitális remix © Flesch Bálint)





Jokesz Antal: *Fényérzékeny álom 1-4*, 1979 © Jokesz Antal





Stalter György: *Várakozás*, 1978. zselatinos ezüst © Stalter György

A *Fényérzékeny álmom* 1-4 című szekvenciája az egyik olyan mű, melyet Szilágyi a meglátásom szerint helytelenül fényrajzként definiált, és jelentéktelenített is el ezáltal a narratívájában. Ez a képsor ugyanis a konstruált, direktoriális, a korai megrendezett fotográfia egyik fontos magyar alkotásaként is értékelhető. Szinopszisában Jokesz maga is említi a fentebb már vázolt szubverzív alkotói mód kulcsszavait: „előre elképzelt”, „megtervezett szituáció”, „előre kinézett környezet”, „megvilágítási effektus”.¹³ Jokesz ennek a képsornak a rendezője, a bevilágítója, a fotográfusa és az egyik szereplője is. A fix helyzetben, statívon rögzített kamera előtt lezajló történet egy „neoszürrealista” látványon keresztül a befogadót a képsoron látható főszereplő fejébe kalauzolja. A modern fotográfia esztétikai kánonja által ábrázolhatatlannak tartott és így tiltott dolgot vitt színre: Jokesz a vágy és a hiány gondolatban létező történetét mesélte el fotografikusan. A formalista fotográfia kritikájaként is értelmezhető ennek a szekvenciának a létrehozatala, ugyanis a művész egyetlen olyan alkotói eszközzel sem élt, amely nem tartozna a fotómédium eszköztárába, nincs semmi megvetett piktorialista hókuszpókusz: a fényérzékeny anyag van, a nyitva hagyott zár, vakufény és a sötét térben megjelenő alanyok.

Izgalmas különbség fedezhető fel Jokesz és Duane Michals hasonló karakterű szekvenciaalapú narratívái között. Michalsnál a megrendezett fotográfia és a szekvencia formátumban megjelenített narratíva mindig a tiszta, purista fotográfia uralkodó kánonjának egyfajta kritikájaként értelmezhető. Jokesznál pedig nem feltétlenül a kritikai él az elsődleges – hiszen Magyarországon nem volt, mert nem lehetett sebző erejű a dokumentarista fotográfia¹⁴ akkoriban – hanem inkább a rövid alkotói korszakának egy olyan állomása, melyben a fikciók színrevitele is a dokumentálás fogalmának a kutatásában játszott szerepet¹⁵. „Számomra tehát csak akkor jó egy fénykép, ha a kamera előtti valósággal egyensúlyban az a »mögöttes« valóság is a képre kerül, amely a fotós személyiségét, a fényképezéshez és a világhoz való viszonyát is tartalmazza, mert csak ez ad hitelt a kamera előtti valóságnak – bármi legyen az.”¹⁶

Stalter György *Várakozás* című szekvenciája párhuzamba állítható Jokesz *Fényérzékeny álmom* című alkotásával. Stalter munkája esetében is egyértelműen a konstruált fotográfia, illetve a direktoriális mód eszközzrendszere figyelhető meg. A Budapesten jártas ember számára a mai napig beazonosítható Nagyváradi téri helyszín színházi térként funkcionál a képsorban, melyben a főszerepet maga a fotográfus játssza. A történet, amely kibontakozik ebben az olvasásra lehetőséget adó lineáris szekvenciában, akkor válik egyszerűségében összetetté, ha a befogadó értelmezni tudja a fotográfus által használt képalkotó elemeket, és magát a művet. A főszereplő valakit vár, aki csak a képzeletében érkezik meg, a hangsúlyos dramaturgiai szerepet betöltő vakufény a fotó valóságából a képen látható személy gondolataiba világít bele. A képkockákon megfigyelhető környezeti elemek mind jelentésteli díszletelemként funkcionálnak. Duane Michals írta az *Empty New York* című sorozata kapcsán, hogy „Elkezdtem az üres

utcákat és üzleteket színházi háttérként látni. [...] Amint színpadi díszletként kezdtem el tekinteni ezekre a képekre, éreztem, hogy be kell népesítenem őket, és ez vezetett a többi munkámhoz. Ha a fodrász eljátszhatja a fodrász szerepét, miért ne alkothatnék én is saját jeleneteket? Ez hatalmas fordulópont volt számomra.”¹⁷ Stalter művének szekvencia formája egy negatív kontaktmásolatában valósul meg, amely számos értelmezési lehetőséget nyit meg a befogadó számára. A műben így benne rejlik a konceptuális művészet *performance* dokumentáló esztétikájának és a valóságot hűen tolmácsoló modern fotográfia alapvetésének, a valóság objektív ábrázolási igényének a kritikája és paródiája is. Az egymás után következő számozott negatívokkákon keresztül összeálló történet, ha valaminek, akkor a kamera számára és a kép kedvéért történt rendezői műveletnek a dokumentuma. És semmiféleképpen sem önarckép. Hiszen ez a mű nem szó szerint a képkockákon megjelenő valóságról beszél, hanem a John Szarkowski a fotográfia mint ablak hasonlaton alapuló médiumdefinícióját¹⁸ idéző élesség és technikai precizitást mintegy maszkként alkalmazva a valóságban nem látható, bensőséges, emberi érzelemről.

A szekvencia képforma és a megrendezett fotográfia kapcsolatát artikulálta Flesch Bálint az 1981-es *Érzelmes és nosztalgikus gondolatok a női szépségről a századforduló fényképészetében egy tematikus feladat kapcsán* című képsorában. A megvalósítási módjukban (nyers, manipulációmentesnek tűnő fekete-fehér zselatinos ezüst papírképek) Flesch művétől különbözőnek tűnnek az eddig tárgyalt szekvenciák, a fotó médiumának analitikus vizsgálatában azonban párhuzamosságok fedezhetők fel. Flesch szekvenciájában minden díszletelem, modell, kellék azért van jelen, hogy azokon keresztül a fotográfia 19. század végi műtermes fényképészetét megidézze a fotográfus mint rendező szerepét mutassa be. Az eredetileg lengőmaszk technikával a papírképen létrehozott ovális képkereten keresztül még a piktorializmus sötétkamrában végrehajtott műveleteit is megidézi. Ezzel végrehajtja ő is azt a fordulatot, melyet a direktoriális módban alkotó nyugati kortársai is megtettek. „Robinson és Rejlander él.” – írta laborja bejárata fölé Jerry Uelsmann, aki a modern fotográfia esztétikai kánonjában tiltott labormanipulációk egyik nagy propagálója volt az 1960-as évektől.¹⁹

Timár Péter szekvencia kísérleteiben a sötétkamra szerepe még nagyobb volt, mint az eddig tárgyalt alkotókéban. A beszédes című *How to use the photograph* című sorozatából a szekvencia formátumban rejlt képteremtő erőt analízáló szándéka is kiolvasható. A szekvencia fotóművészetén belül betöltött szubverzív szerepének fontos megnyilvánulása az, hogy a képsort egy képként tálalja. Így mutat rá az „egy kép” esztétikájának álságosságára, s a történetmesélésen és az olvashatóságon keresztül a valóság és annak fényképes reprezentációjának problematikus viszonyára. Timár képei fordított logika mentén szerveződnek szekvencia formátumban. Ő a leexponált kép részleteit elforgatva, tükrözve nagyította azokat egymás mellé különböző sorrendben. A töredékessé tett valóság képéből kreált fikatív tereket.

A fotográfusok által készített szekvenciák számos esetben hasonló, de ugyancsak sokszor radikálisan különböző tematikája ellenére az általuk képviselt ideológiában közösség mutatható ki. Képsoraikkal a fotográfia és a valóság fotótörténetileg is problematikus kapcsolatát vizsgálják. Az FFS-hez köthető alkotók koncentrált és rövid ideig tartó szekvencia kísérleteiben megjelenő – részben feltáratlan, jövőbe mutató – eredményeinek egy kompakt összefoglalása Flesch Bálint *Önarcképregénye*, amely Flesch egyben utolsó műve. A szekvenciaformátum átlényegítése, a színes technika használata, és a már kiállítóterbe szánt formátum a kilencvenes években Magyarországon megjelenő megrendezett táblakép fotográfia előzményeként is értékelhető.



¹ BEKE László: „Avangard szekvenciák”, *Fotóművészet*, 1977/1., 37–42.

² Bár pár sorral lejjebb bölcsen meg is jegyezte szövege folytatásában, hogy „Mindezt egyáltalán nem definíciós kísérletnek szántam, annál is inkább nem, mert a művészeti gyakorlat ezt a leszűkített szekvencia-fogalmat már sokszorosan meghaladta.” *I. m.*, 37.

³ *I. m.*, 37.

⁴ FOOTE, Nancy: „The Anti-Photographers”, *Artforum*, 1976/15.

⁵ A konceptuális művészet fotóhasználati gyakorlatát A. D. Coleman a következő ironikus módon összegezte. „A dilemma egyértelmű: ha létrehozol egy konceptuális eseményt vagy művet, és annak hatókörét ki akarod terjeszteni azokon túlra is, akik személyesen tanúi voltak, valamilyen feljegyzést kell készítened róla, hogy mások is láthassák. Ez a feljegyzés azonban – amely szükségszerűen valamilyen kézzelfogható fizikai tárgy – automatikusan szert tesz egyfajta állandóságra, anyagi értékre, és részesül abból a »műtárgymisztikumból«, amelyet maga a mű eredetileg tagadni próbált.” COLEMAN, A. D.: „Photography and Conceptual Art” (1971), *Light Readings. A Photographic Critic's Writings, 1968–1978*, Oxford University Press, 1978, 72.

⁶ Foote, Nancy: *I. m.*, oldalszám nélkül.

⁷ SZILÁGYI Sándor: *Neoavangárd tendenciák a magyar fotóművészetben, 1964–1985*, Fotókultúra – U. M. K., 2007.

⁸ HOY, Anne H.: *Fabrications. Staged, Altered and Appropriated Images*, Abeville Press, 1987, 8.

⁹ MICHALS, Duane: *The Real Dreams*, Library of Congress, 1976, 4.

¹⁰ Vö.: COLEMAN, A. D.: *The Directional Mode. Notes toward a definition*, Uő.: *Light Readings. A Photography Critics Writings 1968–1978*, Oxford University Press,

New York, 1979, 246–257.

¹¹ SZILÁGYI Sándor: *I. m.*, 408.

¹² *Uo.*, 162.

¹³ JOKESZ Antal: *III. Szinopszis: Képsorok 1978-ból*, kézirat, MFM adattár

¹⁴ Ennek a létrejöttre is a Stúdió által nyújtott lehetőségek egyik fontos következménye.

¹⁵ Ahogy egy életmű beszélgetésen említette, megvilágító erejű volt számára Hajas Tibor egyik megjegyzése, mely szerint a konstruált kép létrehozatala közben is megtörténhet a véletlen, amelytől a konstrukció „feléled”. Vö.: *Mai Manó Online Fotóegyetem – Jokesz Antal*, <https://www.youtube.com/watch?v=8wF-3RgUGgM> (letöltve 2026. 04. 22.)

¹⁶ JOKESZ Antal: *A preparált idő nyomában*, Művészetek Háza és Prospektus Nyomda, Veszprém, 1999, 23.

¹⁷ BOHNACKER, Siobhán: „The Last Sentimentalist: Q. & A. with Duane Michals”, *The New Yorker*, <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/the-last-sentimentalist-q-a-with-duane-michals>

¹⁸ Vö.: SZARKOWSKI, John: *Mirrors and Windows, American Photography since the 1960's*, Press review, 1978, https://www.moma.org/documents/moma_press-release_327154.pdf, letöltve 2026. 04. 25

¹⁹ „A posztvizualizáció módszerével azt a lehetőséget propagálom, hogy a fényképész bármikor újravizualizálhassa (átszerkeszthesse) a fényképet a fotografikus leképezés folyamata során. Ne áltassuk magunkat a sötétkamra rituálé tudományos látszatával. Az mindig is alkímia volt.” UELSMANN, Jerry: „Post-Visualization”, *Florida Quarterly* 1/1. Idézem: HERSBERGER, Andrew: *Photographic Theory. An Historical Anthology*, Wiley-Blackwell, 2014, 232.

Flesch Bálint: *Önarcképregény* (I. EXPOZÍCIÓ, II. A CSELEKMÉNY KIBONTAKOZÁSA, III. POZITÍV (+) VÉG KI-, IV. CSENGETÉS), 1985, analóg színes nagyítás, egyenként 505x505 mm © Flesch Bálint



A MAGYAR FOTÓMŰVÉS ZET 125 ÉVE, 1966

Kiállítás a magyar Nemzeti Galériában

60 ÉVE 1966 NOVEMBERÉBEN ÉS DECEMBERÉBEN A MAGYAR FOTÓMŰVÉS ZET 125 ÉVES ÉVFORDULÓJA ALKALMÁBÓL MÉRFÖLDKÖNEK SZÁMÍTÓ KIÁLLÍTÁST RENDEZETT AZ AKKOR ALIG 10 ÉVE ALAKULT MAGYAR FOTÓMŰVÉS ZEK SZÖVETSÉGE, MEL Y ÁTFOGÓ KÉPET NYÚJTOTT FOTÓMŰVÉS ZETÜNK TÖRTÉNETÉRŐL A MAGYAR FOTÓMŰVÉS ZET 125 ÉVE CÍMMEL.

Solymár István kritikája szerint a tárlat „határkö lehet e művészeti ág és az iránta megnyilvánuló társadalmi érdeklődés tekintetében”, az ilyen vállalkozás egyedülálló a magyar fotó történetében. Másrészt „a vizuális művészetek »belső táborra«, alkotóművészek, írók, kritikusok, gyűjtők, múzeumbáratok most történeti összefüggéseiben látták a fotóművészet kibontakozását.”¹ A Magyarországon 777 képet felvonultató első fotótörténeti kiállítás a Magyar Nemzeti Galéria tíz termében 34 ezer látogatót vonzott, mely akkoriban igen jelentős létszámnak számított. A kurátori munkát Gink Károly és a ma már 99 éves Tillai Ernő végezte.² A kiállításról, ilyen idő távlatából írni szinte reménytelen feladat, annak ellenére, hogy láttam a kiállítást és katalógusát is megőriztem. Abban az időben nem készült írott anyagom a kiállításról így a továbbiakban a közvetett forrásokra fogok hivatkozni. Ebben nagy segítség, hogy a *Fotóművészet* 1966/4-es száma azonban még abban az évben méltó terjedelemben foglalkozott a kiállítással: négy szerző írását dr. Végvári Lajosnak a kiállítás katalógusához és ankétjához írt bevezetőjét, és az ankét három hozzászólásának részleteit közölte.

Az akkor is egyértelmű volt, hogy a kollekció önmagában is értékes, tudatosításra alkalmas anyag. További értékét abban jelölhetjük meg, hogy hozzájárult sokban hiányos fotótörténeti gondolkodásunk problémáinak vizsgálatához, elemzéséhez. Viszont nem értettem, és ma sem értek egyet a csoportosítás egyes részeivel, egyes szerzők csoportba sorolásával. Dávid Katalin írásában is megerősítette: „Amit [...] megoldatlannak érzünk, elsősorban az anyag csoportosítása. Úgy tűnik, hogy a képek egymásmellettiségének esztétikuma vezette az elrendezést, a rendszerezés igénye nélkül. Nincs következetes kronológia, vagy műfaji válogatás, nem érezteti a különböző meglévő irányzatokat, nem bontja iskolákra, stílusokra

a képeket.”³ Langer Klára az 1930-as évek ömlesztve felsorolt fotográfusai között szerepelt a kiállításon, pedig ő akkor markánsan szociofotós volt. Escher Károly szociális helyzet megörökítő képei elsősorban riportok voltak. Langer Klára elhibázott csoportba sorolásáról az ankét-bevezetőjében Végvári Lajos és Bauer György⁴ is hozzám hasonlóan vélekedett: „Példaképpen hivatkozom egyik legkiválóbb élő alkotónk, Langer Klára műveinek szerepeltetésére: a művésznő határozott és jellegzetes életműve feloldódik a képek tengerében.”⁵ Escher Károly kiállított képei többsége a szociofotók között volt kiállítva, holott Escher nem volt szociofotós, riportokat készített a gazdasági válság sújtotta nyomorúságban élőkről is.⁶ André Kertésznek a szociofotók között kiállított három képéről⁷ szerintem senki sem feltételezné, hogy szociofotó. Interjúikban mindketten elzárkóztak attól, hogy szociofotósok lennének. Joggal tehetik fel a kérdést: ilyen körülmények között hogyan merek 60 év távlatából írni a kiállításról, amelyre alig, inkább csak rám gyakorolt főbb hatására, néhány kifogásomra emlékszem, részleteire nem. De a kor, a kiállítást körülvevő körülmények emlékeztetése számomra. Ennek magyarázatául időben néhány évet hátra és előre is kell mennem. A Magyar Fotóművészek Szövetsége (MFSz) többéves előkészítő munka után 1956. július 28-án egyesület formájában alakult meg. Célja a fotóművészeti alkotó tevékenység kibontakoztatása és támogatása, a magas színvonalú alkotások megismertetése, népszerűsítése belföldön és külföldön egyaránt, továbbá a magyar fotóművészet társadalmi elismertségének fenntartása, növelése, tagjainak és szerzői jogainak érdekképviselése. Megvalósításuk érdekében az évek során különböző bizottságok – felvételi, művészeti, etikai, számviteli- és ellenőrző, történeti és múzeumi stb. – alakultak, melyekben a bizottságvezetők és a tagok egyaránt rendszeresen, önkéntesen dolgoztak szakterületükön.



Langer Klára: *Zsidó fej*, 1943, zselatinos ezüst, 180x222 mm © Magyar Fotográfiai Múzeum, HUNGART © 2026



Balogh Rudolf: *Szüret (Leány szőlővel)*, 1935, zselatinos ezüst, 386x274 mm © Magyar Fotográfiai Múzeum



Veress Ferenc: *Vasúti töltés Bánffyhunyad és Sztána között*, 1869, albumin, 290x342 mm © Magyar Fotográfiai Múzeum, HUNGART © 2026

Abban a korszakban, amikor a közvélekedés – legalábbis nálunk, Közép-Európában – még nem ismerte föl, hogy a fotográfiában művészeti alkotói lehetőség is rejlik, a fotót nem tekintették művészetnek, a magas esztétikai értékeket képviselő fényképeket nem tartották műtárgynak. Erről még a művészettörténeti tanszék részéről is szerezhettem személyes tapasztalatokat.⁸ Kevesen vallottak ezzel ellentétes nézetet, köztük Végvári Lajos: „A fotográfia a vizuális közlés egyik formája: s ebben a vonatkozásban nem döntő, hogy ennek a közlésnek eszköze a gép – és az emulzió, [...] nem az előállítás módja, hanem az eszmei-esztétikai érték valamely emberi közlés fokmérője. [...] A magyar fotográfia [...] megérdemli

a megbecsülést, a művészi rangot.”⁹ Hozzá hasonlóan érvelt a fényképezést gépiesnek nevező szemlélet ellen már az 1930-as években Bálint György is.^{10, 11} A magyar fotóművészet már meglehetősen hírnévnek örvendett, de idehaza több hivatalos szerv és intézmény sem ismerte el azt, hogy a fényképezés egyáltalán művészet lehet. Gyakran épp azok, akik a Szövetség felügyeletére, segítségére voltak hivatottak, érveltek úgy, hogy „én is meg tudom nyomni a gombot, miért lenne ez művészet?”¹² Mivel szinte teljesen hiányzott a magyar fotográfia infrastruktúrája, intézményi háttere, a MFSz hosszú ideig amolyan *Mädchen für alles*¹³ módjára működött, kénytelen volt a különböző, nemlétező intézményekre háruló feladatok egy részét felvállalni, de



VADAS Ernő: Vasváros / Ózdi Kohászati Üzemek, 1955, brómezüst zselatin nagytás, 182x240 mm © MTI/MTVA



szűkös lehetőségeivel természetesen nem tudhatott megfelelő szinten mindennek eleget tenni, másokat, például a könyvkiadást vagy az oktatást meg sem kísérelhetett ellátni. A Fotószövetség szűk lehetőségeihez képest fontos lépéseket tett a helyzet javítására. Fotószakírói ösztöndíjat alapított, hogy fiatal szakembereket nyerjen meg a fotográfia elméletével való foglalkozásra, így egyre gyakrabban jelentek meg a szövetség szakfolyóiratában, a *Fotóművészet*ben fotótörténeti tárgyú cikkek. Nemzetközi fotóművészeti kiállításokat rendeztek, melyek ablakot nyitottak a nagyvilágra. A MFSz elnöksége az Elméleti- és a Fotótörténeti Bizottságot fontos elméleti és történeti kutatások végzésével bízta meg.

1958. január 1-én a MFSz Fotótörténeti Gyűjteménye megalapításával¹⁴ nagy lendülettel kezdődött el a történeti és kortárs fényképek fotótörténeti-esztétikai szempontú gyűjtése. Múzeumaink, kulturális intézményeink egy része a maga speciális területén, a fotóesztétikától eltérő szempontok szerint, elsősorban dokumentáció céljára gyűjtöttek, gyűjtenek fényképeket, melyek között számos művészi felvétel található. A Fotótörténeti Gyűjtemény (FGy) képanyaga ajándékozások és vásárlások során néhány év alatt tetemesre növekedett, 1991-re komoly, a kutatók által tanulmányozható, közel százezer képet és tárgyat tartalmazott. Katalógus hiányában az MFSz adminisztratori teendőkkel ellátott munkatársának, a fejében minden kép és tárgy helyét pontosan tudó Bilkei Gorzó Magdolnának mulhatatlan érdemei voltak abban, hogy egyéb teendői mellett fotográfiánk alkotóinak értékes tárgy- és képanyaga a méltatlan elhelyezési körülmények ellenére közel három és fél évtizeden át sértetlenül megőrződött és a szakemberek számára kutatható volt. Hosszan elhúzódó huzavona után több mint évszázados igényt¹⁵ teljesített be a rendszerváltás után 1991 decemberében a kecskeméti Magyar Fotográfiai Múzeum megalapítása, mely a Fotószövetség Fotótörténeti Gyűjteményét átvette és anyagát az eredeti többszörösére gyarapította.

A Történeti és Múzeumi Bizottság kezdetben, 1968-tól Chochol Károly fotóművész,¹⁶,¹⁷ majd Szilágyi Gábor,¹⁸ a Filmtudományi Intézet munkatársa vezetésével hetente egy délutánon át foglalkozott a magyar fotóelmélet és -történet aktuális kérdéseinek megvitatásával. Többnyire a Szövetség elnöksége határozta meg, hogy mely kérdéseket tárgyaljon a bizottság, de a bizottság azt is feladatul tűzte ki magának, hogy a bizottsági tagok véleménye szerint milyen, a vitáik során kialakult probléma-felvetéseket, helyzetelemzéseket, megoldási javaslatokat tárgyaljanak meg, s erről összegzett álláspontjukat az elnökség munkájának segítésére, döntéseikhez írásban rendelkezésükre bocsássák. Ma már talán elképzelhetetlen volt az akkori szokás,

hogy a fontos fotókiállításokról a MFSz úgynevezett ankétokat rendezett, melyeken tagjai jelentős számban vettek részt, megvitatták az aktuális kiállítást, kifejezték véleményüket, javaslatokat fogalmaztak meg. Az ankétokon elhangzottak emlékeim szerint általában nem tettek túl jó benyomást rám, olykor kimondottan bosszantóak voltak. A vitákban való élénk részvétel az évek során alábbhagyott, a rendszerváltás idejére már úgyszólván teljesen megszűnt. Az 1966-os kiállítással foglalkozó ankét kivételes alkalom lehetett; az ott elhangzottakból okulni lehetett a további munka folyamán. Bár Tillai Ernő írásában arról számolt be, hogy munkájuk közben, a képek bekérése, válogatása, elrendezése során a kortárs fotográfusok részéről mennyi akadályt kellett leküzdeniük, sokan akartak beleszólni, számos sérelem érte őket, mindennaposak voltak a sértődések. Az ankét hozzászólásai többnyire pozitívak voltak – ezek egy részének részleteit a *Fotóművészet* 1966/4-es száma közölte –, sőt kifogásaikban is jószándékú segítőkészséget véltem kiolvasni. „A magyar fotográfia még mindig az út elején van. Még nem tisztáztak elméletileg a legalapvetőbb problémák sem, még nincsenek szakszerű intézményei, kiadványai. Ebből a szempontból is óriási jelentőségű ez a kiállítás, amely átfogó, sokszereű anyagával az eredmények és hiányosságok tudatosításán túl remélhetőleg további buzdítást nyújt a történeti és esztétikai problémák tudományos rangú megoldására. Nem utolsósorban azonban a fotográfia és közönség viszonyának elmélyítéséhez, ... is nagymértékben hozzájárulhat ez a kiállítás.”¹⁹ – írta bevezetőjében Végvári Lajos, aki a képek nagy számát elfogadva impozánsnak nevezte a kiállítást.

Végvári szerint „A magyar fotográfia fejlődésének [...] a saját hagyomány ismerete az egyik kulcskérdése. Ugyanis nincs sem helytálló fotótörténetünk, sem megfelelő monográfiánk. [...] legfőbb tanulságként a tudományos-történeti munka rendszerességét, fotótörténeti kiadványok minél nagyobb számban való megjelentetését és korszakokat bemutató történeti kiállítások szervezését kell sürgetnem.”²⁰ Fölvetette a több hozzászólót is foglalkoztató kérdést, hogy helyesebb-e az esztétikai szempontot a történeti szempont elébe helyezni? A rendezők időrendi sorrendben, nagyobb történelmi egységeket tárgyalva rendezték el az anyagot, de ez nem érvényesült konzekvensen, csak a 19. századi részben valósult meg. Végvári szerint szintén nem voltak következetesek abban, hogy a kor tendenciáit vagy a kiemelkedő alkotói egyéniségeket részesítsük-e nagyobb figyelemben. Hiányolta továbbá, hogy szinte teljesen hiányoztak második világháborút követő évek riportjai és a képsorok is. Azt is hibás gyakorlatnak tartotta, hogy a kortársaknál a szerzőkre bízta, hogy mely műveik szerepeljenek a kiállításon, ennek

Keleti Éva: *Arthur Miller: Az ügynök halála / Tímár József*, 1959, zselatinos ezüst © MTI/MTVA





eredményeként többen csak legújabb munkáikból küldtek képet. Végvári fontos megállapítása volt, hogy „szembe kell egyszer már nézni azzal a tévhitel, hogy az ötvenes években csak selejtes alkotások készültek volna.”²¹

Ezt a – történelmiség teljes felborítását eredményező – módszerbeli ingadozást, és a színes képek gyengébb színvonalát és a többi anyag rovására történt elhelyezését – másokhoz hasonlóan²²– Kálmán Kata is kifogásolta. Több hozzászóló hangsúlyozta a fotótörténeti munka jelentőségét és ezzel kapcsolatban rámutattak számos súlyos problémára, hiányosságra, melyek a továbbfejlődést is akadályozzák. Egyben jó néhány megvalósítható elképzeléssel sürgették a fotótörténet mostoha körülményeinek megszüntetését. „Könnyebb lett volna ezt a kiállítást megrendezni, ha lenne egy fotótörténeti múzeumunk, [...] ahol hozzáértéssel dolgoznák fel a magyar fotótörténeti anyagot. [...] az alapos rendszeres, muzeológiai fotótörténeti gyűjtést azonnal el kell kezdeni.”²³ – javasolta Bauer György. „Kíváncsok, hogy a képanyag album formájában kiadásra kerüljön”²⁴ – hangsúlyozta Tillai Ernő. Javasataik egy része – bár ősrégi problémákkal álltunk szemben – a mai napig csak jámbor óhaj maradt, egyesek az évek során később megvalósultak ugyan, de nem olyan formában és/vagy nem olyan minőségben, ahogy azokat akkor elképzeltük. Az elméleti szakembereket a MFSz felkérte, hogy írásban fogalmazzák meg számukra gondolatikat.

Ahogy Tillai Ernő írta: „A kiállítás fő értéke [...] pusztán a léteben van.”²⁵ Végvári Lajos írásaiból és a közölt hozzászólásokból egyértelműen kiviláglik, hogy a kiállításnak határozottan végiggondolt koncepciója volt. A megfogalmazott hiányosságok a szándékok következtelen kivitelezésének rovására írhatók, melyek eltörpülnek amellelt, hogy a megelőző kutatómunka érezhető hiánya ellenére, „első nekifutásként” az adott körülmények között komoly színvonalon valósult meg. Tillai Ernő ismertetése szerint a magyar fotóművészet 125 évét úgy szándékoztak bemutatni, hogy „az anyagból azt emeljem ki, ami művészi, [...] még akkor is, ha olykor a klasszikusnak mondható fotofelfogástól eltér is!”²⁶ [...] hogy nagyívű összefoglalások is jelentkezzenek.”²⁷ Vizuális hatásokkal – a méretbeli ellentétekkel, s még egy-egy blokk háttere színének kiválasztásával is – arra törekedett, hogy a látogató „aktív nézője lesz az anyagnak, bírál, ítél, [...] egy állandóan változó benyomás hatása alá kerül, [...] amely a dokumentatív és komponálatlan képektől vezet a mind érettebb, egyszerűbb, komponáltabb és összefogottabb, elegánsabb, szimbólikusabb képek felé.”²⁸

Tanulmányaim befejezése után 1973-ban a MFSz tagjaként önkéntes szakértőként kapcsolódtam be a Történeti és Múzeumi és Bizottság munkájába, és másfél évig a Fotószövetség fotószakírói ösztöndíjasaként kutathattam, áttekinthettem a Fotótörténeti Gyűjtemény teljes anyagát. A Fotótörténeti Gyűjteménynek nagy szerepe volt abban, hogy 1966-ban létrejöhessen a Nemzeti Galériában *A magyar fotóművészet 125 éve* című kiállítás, hiszen a képek döntő része a gyűjtemény anyagából került a falakra. Szerencsés fordulatnak tartom, – hogy bár 9-10 évvel a kiállítás után – az elnökség két olyan témát adott megfontolásra bizottságunknak, amelyekről feltételezésem szerint 10 évvel korábban, a kiállítás idején is hasonló megállapításokat tehettem volna. 1974-ből és 1975-ből fennmaradt két kézirat²⁹ a fotótörténeti szemlélettel, a fotóelméleti munka problémáival, és azok megoldására tett javaslatokkal foglalkozott. Bár egyes területeken határozott előrelépést tapasztalhattunk, de mégis kiábrándító, hogy Albertini Béla 1975-ben tett megállapításai a későbbi, sőt egyes kérdésekben a mai helyzetre is jellemzőek. Akkor Albertini a magyar fotóelméleti munkát esetlegesnek, szétforgácsoltnak, egymástól elszigetelt munkák halmazának, tudományosan nem kellően megalapozottnak, szubjektívnek jellemezte, melyben nem föltétlenül a legfontosabb kérdésekkel foglalkoztak, hanem a témát a szerző beállítottsága, szubjektív választása döntötte el.³⁰ Az előremutató változások közé sorolhatjuk, hogy a MFSz az új törekvéseknek helyet adó, negyedéves pályázatával a fiatal tehetségek pályakezdését segítő fotófolyóiratot³¹ indított, megkésve, de beindult a felsőfokú fotóoktatás,³² fiatal fotóművészek stúdióba szerveződtek³³ rövid életű Fotóművészeti Galéria³⁴ és magángalériák³⁵ alakultak, Vácott viharos sorsú fotótechnikatörténeti múzeum³⁶ nyílt. Egy-egy fotografiai kézikönyv és számos szerzői album jelent meg, neoavantgárd kiállítást rendeztek,³⁷ az experimentális törekvéseknek folyamatos bemutatására biennálé létesült,³⁸ összegző igényű fotókiállításokat rendeztek, élénkültek a nemzetközi kapcsolatok az elméleti szakemberekkel is, nemzetközi fotókiállítások, nyíltak, bemutatták külföldön élő honfitársaink munkásságát, és meghatározott elképzelések, szemlélet alapján működő alkotótelepek alakultak³⁹ stb. Hangsúlyozni kell, hogy a végjegyzetekben felsorolt konkrét intézmények fontos nevek és címek, de helyettük, vagy mellettük akár másokat, akár hasonlóan fontosakat is megemlíthetnénk. Az első fotótörténeti kiállítás után nyolc évvel, 75 éves fennállása alkalmából a Budapesti Fotóklub rendezett egy erejéhez mérten kisebb igényű, áttekinthető történeti kiállítást elhunyt

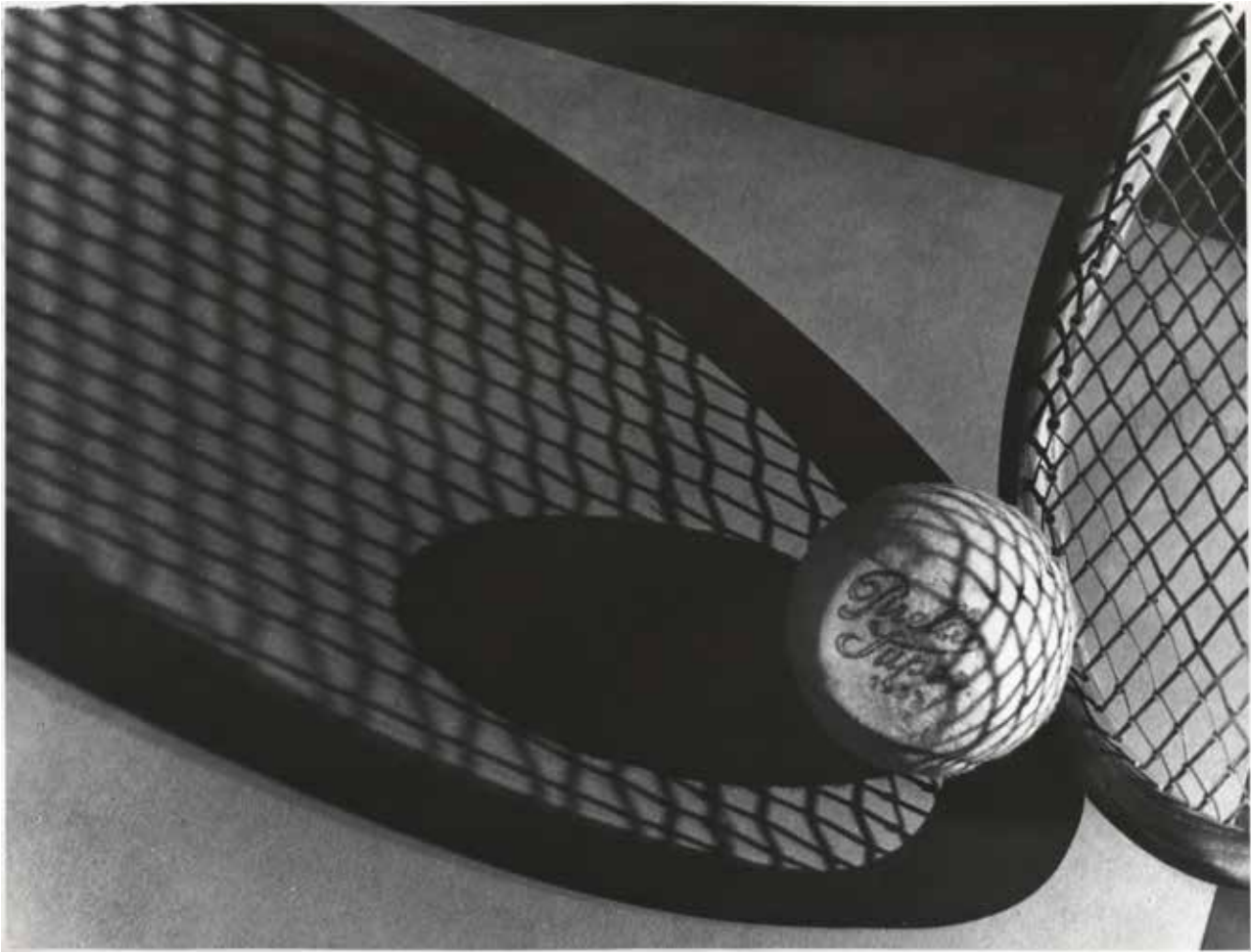
tagjainak túlnyomórészt 1945 előtti anyagából. A kiállítást a szervezők – nagyon helyesen – nem csupán a múlt hagyományainak tisztelgő megemlékezésnek, hanem a további fejlődésre ható tényezőnek tekintették. Felhívta a figyelmet arra, hogy milyen sok fehér folt, feltáratlan terület található fotografiánk történetének ismeretében, hogy az intézményes háttér és az alap kutatások szinte teljes hiányában milyen esetleges kép alakul ki régi magyar fotografiánkról. A Fotóklub kiállításának koncepciója azonban alapjaiban elhibázott volt, mivel a rendezők – gondolom, hogy a szerzők iránti tiszteletből, egyenlőségük hangsúlyozása céljából – véleményem szerint helytelenül – az alkotók nevének alfabetikus sorrendjében történő bemutatását választotta. Így egymás mellé kerültek az időben és törekvésben egymástól távol-eső szerzők képei. Ezáltal, annak ellenére, hogy az évszámok informáltak a fotók keletkezési idejéről és tükrözödtek ugyan a formanyelvi változások, a képek elrendezése nem segített hozzá a történeti áttekintéshez, sőt, szinte lehetetlenné tette a fejlődési folyamat kitapintását. Kézenfekvő lett volna irányzatok, csoportosulások szerint, vagy kronologikusan rendezni az anyagot. De más szempont, például a különböző műfajok következetes alkalmazása is összefogta, rendszerezte, tagolta volna a kiállítást, jelezhetne volna a főbb összefüggéseket. Nyilvánvaló volt, hogy az alfabetikus sorrend nem valódi demokrácia, hiszen nem lehet mindenkit egyforma hangsúllyal szerepeltetni – unalmas is lenne. Egy-egy szerző képeinek száma, a képek mérete, elhelyezése, környezete, nem utolsó sorban a tartalma, ereje, minősége szinte automatikusan hangsúlyozza, vagy háttérbe szorítja alkotóját. Másrészt éppen az egyenlődsi lenne igazságtalan a jelentős, előremutató életművet alkotó, nagy egyéniségekkel szemben. Mindez fölveti a kérdést: miért fontos számunkra a fotótörténet ismerete? Mit nyújtanak a mai nézőknek és fotóalkotónak az előző generációk alkotásai? Csupán kuriózumot, esztétikai élményt, letűnt idők hangulatát idéző nosztalgiát, esetleg tiszteletteljes megbecsülés érzését az úttörők iránt? Vagy valami mást, többet, meghatározóbbat? Alakítják, befolyásolják, determinálják-e a mai alkotásokat, fotóművészetünk egészét, a jövő útját, az elődök eredményei és korlátai, munkásságuk ismerete, vagy nem ismerete?

Ha elfogadjuk, hogy a művészet az alkotás és befogadás történeti folyamata – feltétlenül igennel válaszolhatunk az utóbbiakra. Az alkotómunka és a művek megítélése, az ízlés, a személyes ismeretanyag csak látszólag individuális sajátosság. Nem született velünk, hanem tapasztalatokkal, tanúlással környezetünktől, elődeinktől szereztük – tehát a társadalom

motiválja. Változatos ismeretanyag, a látókör fokozatos tágu-lása, a korábbi ízlés felülvizsgálata és módosítása, az ítéletek megfelelő indoklása a fejlődés fontos tényezői. Hiszen haladni csak úgy lehet, ha tudjuk, hogy min léptünk túl. Ha ezekben hiányosságok vannak – és vannak – gyengül a fotó társadalomra gyakorolt hatása, csökken társadalmi megbecsülése, elmarad tudományos igényű elméletében, esztétikájában. Mindez nemcsak az alkotókra vonatkozik, hanem a közönségre is, hiszen többek között az ő hozzáértésétől és alkotó magatartásától, végső soron történeti ismeretétől függ a fotográfia jelene, jövője, mert a művészetben a képek nyelvét érteni és formálni egyaránt kell. Fotóművészetünk története nemcsak a múlt értékeivel, az egyes irányzatok jelentőségével, változási folyamatával ismertet meg, hanem hozzásegít azok alkalmazni tudásához, mivel a képalkotási módok számtalan lehetőségét illusztrálja, egyben viszonyítási alapot is nyújt. Másrészt, a nagy egyéniségek példáinak fontos szerepe van a fényképezés vizuális szemléletének kialakításában, a valóságra ráérző és ahhoz viszonyítani tudó alkotó- és megítélő készségek kifejlesztésében, a fotó specifikus tulajdonságaira építő gyakorlat és gondolkodás kimunkálásában.

A fotótörténet a fényképi formanyelv változásának, fejlődésének története is, a szubjektív élmények esztétikai igényű képpé formálásának története a látványmásoló rögzítéstől a fényképben való gondolkodásig, az önkifejezést megvalósító képi fogalmazásig. A formanyelv változásának történeti vizsgálata biztos alapot nyújt egyes szerzők és alkotások értékeléséhez. Ugyanis az ábrázolások tartalma és külső megjelenési formája korszakonként időben jól körülhatárolhatóan változik, fejlődik. A technikai haladás, az ábrázolási lehetőségek és az élményszerűség bővülése, a fotó felhasználásának és társadalmi megbecsülésének terjedése stb. révén az új tartalom leveti a szűknek bizonyult kereteket és új formát teremt. Ezért lényeges tudnunk, hogy mikor készült egy fotó, mert ugyanannak a fényképi megjelenésnek koronként más a jelentősége: lehet úttörő kezdeményezés, de lehet anakronizmus, konzervativizmus, vagy epigonizmus, plágium is. Nem dönthetjük el történeti ismeretek nélkül, hogy művészeti águnk fejlődéséhez kik és milyen mértékben járultak hozzá, enélkül ma sem állapíthatjuk meg, hogy kik jelentkeznek valóban újító törekvésekkel. Gyakorlatilag esetlegessé válhat a kritika, a zsűrizés, a szakkönyvkiadás, a publikációk, az oktatási szemlélet, nem támaszkodhat biztos alapokra az elméleti- esztétikai- tudományos kutatómunka sem. Ezek a problémák figyelmen kívül hagyása súlyos felelősség a kutatók számára is.





Joggal merül fel a kérdés, tulajdonképpen mit is várunk el egy magyar fotótörténeti kiállítástól? Elsősorban azt, hogy a bemutatott anyag alapján megállapíthassuk, hogy milyen fejlődési szakaszok alakultak ki a magyar fotóművészetben és milyen formanyelvi sajátosságok határozzák meg az egyes szakaszokat, melyek a kor lényeges esztétikai tendenciái. Az egyes szakaszokon belül is meg kell éreztetni a különböző irányzatokat, iskolákat, bontakozó, vagy tovább élő stílusokat. Ki kell emelni azokat az alkotó egyéniségeket, akiknek munkássága iskolákat, irányzatokat teremt, vagy határoz meg. Továbbá az anyagnak betekintést kell nyújtania a korabeli magyar valóság sajátos világába, a történelem, a társadalmi élet és kultúra viszonyainak változásába. Tükröznie kell a szemlélet alakulásának főbb vonásait is. A képek osztályozásával állapíthatók meg a periodizációs határok, a fejlődés leglényegesebb szakaszai. Az elrendezéssel, egyes képek, életművek, irányzatok kiemelésével pedig a legfontosabb feladat, az értékelés, minősítés valósítható meg.

¹ SOLYMÁR István: „Fotomontázsok a magyar fotóművészetben”, *Fotóművészet*, 1966/4., 11.

² Az anyag begyűjtését és kiválogatását Gink Károly végezte, melyről konzultált a művészeti bizottsággal, és másokat is meghallgatott. Tillai Ernő feladata a rendelkezésre álló anyagok elhelyezése, megkomponálása volt a rendelkezésre álló helyen. Végvári Lajos bevezetőjében kiemelte a rendezés értékeit, egyes termek szellemes megkomponálását, de felvetette azt a vitatott kérdést is, hogy helyes volt-e, hogy Tillai az esztétikai szempontot a történeti szempont elibe helyezte?

³ DÁVID Katalin: „A magyar fotóművészet alakulásáról”, *Fotóművészet*, 1966/4. 7.

⁴ BAUER György hozzászólása (ankéton), *Fotóművészet*, 1966/4., 22.

⁵ VÉGVÁRI Lajos bevezetője (ankéton), *Fotóművészet*, 1966/4. 19.

⁶ Riporterek munkáit bemutató csoportot *Riportfotók a világháború és a Tanácsköztársaság korából* címmel csak az 1919-ig terjedő időszakban alakítottak ki

⁷ Kertész, André kiállított képei: 274: *Kupaktanács*. 1916.; 275: *Duna-parti kofák*. 1919.; 276: *Szigetbecsei asszony*. 1920.

⁸ BAKI Péter: „Igazából tanárnak éreztem magam” – beszélgetés Tőry Klára fotótörténésszel, <https://punkt.hu/2022/10/13/igazabol-tanarnak-ereztem-magam-beszelgetes-tory-klara-fototortenesszel/>

⁹ VÉGVÁRI Lajos: *A magyar fotóművészet 125 éve* (katalógus bevezető), 1966.

¹⁰ BÁLINT György (1906–1943) magyar író, újságíró, kritikus, műfordító. A humanizmus, a polgári és demokratikus értékek egyik legjelentősebb őrzője és képviselője, a publicisztika kiemelkedő alkotója a két világháború közti magyar irodalomban. 1986-ban a Magyar Újságírók Országos Szövetsége róla nevezte el az újságíróképzéssel foglalkozó oktatási intézményét, mely ma Bálint György Újságíró Akadémia címen működik.

¹¹ „Daguerre találmánya új művészettel gazdagította az emberiséget, és bebizonyította, hogy mindig az ember, a személyiség a döntő, és nem a gép. Minden látszat ellenére nem az ember válik géppé, hanem a gép válik emberivé”. BÁLINT György: *A toronyőr visszapillant I-II*, (cikkek, tanulmányok, kritikák), Magvető, 1961. Idézi: Tőry Klára: *A fényképezés nagy alkotói*, Tímár Péter szerk., Budapest, MŰOSZ Oktatási Igazgatósága, 1982. Az átdolgozott, eddig kiadatlan változatban szerepel a hivatkozott idézet, Budapest, 2004.

¹² Közli: Dr. FENYŐ Imre (a Szövetség hosszú időn át ügyvezető titkára): „Milyennek láttam a Magyar Fotóművészek Szövetsége tevékenységének két évtizedét?”, *Fotóművészet*, 1997/3-4.

¹³ A kevésbé tehető polgári családoknál „mindenes lányt” alkalmaztak, aki a gyerekek felügyelete, nevelése mellett az összes háztartási munkát – takarítás, bevásárlás, főzés, felszolgálat, mosogatás, rendrakás – végezte.

¹⁴ Dr. KIRÁLY László: „A Fotótörténeti gyűjteményről”, *Foto*, 1958/4., 128. [A korabeli intézmények nevét és a címeket az eredeti helyesírással közöljük.]

¹⁵ A fényképek múzeumi elhelyezésének első gondolata 1862-ből származik. Veress Ferenc kolozsvári fényképész az *Ország Tükre* hasábjain felhívást intézett az ország hívatásos fényképészeihez: „Fényképészeink nagy szolgálatot tehetnének honunknak azáltal, ha a tudomány, művészet, ipar és kereskedelem mezéjén kitűnt kisebb-nagyobb nevezetes egyéneket levéve és összegyűjtve, albumalakban beadnák a hazai múzeumokba.”

¹⁶ Chochol Károly (1935– 2023) magyar fotográfus, fotóriporter. Évtizedekig a Magyar Televízióknak dolgozott. Fotóriporter tevékenysége mellett fotótörténeti kutatásokat is végzett. Tagja a Magyar Újságírók Országos Szövetségének és a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének, és 1958 óta a Magyar Fotóművészek Szövetségének.

¹⁷ Chocholnak remek érzéke volt ahhoz, hogy kiktől, mely képeket vásárolja meg

a MFSz, és rá tudta beszélni az idősebb fotográfusokra arra, hogy a MFSz-re hagyják örökségként munkáikat, fotó-felszerelésüket.

¹⁸ Szilágyi Gábor (1942– 2001) magyar fotótörténész, szakíró. A magyar fotótörténetírás megkerülhetetlen alakja. Az ELTE Bölcsészettudományi Karának francia-magyar szakán szerzett diplomát. Ezután a párizsi egyetemen szemiotikát, általános nyelvészetet, valamint antropológiai-tanult. A Magyar Filmintézet munkatársa volt. A Magyar Fotóművészek Szövetségének tagjaként 1973-tól éveken át annak fotószakírói ösztöndíjasa, később a történeti és múzeumi bizottság elnöke volt. 1981-ben részt vett a korszakos jelentőségű Tény-Kép kiállítás előkészítésében, megszervezésében. Egész életében a filmművészet és a fotográfia történetét kutatta. Számos, alapvető, a magyar fotográfia történetével foglalkozó könyv köthető a nevéhez. [https://hu.wikipedia.org/wiki/Szil%C3%A1gyi_G%C3%A1bor_\(fot%C3%B3t%C3%B6rt%C3%B6rt%C3%A9n%C3%A9sz\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Szil%C3%A1gyi_G%C3%A1bor_(fot%C3%B3t%C3%B6rt%C3%B6rt%C3%A9n%C3%A9sz))

¹⁹ VÉGVÁRI Lajos: *A magyar fotóművészet 125 éve*, Bevezető a kiállításhoz, (katalógus), 1966.

²⁰ VÉGVÁRI Lajos bevezetője az anketon, *Fotóművészet*, 1966/4., 18, 20.

²¹ VÉGVÁRI Lajos: *I. m.* 19.

²² KÁLMÁN Kata hozzászólása, *Fotóművészet*, 1966/4., 23.

²³ BAUER György hozzászólása, *Fotóművészet*, 1966/4., 21.

²⁴ TILLAI Ernő: „Az »utolsó szó jogán«”, *Fotóművészet*, 1966/4., 28.

²⁵ TILLAI Ernő: *I. m.*, 23.

²⁶ TILLAI Ernő: *Uo.*, 25.

²⁷ TILLAI Ernő: *Uo.*, 25.

²⁸ TILLAI Ernő: *Uo.*, 25.

²⁹ *A fotótörténeti szemléletről A Budapesti Fotóklub jubileumi kiállítása kapcsán*, (kézirat, MFSz), 1974. *Elgondolásaim a fotótörténeti munka problémáiról, javításairól* (kézirat, MFSz), 1975.

³⁰ Közli: Tőry Klára: *I. m.*, 1.

³¹ 1960-tól a *Fényképművészeti Tájékoztató (Rozgonyi Iván szerk.)*, 1966-tól *folytatása a Fotóművészet címmel*.

³² 1985. Iparművészeti Főiskola (ma MOME [Moholy-Nagy Művészeti Egyetem]) Média Intézete, 1990. Képzőművészeti Főiskola (ma MKE [Magyar Képzőművészeti Egyetem]) Intermédia Tanszék, Kaposvári Egyetem (ma MATE [Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem, Kaposvári Campus]) fotóriporter- és képszerkesztő képzés.

³³ 1966: Stúdió Nadar, 1967: Műhely '67, Debrecen, 1977: Fialakok Fotóművészeti Stúdiója (kezdetben a MFSz ifjúsági tagozataként).

³⁴ Kereskedelmi Kamara mintaterme, Váci utca.

³⁵ 1990: Várphoto Galéria, K. A. S. Galéria, 1994: Bolt Galéria, 1997: Vintage Galéria, 2000: Artphoto Galéria, 2005, Nessim Galéria, 2009: Molnár Ani Galéria, 2015: B32 Galéria stb.

³⁶ Vácon az Ősz utcában a magyar fotókémia-ipar városában (1945 előtt a Kodak, napjainkban a Forte működik) a Petzval József Fotótechnika-történeti Gyűjtemény állandó kiállítása volt látható (1984. december 8-tól 1993 márciusáig), amely azonban nem volt önálló múzeum, nem volt saját gyűjteménye, és szervezetenként is csupán egy hálózat része volt. Egy súlyos betörés meghiúsította a biztonságos működés folytatását, a kiállítás bezárt, az évekig üresen álló épületet eladták.

³⁷ *Expozíció, Hatvan, Hatvany Lajos Múzeum, 1976. 10. 24. – 1977. 01. 31.*

³⁸ 1978-tól két évente: *Esztergomi Fotográfiai Biennálé, Esztergom, Vármúzeum, Rondella Galéria.*

³⁹ Nagybaracscai Alkotótelep (1981–1991), Sebesvíz Nemzetközi Fotóművészeti Alkotótábor (1984–2004), FotóFalu (2008-) stb.

Pécsi József: *Teniszlabda*, 1932, zselatinos ezüst színezett, 306x398 mm © Magyar Fotográfiai Múzeum, HUNGART © 2026

GINK KÁROLY TÁRLATAI ÉS TITKAI

GINK KÁROLY (1922–2002) FOTÓMŰVÉSZ
NEVE MÁR ÉLETÉBEN, ÖTVEN ÉVES KORÁRA
FOGALOM LETT.

Gink Károly kiállítása a Váci utcában, 1962 © A Magyar Fotográfiai Múzeum jóvoltából



Gink köteteinek képi és szöveges tartalma miatt hazai és európai olvasók, amatőr és hivatásos fényképészek ezrei tekintettek rá tisztelettel. Az 1970-es évek végére a szocialista országokban könyveket publikáló fotóművészek közül a legsikeresebbnek mondhatta magát. Kiadványai nemcsak magyar, hanem idegen nyelveken is napvilágot láttak, és nem kizárólag hazai, hanem például¹ NDK és NSZK-beli kiadóknál is. Egy szakszerű, és lehetőség szerint teljességre törekvő bibliográfia összeállítása még várat magára.

Kutatásaim során több olyan adat merült fel, került elő, amelyek néhány Ginkről szóló korábbi publikációknak ellentmondanak, vagy eddig nem voltak ismertek, esetleg a rájuk eső hangsúly kevésbé számított jelentősnek. Ezeket az adatokat mérlegelni kell és forráskritikával kell kezelni. Az életmű időbeli beosztásának kialakítása útmutatást adhat egy nagyobb ívű életrajzi munkához.

Gink Károly fotóművész életművét az alábbi időszakaszokban hozta létre: 1922–1942, az első húsz év; 1943–1962, a második húsz év; 1963–1976, bő egy évtized; 1977–1989, második bő évtized; 1990–2002, az utolsó életszakasz.

Az első húsz év

Bacsikai Sándor a *Fotóművészet* 2002/5-6-os számában megjelent és az özvegygel készített interjúja² szerint Gink Károly 1922. február 4-én született a Sopron környéki Iván nevű kis faluban, amely „egyetlen hosszú utcából állt és az édesapa ott volt erdész. Majd feljöttek Pestre és rossz körülmények között éltek.”³ Sajnos a XIII. kerületi lakhely, azaz a pontos épület még tisztázásra vár, mivel az Önkormányzatnál felmerült egy emléktábla elhelyezése. A *Fénnyel írt vallomások* című cikkben a *Lobogó* 1973. augusztus 17-iki számában Gink azt nyilatkozta, hogy „Fotós pályafutásom Angyalföldön, a Tomori téren, a piacon kezdődött. Szorgalmasan cipeltem a csomagokat azzal a nagy szándékkal, hogy minél előbb fényképezőgéphez jussak. Vettem is öt pengőért egy Kodak-Box gépet, de oly türelmetlen voltam, hogy amint exponáltam, azonnal látni akartam a képet.”⁴ A továbbiakból kiderül: a Váci úti polgári iskolában Szöör László a gyerekeknek azt a feladatot adta, hogy írják le Pest irodalmi emlékeit, amihez a szorgalmas, 14 éves Gink Károly (1936-ban) a szöveges leíráson túl fényképeket is készített. Két évtizeddel később a már beérkezett, elismert

fotóművész visszatért a témához és Hatvany Lajos (1880–1961) íróval együttműködve hasonló kiindulású, értő, szép könyvet⁵ tett az olvasók elé.

A *Lobogóban*, azaz a Magyar Honvédelmi Sportszövetség 1957-től megjelenő képes hetilapjában 1973-ban megjelent és már hivatkozott cikk szerint Gink a Gróf Széchenyi Felsőkereskedelmi Iskolában kapott életre szóló inspirációt az irodalom és a társzművészetek megértéséhez és megszeretéséhez. Az iskolában, ahol Gink Károly fotószakkört is szervezett, a magyar irodalmat Szerb Antal (1901–1945) tanította. Nem meglepő, hogy az író meg tudta szeretetni a tantárgyat tanítványával. Talán innen is eredeztethető, hogy a felnőtt Gink Károly kitűnő kapcsolatokat ápolt (nála idősebb) írókkal, akikkel maradandó albumok és könyvek sorát hozta létre.

Szilágyi Gábor a fotóművészeti kiállításokról 1978-ban összeállított szakrepertórium⁶ csak hiányosan tartalmazza Gink második világháború alatti szerepléseit. Így például nem került megemlítésre, hogy 1941-ben, amikor a Gróf Széchenyi Felsőkereskedelmi II. fényképképzőiskolát rendezték, azon Gink is szerepelt. Erről a *Fotóművészet* 1941/3-as száma⁷ be is számolt. Ugyanez a híradás említette az iskolában megrendezett I. Meghívásos Ifjúsági Fotókiállítást is, amin Gink *Hórukk* című képét is kiállították, az *Utazás* című fotó pedig díjat nyert. Ne felejtsük el, hogy a csoportos kiállítási szereplést körülbelül 1965-ig sokkal komolyabban vették, mint ma. Ezzel összefüggésben például a *Fotóművészet* 1941. májusi száma⁸ már arról adott hírt, hogy az akkor 19 éves Ginket felvette tagjai közé az Egyesült Magyar Amatőrfényképezők Országos Szövetsége.

A VII. Nemzetközi Művészi Fényképképzőiskoláról írt cikk⁹ Ramháb Gyula (1900–1978). Jól jelzi a korabeli helyzetet, hogy Ramháb elfogultság nélkül kritizálta a fiatal fotós munkáját és azt írta: „Gink Károly portréja kissé úszik. A lágyrajzú képnek is van határozott magja. A kép egyébként kifejező lett volna!” A folyóirat 1942. márciusi száma¹⁰ már Gink nemzetközi sikeréről számolt be. A Lisszaboni Fotószalonon a húsz éves magyar fotós két képet állított ki, amiről a tárlat igényes kivitelű katalógusából is tájékozódhattak az érdeklődők. Szilágyi hivatkozott és a hazai fotóművészek kiállítási szerepléseit taglaló szakrepertórium¹¹ az 1941 és 1943 közötti időkből Gink több kiállítási szereplését is említi. (1941: EMAOSz VII. Nemzetközi Fényképképzőiskola, Budapest; 1942: Szombathely; Lisszabon; Zaragoza; 1943: Lisszabon) Ezek közül feltétlenül érdekesnek mondhatjuk a szombathelyi szereplést, amiről a *Fotóművészet*-ben¹² ezt olvashatjuk: Gink a színes szekcióban aranyérmet kapott. A Zaragozában kiállított duplaárnyékos portréból megmaradt a spanyol várost megjárt 30x40-es nagyítás, amely látható volt Kecskeméten is, a *GINK 100* kiállításon.

A Szakrepertóriumban nem említett *Fotoszemle* című folyóirat I. Nemzetközi Művészi Fotótárlatát akár vízválasztónak is

mondhatjuk. A kiállítás komolyságát jelzi a katalógus 2. lapja, ahol a fővédnököt és a védnököket sorolták fel egy teljes oldalon. Az 1942. augusztus 16. és 25. között Budapesten megrendezett kiállítás védnökei között a Felsőház Elnökét és Alelnökét, Budapest Polgármesterét, egy Megyéspüspököt, a Közigazgatási Bíróság Elnökét, a Honvéd Vezérkar Főnökét, főpolgármestert és rendőrkapitányt egyaránt találhatunk. Meg kell állapítani: egy nemzetközi (nem egyéni, hanem csoportos) fotókiállítás 1942-ben sokkal fontosabb dolog volt, mint napjainkban. A képeket kiválasztó zsűri tizenöt tagból állt. Fontos a résztvevőknek a katalógusban egyértelműen deklarált besorolása. A kiadvány különválasztja a „Kezdőket”, az „Amatőröket”, a „Szakfényképészeket” és a „Fotóművészeket” (országokénti bontásban). Utóbbiak között a hazai színekben feltűnik¹³ Aszmann Ferenc, Dr. Csörgeő Tibor, Gink Károly, Járay Rudolf, Kelly Zsigmond, Király Zoltán, Klell Kálmán, Kun Miklós, Németh József, Seiden Gusztáv is. Azokat válogattam ki, akik például 14 évvel később a Magyar Fotóművészek Szövetségének alapító, vagy első tagjai lettek, azaz egyértelmű szerepet játszottak a hazai fotóművészeti közéletben. Gink a tárlaton bemutatott fekete fehér és színes képeivel elérte a legmagasabb besorolást. A katalógus egyébként a színes kategóriában 8 magyar kezdőt, 18 amatőrt, két szakfényképészt és 19 fotóművészt sorol fel.

A második húsz év

A húsz éves ifjú tehát elérte az igényes képkészítők legmagasabb besorolását. A korabeli kiadványokban megjelent fotói közül kettőt kell kiemelni. A kiállításokon kívül ugyanis a nyomtatványokban történő megjelenést feltétlenül fontosnak kell mondanunk. A tárlat bezárása után a falakról leszedik a képanyagot, a nyomtatott publikációk viszont a könyvtárakban évtizedekig, sőt évszázadokig elérhetőek. A második világháború alatt Gink Károly *Symphonia* című aktfotóját közzétette a *Fotoélet* című nagyformátumú szakfolyóirat. Még fontosabbnak tartom Gink másik aktfotóját, amelynek korabeli szerzői nagyítása sajnos téves készítési dátummal szerepel a Magyar Fotográfiai Múzeum nyilvántartásában és a posztumusz megjelenésekben is. (1942 helyett 1952 áll a képaláírásokban és a kép tasakján.) Dr. Gyulai Ferenc: *Aktfényképezés*¹⁴ című könyvében egész oldalon jelent meg Gink *Akttanulmánya*, amely alsó gépállásból mutat egy hölgyet, aki két karját pontosan tartja a derekánál és fejtetején. Az erős perspektíva nem kérdőjelezi meg a mű készítőjének jó szándékát, mert a fényárnyék viszonyok, a modell beállítása és a képkivágás miatt a kép nem sérti még a konzervatívabb néző ízlését sem. A könyv szerzője, a Ginknél tizenhét évvel idősebb, tapasztalt szakíró, Dr. Gyulai Ferenc (1905–1964) minden képhez féloldalmi magyarázatot fűzött. Mivel tanulságos, a teljes szöveget idézem: „Akttanulmány. A felvétel, ha a könyvet rendesen tartjuk és



Gink Károly kiállítása a Váci utcában, 1962 © A Magyar Fotográfiai Múzeum jóvoltából

így nézzük a képet, rosszul hat, az arányok meghamisíthatók. A képet úgy kell nézni, [!] hogy azt a fejünk fölé tartjuk és igyekezünk azt alulról nézni. Ebben az esetben a szemünk a felvételt készítő objektív irányából szemléli. A hatás meglepő. [!] Az arányok megváltoznak. A kép helyes és érdekes lesz. Azért közöltem ezt a felvételt, hogy ez is bizonyítsa azt a felfogást: a képet lehetőleg abból a nézőpontból kell szemlélni, ahonnan a felvétel készült. A fények és árnyékok rendszeres váltakozása a test harmadik kiterjedését, a mélységet érzékelteti és ezzel adja meg a test formáinak a teltségét.”¹⁵

Ezzel a két korabeli, nyomtatott közléssel és a *Fotoszemle* 1942-es nemzetközi Fotótárlatával a huszonéves Gink Károly jogosan beérkezett, elfogadott fotóművészek tekinthette magát. A politikai környezet, a végéhez közeledő, majd valóban véget is érő világháború és az azt követő újjáépítés, majd a koalíciós időszak viszont fontosabb feladatokat hozott. A későbbi évek szintén. Felesége, Dicső Mária visszaemlékezése szerint: „Karcsival 1952 kora tavaszán találkoztunk először, akkoriban a Magyar Fotónál dolgozott, divatot kellett fotóznia és én voltam az egyik modell. Állandóan dirigált, hogy mit hogyan csináljak. Nekem már volt valamennyi rutinom, persze nem lehet összehasonlítani egy szegedi műtermi fotóst egy vérbeli riporterkattal. Mi az első félórán úgy összevesztünk – meg is mondtam neki, hogy rég találkoztam ilyen modortalan emberrel. [...] Ez márciusban lehetett, áprilisban összeházasodtunk.” A harminc éves fotóművész tehát megtalálta élete párját, aki ötven éven keresztül, segítően és tevékenyen, az utolsó pillanatig ott állt mellette. Köztudottan Gink Mari kezelte férje negatívjait és színes diapoizívjait tartalmazó archívumát. A *Fotóművészet*-beli interjú szerint Gink Károly „Várkonyihoz került, egy időben vezette is a műtermet, onnan ment el a Magyar Fotóhoz.”¹⁶ Kevesen tudják, de a fotóművész a kor

fontos folyóirata, az *Uj Magyar Foto* munkatársa is volt. Ebből a folyóiratból csak öt szám jelent meg 1949 szeptembere és 1950 áprilisa között. Kiadójaként az impresszum az Állami Lapkiadó Nemzeti Vállalatot tüntette fel. Főszerkesztőként Vadas Ernő (1899–1962), felelős szerkesztőként a Forte gyár 1950 júliusában leváltott igazgatója, Darvas László (?–?)¹⁷ jegyezte a lapot. Az anyagi fedezetet eleinte a váci Forte gyár biztosította, de amikor kiderült, hogy a mai kifejezéssel szélsőbaloldalnak mondhatóan politizáló szakmai folyóirat az érdektelenségbe fúlt, a pénzeszsákok bezárták és a lap villámgyorsan megszűnt. Az *Uj Magyar Foto* 1950/2-3-as¹⁸ számában jelent meg a fotóművész szobrászokat munka közben bemutató képe és Szőnyi Istvánt *plein air*ben festve ábrázoló, fontos felvétele. A Magyar Fotóművészek Szövetsége megszervezésében egyértelműen dokumentált szerepet játszott az Ernst Múzeumban 1953 májusában és 1955 októberében megrendezett két *Országos Fénykép Kiállítás*.¹⁹ Előbbin Gink nyolc fekete-fehér és három színes fotóval szerepelt. Utóbbin négy olyan fekete-fehér képét láthatta a közönség, amelyek közül három már könyvillusztrációnak készült.

Gink Károly a két *Országos Fénykép Kiállítás* idejére emberileg, családirag és szakmailag is révbe ért. 1953. április 10-én megszületett leánya, Gink Judit (1953–2009). A már hivatkozott interjúban is sok szó esik erről az időszakról. „Miután összeházasodtunk eljött a Magyar Fotótól, nem bírta a kötöttséget. [...] 1955-ben volt egy súlyos balesete – elgázolta a villamos. Három hétig volt eszméletlen, megsérült a gerince. Több, mint nyolc hónapig feküdt a kórházban. [...] Gyakorlatilag egész életében úgy élt, hogy az egyik csigolyája nem volt a helyén. A baleset után kapott a Kórházban egy vasfűzőt, meg egy vaspántokkal megerősített gipszkorlát, abban kellett, hogy közlekedjen, hogy valami tartsa a gerincét.”²⁰

Nos, az ifjú apának, aki súlyos balesetet szenvedett töretlenül kellett dolgoznia, hogy eltartsa családját. Gink a szó szoros értelmében kitalálta az általa elkészíthető képekkel illusztrált könyv műfaját. Girardi Kornél bábművésszel együtt tevékenykedve 1955-ben először a *Csunyinka álmát*, majd 1957-ben Arany János *Fülemülését* adták közre.

Ritkán emlegetik az *Igazság* című napilap 1956. november 3-iki, szombati számának 3. oldalán közreadott riportot, amit Zsadányi Oszkár (1906–1989) írt „Helyszíni tudósítás a gyűjtőfogházból 800 politikai fogoly kiszabadulásáról” címmel. Zsadányi költő, újságíró volt, 1925 és 1949 között hét kötete jelent meg. Az *Igazság* cikkét a napilapok esetében idehaza megszokottnak mondható rendkívül rossz nyomdai minőségben ugyan, de két fotó illusztrálja. Az egyik képaláírása: *Első lépés a szabadság felé, szabaduló foglyok várják a civil ruhák kiadását*. A másiké: *Öt perccel a szabadulás előtt*. Mindkét kép alatt szerepel a „Gink Károly felvétele” szöveg.

Gink ezek után, 1957-től – betegsége ellenére – hatalmas lendülettel dolgozott és a sok munkának olyan kézzelfogható eredményei lettek, amit a kortársak nem tudtak utánozni. Az Országos Széchényi Könyvtár *Nektár* katalógusa a fotóművész nevének beírásakor 140 találatot jelez. Még 1956-ban jelent meg Illyés Gyula *Dózsa György* című drámája Gink fotóival, majd a következő évben a már említett *Beszélő házak* és Arany János *Fülemülése* szintén Girardi Kornél bábjainak fotóival. Ennek 1959-ben kínai fordítását is közreadta²¹ a Képzőművészeti Kiadó. Még 1957-ben jelent meg Héjji Miklós *Visegrádról* szóló könyve, a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata,²² majd a következő évben került a boltokba Szász Imre *Vízparti kalauza* a Szépirodalmi gondozásában, mindkettő Gink fotóival.

1962-ben jelent meg a Herendi porcelánról szóló kötet, amely fotóinak elkészítésekor a villanszerelők már „haza jártak” Ginkhez. (A színes felvételekhez sok fény kellett és a lámpák gyakran kiolvastották a biztosítékokat a mester későbbi elmondása szerint.) Az OSzK katalógusa szerint a Boncz Klára által írt szövegeket tartalmazó 81 oldalas kötet a Pannonia Kiadónál látott napvilágot francia, angol és német nyelven. A kötet kitűnő referenciául szolgálhatott a divat-, reklám-, és tárgyfotósként működő szabadúszó fotóművészek. („Kerestem azokat, akik a vállalat reklámjáért voltak felelősek. Így kaptunk egy csomó munkát.”²³) Szintén 1962-ben látott napvilágot a Medimpex kiadásában Dr. Palla Ákos: *Nymphis Medicis – Képek a magyar orvostörténelemből* című angol nyelvű, 144 oldalas kötete, legnagyobb részét Gink fotóival.

1962-ben a negyvenedik életévét éppen betöltő Gink Károly elérte azt a helyzetet, amiről a Galerie Zur Stockeregg Zürichi fotógaléria tulajdonosa,²⁴ Kaspar M. Fleischmann (sz. 1945) tömören ennyit kérdezett 1985-ös találkozásunkkor: „Er ist der beste ungarische Fotograf [...]?” Amikor öt évvel később elmeséltem az esetet Ginknek, mosolyogva csak ennyit mondott: Zur Stockeregg Úr? Szenvedélyes ember, az biztos!

Az 1962-es tárlat

1962. február 17-én, szombaton, Budapesten, a Kereskedelmi Kamara Váci utca 27. szám alatt lévő Mintatermében nyílt meg a Magyar Fotóművészek Szövetsége rendezésében Gink Károly önálló kiállítása. A kortársak által kevésbé értett, de teljes tisztelettel fogadott tárlat belsőépítészeti megoldásait, látványtervét Kass János (1927–2010) grafikusművész²⁵ készítette. Ezzel a megoldással Gink kiállítása körülbelül egy évtizeddel előzte meg a hazai fényképészeti közállapotok nagykorúvá válását. Károly azt mondta nekem, hogy az akkori időkből nagyon szokatlan módon a Váci utcában hosszú sorokban álltak a nézők a tárlatra történő bebocsátásra várva. Hozzátette még: X, az egyik idős pályatárs az érdeklődés esetén megnyilvánulását látva gutaütést kapott.

Látta viszont a tárlatot az érdeklődő közönség és nyilván jó néhány pályatárs és kritikus. Utóbbiak között meg kell említeni Hevesy Ivánt (1893–1966). A mindenre és mindenre bíráló szemmel tekintő tekintély a *Magyar Nemzet* 1962. március 2-iki, pénteki számában szedte ízekre a tárlatot, fél nyomtatott oldalon keresztül. Ha jelen írás életrajz lenne, az egész cikket kommentálva idézném. Hevesy nem értette és nem fogadta el a cikk címe szerint „Gink Károly fotókiállítását”. Ha beharangozóknak szánta volna a szerkesztőség az írást, akkor egy héttel korábban kellett volna közölnie. Azonban így is a tárlat nyitvatartása alatt tették közzé. Nem állítom, hogy Ginket csak dicséret illette, bírálat nem, viszont éppen a tárlat olyan részeit nevezhetjük utólag zseniálisnak, amelyeket Hevesy deklaráltan nem értett meg. Így például a nézőt vezető fehér lábnyomokat, a fekete leplekkel eltakart (és működő) fűtőtesteket (a kiállítás a fűtési szezonban nyílt), vagy a fekete lepleket ellenpontosító fehér dekorációt. Hevesyt – meglepő módon – zavarta, hogy Gink portréfotóján Illyés Gyula az ablakon nem kinéz, hanem benéz. A szobrászművész [valószínűleg Medgyessy Ferenc (1881–1958)] életnagyságúra nagyított és felkasírozott képe a terem közepén a plafonról lógott le és forgott a huzatnak megfelelően. Ez is zavarta a kritikust, nem látta, nem engedte meg a dolog poénszerűségét. Az Akadémiai Kiadó által hosszan előkészített, majd 1963-ban közreadott *Fotolexikon* egy olyan kiadvány, amelyet a Magyar Tudományos Akadémia Kiadója tett közzé, és hosszú időre mérvadónak mondható tényanyagot tartalmazott. A 640. oldal után következő képmellékletben többször felbukkannak Gink Károly fotói. Így például a *Martinász portréja* az emberábrázolás című oldalpáron és a *Bizsureklám* egy egész oldalon. Kifejezetten érdekes és nem könnyen érthető az *Életképek* címmel jelzett részen Horling Róbert (1931–1992) riportképe, amely az egyértelmű „Gink kiállításán” képaláírással szerepel. A zsánerképen a Váci utcai kiállítóterem hosszabbik falának jobb oldali részletét láthatjuk, azt, ahol Ferenczy Béni (1890–1967) szobrászművész fekvő formátumú portréfotója szerepelt. Gink kiállításán Kass János méteresre nagyította a fehér háttérű portrét, így a fotón Ferenczy életnagyságban szerepel.

A fekvő képkivágás miatt viszont az álló alak csak derékig látszik, ráadásul Kass ezt szemmagasságba, a falra merőlegesen helyezte el. Ez azt eredményezte, hogy a kép mögött álló és a kiállítás más részleteit megtekintő néző lábai látszottak a fótónagyítás alatt. A 60 évvel ezelőtti kritikus nem fogadta el ezt a még ma is furcsának ható, szándékosan dekomponált képkivágást és a térhatást csökkentő papírféhré háttérrel. Pedig ez a megoldás a fényképészetben, sőt a nemzetközi fotóművészetben is teljességgel elfogadott. Erre a megoldásra egy egész, ma már klasszikusnak mondott életmű épült fel, az Egyesült Államokbeli sztárfotográfusé, Richard Avedoné (1923–2004). A számokból is látható, Avedon egy évvel volt fiatalabb Ginknél. Avedon például a William Burroughs írórt ábrázoló portréján ugyanezt a kompozíciós módszert alkalmazta, mint Gink a Ferenczy portrén, annyi különbséggel, hogy az író a kép bal oldalán áll. Feltehető a kérdés: Gink mennyire ismerte Avedon munkáit az 1950-es évek végén? A Magyar Fotóművészek Szövetsége 1957-től szisztematikusan gyarapította képgyűjteményét és könyvtárát. Azt pedig biztosan állíthatom, hogy Avedon 1959-es *Observations* című munkájának²⁶ egy szétesőre lapozott példánya nemcsak megvolt ott, hanem (többszöri áthelyezés után) most is birtokolja a Mai Manó Ház Könyvtára.

Gink 1962-es önálló tárlatának képei és nagyításai egy sajátos (fényképési) felismerés révén jöttek létre. A nagyközönség általában 10x15 és 13x18 centiméteres szakfényképeket kapott kézhez. Egyes iskolai csoportképeket olykor 18x24 és 24x30 centiméteresre nagyítottak. Postai szállítási okokból a kiállítási képméret szabványosan 30x40 centiméteresnek számított. Ezen túlmenően viszont egy jó minőségű fekete-fehér negatívot egy jól berendezett fotólaboratóriumban a gyakorlott szakemberek könnyedén felnagyítottak méteres nagyságúra is. Többször tapasztaltam, hogy az ilyen nagyméretű fotók szemlélése a laikusokban jelentősen pozitív, még akár érzelminek is mondható hatást váltott ki.

A méteres nagyításokat úgy állították elő, hogy a Forte gyár által tekercsben szállított fotópapír 10 méter hosszú és 1,04 méter széles hengeréből levágtak darabokat, amiket a laboratóriumban falra rajszögeztek és arra vetítették rá a negatív képét. A papírt nagyméretű tálakban dolgozták és mosták ki, majd fregoliról lelógatva szárították meg. Ez után vastag kartonra, farostlemezre ragasztva kasírozták és már mehetett is a kiállításra.

Sajátos helyzet, de a Magyar Fotográfiai Múzeumban őrzött dokumentumok alapján a Magyar Fotóművészek Szövetségének elnöke Ginket kétszer is felterjesztette Kossuth-díjra, de azt a mester végül is nem kapta meg.

Térjünk vissza 1962-re. A kiállításához katalógus készült, amely szerint a kiállított képek a következő elvi csoportosításban szerepeltek: *Kezdet, Könyvillusztrációk, Csunyinka álma, Beszélő házak, Visegrád, Fülemlé, Vízparti kalauz, Modern magyar kerámia, Herend, Beszélő tájak, Reklámfotók, Kalandozások, Háború után, Pantheon, Család, Boldog, Kaleidoszkóp*. Ezzel a képanyaggal a 40 éves Gink Károly elért egy színvonalat, ami Magyarországon egy évtizedig mértékadónak számított. Közben jöttek a nála fiatalabbak, Lőrinczyék; a Műhely '67, a Nadar Csoport

és a váci Alfa '70 tárlatok. Gink is igyekezett, de az a furcsa helyzet állt elő, hogy minél jobban teljesített, annál jobban nem értékelték meg. Ráadásul valami valahol elcsavarodott, elállítódott. Talán Végvári Lajos (1919–2004) cikkét²⁷ kellene tüzetesen, többször átolvasnunk, hogy legalább a dolog egy részét megértsük. Végvári esetleg Hevesy *Magyar Nemzet*ben megjelent írására akart volna reflektálni, de elkésett. Cikke – nem véletlenül – nem említi a kiállítást, hiszen az március elején bezárt, a *Foto* pedig egy hónappal később került az újságos-standokra. Sajnos a szocializmusban „nyomdai átfutásnak” nevezett helyzet csak úgy tette volna lehetővé a cikk tárlattal egyidejű megjelenését, ha azt Végvári hónapokkal előre megírta volna. Ez a megoldás egyrészt nem szokás a sajtóban, másrészt épp Hevesy kezdte azzal az írását, hogy „Gink nagyon várt, általunk is megsürgetett kiállítása hirtelen-váratlanul megvalósult és nagyra becsült, de egyben-másban erősen problematikus kollekciója most az érdeklődők elé került a Kereskedelmi Kamarára Váci utcai Mintatermében.”²⁸ Ez egyértelműsíti, hogy 1961 decemberének közepén Végvári nem vethette volna papírra írását.

A cikk szerzőjének az indítás után *fortissimóra* váltó „szimfóniája” olyan értékelés egy magyar fotóművészről, ami párját ritkítja: „Riporter szenvedélye emeli művészi magaslatra észleléseit; éveken át érelett, vagy a pillanat fontosságának felismerésétől sugallt fotográfiáit.” kezdi írását a művészettörténész. „Ő az igazságot keresi szenvedélyesen – nemegyszer önkényes indulattól vezérelve – arra összpontosítja figyelmét, hogy hétköznappá tegye azt, ami valóban hétköznapi és nem más.” – áll a folytatásban. „A maga módján ő is reagál minden problémára, már csak azért is, mert szembekerülne minden ismeretlen területet bebarangolni és kifosztani akaró konkvizitádori természetével. [...] Humanista, de indulatos, haragvó és örökké gyanakvó humanista. Semminek sem hisz, ami a közhit szerint így, vagy úgy van, mert szenvedélyes riporter és felfedező: az ember belső világának, a rejtett tulajdonságok, a rutinnal leplezett fogyatékoságok megszimatolója és felháborodott kibeszélője. [...] Az az alkotó, akinek munkásságából világkép rajzolódik ki méltó a művész ma már elhasznált, de még mindig sokat jelentő megnevezésére. Gink világképe, melyet ellentmondásossá tesz a szenvedély és a szubjektív hév, eszmei tévelygések torzítanak, egészét tekintve korszerű, haladó és humánus világnézet, a minden embert az emberi méltóságra jogosító világnézet. [...] Ritka az olyan művész, legalábbis a magyar fotográfia történetében, akinek alkotásaiból olyan mértékben lehetne kiolvasni érzelmi világának hullámszásait, a világban elfoglalt helyének ingadozó megítélését, mint Ginknél. [...] Ginknek szüksége van a csapongásra: teremtményének lényege az öszülő haja ellenére megőrzött ifjú merészség éppúgy, mint a valósággal való konfliktusból eredő depressziós hangulat. [...] Felvetődik a kérdés: hogyan tovább?”²⁹

Végvári Lajos kérdését természetesen Gink Károly is feltette magának és a kiállítása után – ha lehet – még nagyobb sebességre kapcsol. Érdekes módon az általa elvégzett tevékenységek és megvalósított dolgok közül az egyik – ha nem éppen a legfontosabb – kapcsolódik Végvárihoz. Ez a hármójuk



Gink Károly kiállítása a Váci utcában, 1962 © A Magyar Fotográfiai Múzeum jóvoltából

(Végvéri, Gink, Tillai Ernő) által rendezett fotótörténeti kiindulású kiállítás: *A magyar fotóművészet 125 éve* címen, Budapesten, a Magyar Nemzeti Galériában.

Ebben az időszakban vált Gink igazán könyvkészítő fotóművésszé. A teljesség igénye nélkül a következőket valósította meg: *Eger* (1965), *Esztergom* (1966), *Tizenkét portré* (1966), *Ferenczy Béni* (1967), *Regélő városok* (1967), *Debrecen* (1968), *Magyar tájak művészete* (1968), *Salgótarján* (1972). Ezen túlmenően Gink belekezdett a SZU Tagköztársaságainak bemutatásába is: *Üzbegisztán* (1972), *Grúzia* (1973). Ehhez a témakörhöz kapcsolódott a *Moszkva és Budapest* (1975) és a *Perszeopolisz* (1974) is. A fenti időhatárba beleesik a *Magyarország és a Várpalota* kötet, valamint az *Azerbajdzsán* (mindhárom 1976). Az adatokat ezúttal nem az OSzK, hanem a *Hatvanhat portré* felsorolásából adom meg. A bibliográfiai adatok ugyan ennél pontosabbak, de jóval terjedelmesebbek, mivel tartalmazzák az idegen nyelvű kiadásokat is.

A német fotós és múzeumigazgató, Fritz Kempe (1909–1988) 1967. január 13-án írt egy levelet Gink Károlynak az általa vezetett hamburgi *Staatliche Landesbildstelle* fejéces levélpapírján. Az 1949 és 1974 között igazgatóként tevékenykedő Kempe arról értesítette a magyar fotóművészt, hogy májusra tervezi a *Steine, Menschen und Begegnungen* című önálló fotókiállítást. Egyértelművé tette a német nyelvű levél, hogy a képanyag oda és visszaszállításának költségét ugyan vállalják és örülnének, ha a magyar fotós a helyszínen segítené a képanyag elhelyezését, de utazásának és tartózkodásának a költségeit nem fedezik. Ennek ellenére feltehető a kérdés: ki részesült ebben az időszakban ilyen nagy nyugat-európai elismerésben a hazai fotóművészek közül?

Megértve a jelentős megtiszteltetést Gink a saját költségére kiutazott Hamburgba...

¹ Az Azerbajdzsánról, Üzbegisztánról és Grúziáról szóló könyveit például az NSzK-beli Hanauban működő Dausier Kiadó publikálta 1975 és 1980 között. Az Örményországról szólót pedig még 1972-ben, Lipcsében a Seemann Kiadó gondozta.

² BACSKAI Sándor: „Karcsi – egy fotóművész-feleség emlékei”, *Fotóművészet*, 2002/5-6.

³ *Uo.*, 3.

⁴ „Fénnyel írt vallomások: Gink Károly”, *Lobogó*, 1973. augusztus 17.

⁵ HATVANY Lajos (szerk.): *Beszélő házak*, Bibliotheca, Budapest, 1957.

⁶ SZILÁGYI Gábor: *A fotóművészeti kiállítások szakrepertóriuma (1890–1945)*, Budapest, 1978.

⁷ *Fotóművészet*, 1941/3., 18. A két világháború között megjelent folyóirat kis betűvel írta nevét.

⁸ *Uo.*, 22.

⁹ *Fotóművészet*, 1941/12., 6.

¹⁰ *Fotóművészet*, 1942/március, 17.

¹¹ SZILÁGYI Gábor: *I. m.*, 208–209.

¹² *Fotóművészet*, 1943/1., 19.

¹³ Ezúttal azért hagytam el a születési-halálozási évszámot, mert így a névsor nem került szétszabdálásra.

¹⁴ Dr. GYULAI Ferenc: *Aktfényképezés*, Fotoélet Nagykönyvtárának kiadása, Budapest, 1944.

¹⁵ Dr. GYULAI Ferenc: *Aktfényképezés*, Fotoélet Nagykönyvtárának kiadása, Budapest, 1944.

¹⁶ BACSKAI Sándor: „Karcsi – egy fotóművész-feleség emlékei”, *Fotóművészet*, 2002/5-6.

¹⁷ Valószínű, hogy Darvas László tulajdonképpen azonos a Forte gyár akkori és 1950. július 20-ig regnáló igazgatójával. Felmerül még Kiszél István neve is a lap kapcsán. Ő 1951. június 30-ig volt a Forte igazgatója, majd újra, 1953. októberétől 1956. novemberéig.

¹⁸ *Uj Magyar Foto* 1950/2-3., 5-6. Gink Szőnyi-fotója a 16. oldalon látható.

¹⁹ Mindkét katalógus megtalálható a gyűjteményemben.

²⁰ BACSKAI Sándor: „Karcsi – egy fotóművész-feleség emlékei”, *Fotóművészet*, 2002/5-6.

²¹ GINK Károly: „Hatvanhat portré”, *ArtPhoto*, h. és é. n. [1998]

²² A Visegrád 1959-ben a Corvina kiadásában is megjelent, idegen nyelven.

²³ BACSKAI Sándor: *I. m.*

²⁴ Fleischmannhoz csak Rudolf Kickent (1947–2009) lehet hasonlítani. Kicken 1974-ben először Kölnben, majd 2000-tól Berlinben működtetett galériát. Ő türelmesebben, szorgalmasabban és alázatosabban közelített a fényképekhez, mint a kissé fellengzős svájci.

²⁵ Kass körülbelül egyidős lehetett Dicső Marival és szintén Szegeden született. Ez is közrejátszhatott a barátság kialakulásában és abban, hogy a grafikusművész mindig aktívan segítette Ginket.

²⁶ AVEDON, Richard, CAPOTE, Truman: *Observations*, Simon & Schuster, New York, 1959. Mi magyarok a C. J. Bucher Camera Verlag, Luzern, 1959-es változatot ismerjük jobban.

²⁷ VÉGVÁRI Lajos: „Gink Károly művész arcképe”, *Fotó*, 1962/4., április, 150–155.

²⁸ *Uo.*

²⁹ *Uo.*

FOTÓMŰVÉSZET

Fotókritikai, fotóelméleti és fotótörténeti folyóirat

Alapították 1966-ban, a Magyar Fotóművészek Szövetsége kezdeményezésére,

az 1958-tól kiadott Fényképművészeti Tájékoztató utódként. Megjelenik évente négyszer.

FŐSZERKESZTŐ Surányi Mihály

TISZTELETBELI FŐSZERKESZTŐ Tímár Péter (1990–2016 között)

A SZERKESZTŐSÉG POSTACÍME 1088 Budapest, Szentkirályi utca 32/B.

TELEFON +36-30-593-60-91

E-MAIL info@fotomuveszet.net

KIADÓ Kortárs Művészetért Alapítvány. A kiadásért felel Surányi Mihály.

A folyóirat rendszeres megjelenését a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára, a Nemzeti Kulturális Alap és a Magyar Művészeti Akadémia támogatja.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Hírlap Igazgatóság,

Postacím: 1900 Budapest

Előfizethető és megrendelhető: www.fotomuveszet.net/elofizetes

e-mail-en: hirlapelofizetes@posta.hu, vagy szerkesztoseg@fotomuveszet.net címeken.

A Magyar Posta webshopjában, a következő linken:

<https://eshop.posta.hu/storefront/hirlapok/m-veszet-es-kultura/fotom-veszet/prodB041021.html>,

valamint telefonon a 06-1/767-8262 számon.

KIEMELT ÉRTÉKESÍTÉSI PONTOK

- ▶ LAPKER.Zrt hálózata
- ▶ Írók Boltja
- ▶ Műcsarnok
- ▶ ISBN+ Könyvesbolt

OLVASÓSZERKESZTŐ Ádám Anikó

SZAKMAI TANÁCSADÓ Csizék Gabriella

GRAFIKAI TERVEZÉS Halász Gabi

NYOMÁS Printing Solutions Bt., Budapest. Felelős vezető: Szöllősi Ádám

HU ISSN 0532-30-10

A művészi fényképeket a fotográfusok/jogtulajdonosok szíves hozzájárulásával közöljük.

A képaláírásokat illetően a szerzők, illetve jogtulajdonosok elvárásait követjük. Eszerint közlünk,

illetve nem közlünk technikát, méretet, keletkezési dátumot és egyéb adatokat.

Ha képeket idegen nyelvű képcímmel-képaláírással kapunk, azt általában nem magyarítjuk, hogy ezzel ne nehezítsük a közölt képnek az eredetijével való későbbi azonosíthatóságát.



Nemzeti
Kulturális
Alap

MMA
MAGYAR
MŰVÉSZETI
AKADÉMIA



Az Alapítvány működési költségeinek finanszírozását 2026. évben
a Magyar Művészeti Akadémia támogatta.

