

# BEVEZETŐ

Ez a könyv a fotóról szól. A fotográfiáról nincs már mit mondani.

A kémiai technikai eljáráson túllépett az idő, minden lehetséges kép elkészült, a fotóapparátus programja kimerült. Ezentúl csak a digitális állóképekről érdemes értekezni, amelyeket sajátos nyelvi balszerencseként szintén fotográfiának neveznek, ám amelyeknek a filozófiája is, a gyakorlata is minden elemében távol áll a régi negatív-pozitív fotografálási eljárástól. A analóg-technika régiségként bevonul a művészeti egyetemek grafikai tanszékeire a rézkarc, a litográfia és más leletek mellé. A fotótörténeszek felfokozott izgalommal foglalkoznak az immár fogyni kezdő emléanyag minél szélesebb körű begyűjtésével, archiválásával, konzerválásával, digitális közzétételével. A fotó-archeológia egyúttal a modernitás-régészet részévé és analógiájává válik. A fénykép a klasszikus modern látásmód praxisa és metaforája. Míg az állóképek és az azokat létrehozó apparátusok új generációi – a korábbinál szorosabb szimbiózisban a jelenkori tekintettel, a mozgóképes és a multimediális felületekkel – alapvetően új képkészítési és -használati módokat, más képi normákat generálnak. Ma alapvetően másmilyen a „jó” fotó, mint mondjuk akár egy évtizede – fordítsuk figyelmünket akár a mindennapi képekre, akár a reklámfotókra, akár a „fotóművészetre”. Változtak a hordozók, a printek anyagai – és ezzel a fotó anyagszerűségéről való elképzelésünk is. Kibővült a lehetséges megjelenítési felületek köre (minden szabad felületre kép, elsősorban fotografikus típusú kép kerül) és mérete (gondoljunk az épületekre feszített tíz-húsz méteres ponyvákra). A komputeres, internetes képtárolási, képkezelési lehetőségek és szokások társadalmi perspektívái, kommunikációs következményei beláthatatlanok. Egy évszázada, az egy dolláros Brownie kamera megjelenésekor Alvin Langdon Coburn víziója – „most minden

srácnak van egy Brownie-ja” – mára valóság: a fényképezés művelete beépült a folyamatosan kéznél lévő, használatban lévő kommunikációs és szórakoztató tárgyakba, elsősorban a mobiltelefonba.

A fotográfiairól nincs már mit mondani. A fotográfia megközelítéséről, használatáról, társadalomtörténetéről annál többet.

Néhány éve egy kisvárosi kávéházban üldögéltem, valahol Magyarország peremén. A szomszédos asztalnál gimnazista-forma leányka, előtte nagyobb kupac könyv, fotóval foglalkozott mindegyik. A lány sorra lapozta fel a könyveket, néha feljegyzett valamit a jegyzetfüzetébe – arcán nőttön-nőtt a riadalom. Azt gondoltam, valamilyen beszámolóra vagy vizsgára készülhet, amely a fotótörténettel lehetett kapcsolatos, s vele együtt én magam is zavarba jöttem, hogyan oszlatnám riadalmát, mit is ajánlhatnék neki, amikor áttekintést kíván szerezni erről a területről.

Pedig vannak változások: húsz éve még arról írhattam, hogy nincs fotómúzeumunk, fotótörténeti könyvkiadásunk, önálló fotóművészeti kiállítóhelyünk, fotóoktatásunk – mára mindegyik megvalósult (úgy-ahogy, tenné hozzá a szkeptikus szakmabeli). De mit mondjak a kislánynak? Mi is a fotótörténet – erre a kérdésre még épp csak körvonalazódni kezd a válasz.

A fotótörténetet korábban leginkább a művészettörténet analógiájaként gondolták el: nagy alkotókkal, oeuvre-ökkel, főművekkel, esztétikai kánonnal, jeles műgyűjteményekkel. A szakma klasszikusai is ezen felfogás jegyében írták meg első összefoglaló kézikönyveiket a 20. század közepén. Ámbár témájuk sajátos természete bizonyára már őket is zavarba ejtette: a fotográfia kapcsán reménytelen egyéni stílusról beszélni, az életművek áttekinthetetlenek (és publikálhatatlanok), oeuvre-katalógussal kár is kísérletezni, ugyanakkor egy-egy jó, nagyszerű, izgalmas, kreatív, művészi fényképet alkalmanként bárki készíthet, akár egy kisgyerek is. A fotótörténész a szóba jöhető képek kicsiny töredékének ismeretében kényszerült történeti törvényszerűségeket bemutatni. Így aztán egyes fotótörténetek a jobban átlátható technikatörténet felé orientálódtak, mások néhány tényleg fontos kép és életmű bemutatásával vázoltak egy históriát – mígnem a legújabb munkák módszert és szóhasználatot váltva a fotográfia történeteiről kezdtek elmélkedni. A képek elkészülte mellett (ez a művészettörténész kiinduló kérdése is), a képiségről, a képhasználatról, a képhasználókról beszéltek egyre többet. Volt, aki rámutatott, hogy amikor a fotóról gondolkodunk, az esetek döntő többségében kinyomtatott képekre

emlékszünk vissza. Tehát nagyon ritkán nézzük magukat a képeket, hanem helyette a sajátos hordozókat (az újságot, a plakátot, a könyvet), sajátos nyomdatechnikákat, szövegkörnyezeteket, kontextusokat használjuk.

A fotó: az illúzió és az alkímia felől érkezett és a 20. század megrendíthetetlen realitásává vált. Az oldalfordított dagerrotípiában még a tükör-metafaora ígérkezett meggyőzőnek, ám gyorsan helyébe lépett az ablak-képzet, s még gyorsabban az a meggyőződés, hogy a fotó a világ maga. A foto-gráfia – írás fényvel – és a világ lehetséges leírhatósága összemosódott. A fotóolvasás sajátos jegye az, hogy „első benyomásra” megértjük a képet. Hisz azonos a világunkkal. A fotográfia ezzel azt sugallja, hogy témái és érthetősége univerzális. A fotográfia a világ megkonstruálása a modernitás jegyében. Tudományosan megalapozott és kulturálisan határtalan. Részese annak, hogy megváltozott a viszonyunk az idővel, a történelemmel (egyszerre befejezett múlt és folyamatos jelen). A képfogalom és a camera obscura viszonya nem újkeletű konfrontáció, ami új: a rögzítés, a gyorsaság, a részletgazdagság, illetve a tömegesség, a popularitás.

A fotográfia „látása” egyszerre átnézés (pontosabban átlépés valahová: site) és ránézés (sight). Az esztétikai mozzanat az átnézés, a belépés során is működőképes, ám a kritikai mozzanat a ránézés, a tekintet sajátja. A fotográfia inkább hajlik az irodalmi, mint a szimbolikus olvasatokra. A fotó Diana Arbus szerint „a látás végtelenül vonzó összerakójátéka”. A fotótárgy sík, de a fotográfia nem az. Az átnézés még az egy szemmel érzékelt helyet is térként rekonstruálja. A ránézés elkülöníti a jelentés rétegeit és kibontja a fotót meghatározó ideológiát. A jelentős 1955-ös Family of Man kiállításig és a „humanista fotográfia” (ez egy jellegzetes fényképészeti stílus elnevezése) végéig a fotó gyakorlatához közelebb állt az átnézés, bár Talbottól Coburnön át Moholy-Nagyig számos alkotó figyelmeztetett arra, hogy konstruált képet nézünk és nem a valóságot. Robert Frank, Lee Friedlander, Diane Arbus óta, ahogy fokozatosan tudatosult és problematikussá válik a modernitás, folyamatosan szembesültünk a fotografikus látás kettős természetével is. Mindazonáltal még a retusált politikai képeken és a photoshop lehetőségein túl is az újságok és a mobilkamerák képeit alapvetően dokumentumként, megtörtént eseményként, „valóságként” kezeljük.

Az itt következő tanulmányok a fotográfiával foglalkoznak, az 1970-es évek közepétől az ezredfordulóig íródtak különféle felkérésekre. Magukba foglalják a negyedszázada a magyar fotókultúráról összeállított szöveggyűjteményem (*Fotográfózásról*)

tapasztalatait éppúgy, mint hosszú egyetemi oktatómunkámét. Többek között azoknak a szemináriumoknak az emlékeit is, amelyeken az Új Írás című folyóiratban megjelent fotós művészetrajzokban (*Pályám emlékezete*-sorozat) az élettörténet helyébe emelt életutat mint megkomponált narratívát vizsgáltuk hallgatók egy csoportjával. Később a *Sűrű képek* című kiállításunkra készülve (amit aztán a budapesti Mai Manó Ház padlásán rendeztünk meg 2000-ben) a fotográfiát a képeken szereplők, a képkészítők és a képhasználók konstruálta jelentések csomópontjaként értelmeztük. A több egyetemhez kapcsolódó oktatói tevékenységem fordulópontja az volt, amikor 1993-ban Kunt Ernő hívására Miskolcra, a Kulturális és Vizuális Antropológia Tanszékre kerültem, s ezzel óhatatlanul koncentráltabbá vált csapongó érdeklődésem: hiszen választ kellett adnom a hallgatóknak arra a kérdésre, mi is az a vizuális antropológia, amit tanulnak.

A tankönyvi válasz világos, érthető, s bizonyos mértékig még igaz is. A kulturális antropológia feladata a kultúra működésének felfedése, leírása, értelmezése, a kultúra konstitutív része a vizualitás (azaz az álló- és mozgóképek, de ezen túl a környezet, a tér, a testek és tárgyak rendszere), annak vizsgálata pedig a vizuális antropológia dolga. Ilyen tágon felfogva a kultúra vizuális megnyilvánulásai nehezen foglalhatók olyan, jól kezelhető alrendszerekbe, mint az antropológia klasszikus témái, a rokonság, a vallás, vagy épp a csere és ajándékozás. Ráadásul a testfestéstől a kedvteléstől művelt kézművességen át a fotografálásig a vizuális megnyilvánulások jelentős részét mai társadalmi gyakorlatunkban túl könnyedén nevezzük „művészetnek”. E bizonytalan mezőben kellett inkább végigjárható ösvényeket mutatnom, semmint áttekintésre alkalmas hegycsúcsokat keresni hallgatóimnak. A beszélgetések javarésze a fényképekről, s azon belül is a mindennapi emberek által készített és készítettett felvételekről, a privát fotókról folyt, amelyek egyszerű elkészíthetőségük, tömegességük, könnyű kezelhetőségük, valóságproblémájuk révén alkalmasak arra, hogy a vizualitás működésének, a vizuális kommunikációnak, a képek és vizuális narratíva megformálásának főbb problémáit végig gondoljuk, s egyúttal egymás mellett nagy társadalmi távolságokban létező, aszinkron életvilágokat járjunk be. Foglalatoskodhattunk talált képekkel és feladatul adhattam a hallgatóknak a fotózást, azaz a képkészítést, a vizuális megfigyelést, a fotografálás helyzetének tanulmányozását. Átéltették – s ennek alapján a talált képek elemzésébe beépíthették – azt az alapvető tapasztalatot, hogy minden fotó megalkotása három meghatározó szereplő együttműködése: azé, aki a kamera mögött, aki a kamera előtt

és aki a kamera mellett áll. A fotón Ady Endre látható – valójában Adyt nézzük, ahogyan láttatni akarta magát, ahogy Székely Aladár akarta őt megmutatni, s ahogy a kor akarta a maga Adyját látni.

A vizuális antropológia keresése, ezen alapkérdések írásban való végiggondolása igen különféle témájú cikkeim, tanulmányaim közül jónéhányban újra és újra előkerült. Ugyanakkor a téma szövevényessége miatt önálló vizuális antropológia tankönyvnek nekiveselkedni: erőt meghaladó feladat. Így adódott, hogy szerencsés lenne a már elkészült szövegek közül a jobbakat átfésülve, önisméltéseiktől lehetőleg megszabadítva összerendezni. Ezt a munkát volt hallgatóm, szigorú szerkesztőm, Bogdán Melinda végezte. Köszönet érte. Ahogy köszönet jár mindazon kollégáknak, hallgatóknak, szerkesztőknek és olvasóknak – valamint néhány sikeres szakmai pályázatomban támogatóknak –, akik a több mint harminc év folyamán a szövegek megformálásában segítségemre voltak. Név szerint felsorolásuk lehetetlen. Akit mégis kiemelek: Rozgonyi Ivánt, aki annak idején a fotó felé fordította érdeklődésemet, s első botladozó kézírataimat gondozta, és Koronczai Endrét – ő adott ennek a könyvnek formát. Ahogy a fotográfia, úgy a könyv is kettős természetű: nem csak hordozza, formálja is a tudást. Egy vizuális témájú könyv esetében pedig különösen fontos a vizuális élmény.

A könyv illusztrációinak száma egy magazin vagy hirdetési újság egyetlen számában közölt képek mennyiségénél kevesebb. Ugyanakkor a képaláírások nem felelnek meg az adatolás azon szigorának, amelyet a *Nyíri földnyílás* című (könyvünkben is közölt) recenziómban a fotókat publikálóktól számon kértem. A szövegek létrejöttének története és a szerző – többnyire intézményen kívüli pozíciója – alapján ez talán érthető, de nem menthető. A képek közlésének szíves engedélyezéséért ezúton mondunk minden érintettnek köszönetet.

*Miskolc–Budapest, 2008. június 13.*