HAJNAL ISTVÁN KÖR – TÁRSADALOMTÖRTÉNETI EGYESÜLET

TÖRTÉNELEM ÉS VIZUALITÁS

Szerkesztette:

Kunt Gergely és Tamás Ágnes

Történelem és vizualitás

Történelem és vizualitás

Szerkesztette
Kunt Gergely és Tamás Ágnes

A Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület
2022. évi, váci konferenciájának tanulmánykötete

LÍCEUM
KIADÓ

Hajnal István Kör Társadalomtörténeti Egyesület –
Apor Vilmos Katolikus Főiskola – Líceum Kiadó
Szeged – Vác – Eger, 2024

Rendi társadalom – polgári társadalom 36.

Sorozatszerkesztő: Bódy Zsombor

A kötet a Nemzeti Kulturális Alap hozzájárulásával, az Apor Vilmos Katolikus Főiskola támogatásával és az egyesület 1%-os adófelajánlásainak segítségével jelent meg.

Nemzeti Kulturális Alap

Apor Vilmos Katolikus Főiskola
Tudás. Hit. Jövő.

Borítókép:
Fotó adományozó: Kieselbach Tamás
Fortepan (224097)

A borítót tervezte:
Bíró Ildikó

© Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület és a szerzők

Kiadja: a Hajnal István Kör –Társadalomtörténeti Egyesület –
Apor Vilmos Katolikus Főiskola
és az Eszterházy Károly Katolikus Egyetem Líceum Kiadója

Szöveggondozás:
Báthory Kinga

Nyomdai előkészítés:
Líceum Kiadó

Készült:
Innovariant Nyomdaipari Kft., Algyő

Felelős vezető:
Drágán György

ISSN 2060-2332
ISBN 978-963-496-274-8

Tartalomjegyzék

I. PLENÁRIS ELŐADÁSOK

Fisli Éva
Fénykép és történetiség 11

Gábor György
Az orra mutató ujjak. A „test szerinti Izrael" vizualizálása a középkori antijudaista hagyományban 23

Tamás Ágnes
Képelemzési módszerek a történeti kutatásokban – lehetőségek és korlátok. A nemzeti nagyság és fájdalom emlékhelyei sajtófotókon (1896–1938) 43

II. SAJTÓILLUSZTRÁCIÓK

Bodovics Éva
„Borzasztóbbat az ördögi képzelet sem tudna festeni." Árvizek és vizuális reprezentációjuk a sajtóban a 19. és 20. században 75

Dede Franciska
Séták a nagyvilágban. Az Uj Idők illusztrált utazási sorozata 93

Fejes Katalin
Fény és csillogás fekete-fehérben. Az 1930-as évek glamourja és a képzelt integráció 109

Lantos Edit
A magyar építészeti sajtó illusztrációinak esete az „imperialista, kozmopolita építészet teljes megtagadásával", avagy a képek arányai és szerepei 1948 és 1958 között 123

Takács Róbert
Nyugati filmsztárok a szocialista Magyarországon – a kulturális képes újságok fotói 141

III. KIVÁLASZTOTT FOTOGRÁFIÁK

Papp Viktor
Dzsentrik a műteremben. Családi portréfényképek a 19. századi Magyarországról 157

Peternák Miklós
Történelem mint kép. Fotóidő, történelmi idő. Kairosz és/vagy Kronosz 169

Sidó Anna
Személyes térhasználat amatőr városi fotográfiák tükrében. Esettanulmány egy szabadkai amatőr fényképész képeiről ____ 183

Kondor Boglárka
A magyarországi evangélikus diakonisszák szolgálatának képi ábrázolásai ____ 197

Mezei Bálint
Kórházvonatok, mikrovilágok – Reményi József második világháborús fényképei ____ 211

Müller Rolf
Andrássy út 60. Kép – kép-telenség – képzelet ____ 227

IV. FÉNYKÉPALBUMOK, FÉNYKÉPGYŰJTEMÉNYEK

Amriskó-Pálóczi Ágnes
Pulszky Polyxéna fényképalbuma portrékkal és csoportképekkel ____ 243

Molnár Gyöngy Krisztina
Cukrász a lencsén keresztül – avagy bepillantás a Gerbeaud család fotóalbumába ____ 259

Andor Anna Klára
„Felvettek bennünket filmre is és távolbalátásra…" – A Gyöngyösbokréta-album mint a bokrétás parasztok vizuális megnyilvánulása ____ 271

Bata Tímea
„A háború alatt szinte epidémiává vált a fényképeztetés" – a háború és a hiány képei a Néprajzi Múzeum vidéki fényképészműtermeinek gyűjteményében ____ 287

Kelbert Krisztina
A Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetsége „társadalmi anyaság" szerepkörének képi kifejeződése a szombathelyi Knebel fotóarchívumban, 1920–1945 ____ 301

V. KARIKATÚRA – RAJZ – KÉPZŐMŰVÉSZET

Papp Júlia
„Türkengräuel". A törökök kegyetlenségének ábrázolása a 16. században ____ 321

Erdős Zoltán
Kép és szöveg, személyiség és propaganda I. Apafi Mihály uralkodásának első éveiben ____ 339

G. Etényi Nóra
Információ, reprezentáció, mementó. 17. századi képes tudósítások értő kortárs gyűjtői ____ 357

Vajnági Márta
Karikatúrák mint a közvélemény befolyásolásának eszközei
a György-kori Angliában 375

Vigh Barbara
Képalkotás mint önkifejezés? Rothschnek Olga naplóbeli
rajzainak egy elemzése 387

Bárdi Sára
„Ábrázolóművészeti propaganda" a második világháború kezdeti éveiben.
A plakátok szerepe az írott és képi források kapcsolatában 401

Madár Mária
Kondor Béla művei az űrverseny és a hidegháború kontextusában 419

VI. MOZGÓKÉPEK

Kázmér László
A vidék audiovizuális reprezentációja a Horthy-kori filmhíradókban 437

Paár Ádám
„Kedves ellenségek" – az oszmán-törökök és az osztrákok ábrázolása
a történelmi témájú magyar filmekben 451

Bartha Ákos
A második világháború alatti ellenállás a filmvásznon 461

Tóth Nikolett
A Magyar Nők Demokratikus Szövetsége filmhíradókon keresztül 479

Szerzőink 493

Abstracts 497

Table of contents 507

I. PLENÁRIS ELŐADÁSOK

Fisli Éva

Fénykép és történetiség[1]

> „…bármilyen fénykép legfelületesebb vizsgálata is felfedi a fotó identitásának összetettségét, a nyugodt felület alatt megbúvó skizofrén zűrzavart. Most olyan történészekre van szükségünk, akik hajlandóak elismerni ezt a létállapotot, és készek nyomon követni a következményeit harag és részrehajlás nélkül."

Így fogalmaz *Negative / Positive* című kötetének zárszavában Geoffrey Batchen.[2] Ha egy képnek többféle megjelenése, mérete, sőt készítője lehet – amint az a különféle kontaktok és nagyítások elkészítése révén a negatív-pozitív dichotómiából legalábbis következik –, akkor a fénykép identitása egyszerre osztódik és sokszorozódik.[3] Hiszen a reprodukálhatóság miatt a fényképek széles körben terjedhetnek el, egyúttal ugyanaz a képi tartalom számtalan méretben és formátumban is fennmaradhat.[4]

A többszörözhetőség azonban csak az egyik eleme annak a – Batchen által „skizofrén zűrzavarnak" (schizophrenic turmoil) nevezett – létezésmódnak, melynek főbb jellemzőit alább vázolom.

A fényképezés ideje

Jóllehet a fényképezés anyakönyvezése, 1839 óta és még a digitális fotózás korában is használunk olyan régi szavakat, mint kamera és objektív, a látszólagos azonosság megtévesztő. A fényképek ugyanis „idővel változnak, és nem lehet mindenfajta fényképezést egyetlen modellre redukálni".[5]

A pillanatfelvétel (snapshot) népszerűsége vagy a Cartier-Bresson-i döntő pillanat (le moment décisif) fotófelfogásának elterjedtsége ellenére például a fényképezés ideje valójában cseppet sem értetődik magától. A hosszú expozíció a kezdeti

1 A címben egyes számban használt „fénykép" szó alatt ezúttal sem absztrakt fényképet, hanem fényképeket értek.

2 Batchen 2021: 259.

3 Batchen 2021 o. n.

4 Például Kerny István 1915-ben vándorcigányokról készített korponai felvételének változatai. Az üvegnegatívról, illetve a felvétel későbbi változatairól lásd Stemlerné 2012.

5 Baetens 2007: 53

felvételek technikai szükségszerűsége, melynek következményei – az elmosódott, mozgásban levő alakok – sokáig inkább elkerülendő, törlendő részleteknek számítottak, később tudományos és művészi projektek tudatosan választott módja, mely épp az időtartam leképezésére és kifejezésére, illetve a környezet megfigyelésére szolgál.

Csillagászok által kedvelt képalkotási mód például az égitestek mozgásának rögzítésére. A ma ismert leghosszabb ilyen célú, kísérleti expozícióra példa Regina Valkenborgh lyukkameravá tett cideres dobozzal készített fényképe, mely a kelő és lenyugvó Nap mozgását rögzítette nyolc éven keresztül – 2012 augusztusa és 2020 szeptembere között – a Bayfordbury obszervatórium egyik teleszkópkupoláján.[6]

A magyar Deim Balázs kortárs művészi gyakorlatában a hosszú expozíció már magának a tartamnak a lefényképezésére szolgál; konceptuális időképein így jelenik meg egy óra, egy nap, egy hét és egy év fényképe.[7] Deim már *Surveillance System* című, 2013-as projektje során forgalmas fővárosi helyszíneket fényképezett; hónapokig készült felvételeiről eltűnt a mindennapi nyüzsgés és az illanó emberi jelenlét, hogy csak a terek állandó elemei, az épületek és közlekedési lámpák hagyjanak jól látható nyomot a villanypóznákra, zászlótartó oszlopokra és más magas helyekre kitett sörösdoboz-lyukkamerákba rejtett fotópapíron.

A kiragadott pillanat eszményével ugyancsak szembeállíthatjuk a több negatívból összemásolt vagy több pozitívból összeállított, majd egyben lefényképezett, ún. kompozit fényképeket. Ezek készítésekor az egyes felvételek külön ideje és az összeállítás ideje is találkozik a képek felületén. Gustave Le Gray híres tengerképeire gondolhatunk az 1850-es évekből, amikor a technikai kényszer miatt a francia fotográfus két negatívból hozott létre megejtően szép, „összemásolt" tájképeket.[8]

Strelisky Sándor, az összemásolás budapesti nagymestere több példával is szolgál arra a gyakorlatra, hogyan lehet(ett) kijátszani a felszerelés technikai korlátait és az udvari fényképezés szabályait. Bál *az udvarnál* című képét „mai fogalmaink szerint álriportképnek is nevezhetnénk".[9] Lehet, hogy volt ilyesféle fogadás a millenniumi ünnepségek során, de annak élő megörökítése az akkori fotótechnika (és a fényképész hiányzó engedélye) miatt nem volt lehetséges; maradt tehát az eseményrekonstrukció bevált módszere. Strelisky gondosan beállított műtermi portrékat készített tehát a bál valós vagy lehetséges résztvevőiről, aztán az egyes figurákat egy képre másolta össze. A külön alakokról készített önálló felvételek kö-

6 Davis–Marks 2020.

7 Kopin–Deim 2022.

8 Lásd például: Felhőtanulmány, világos-sötét, cca. 1856. Gustave Le Gray / Bibliothèque National de France.

9 Baji 2019.

zül pedig ma több is megtalálható a Nemzeti Múzeumban; a bálba képzelt szereplők ezért is azonosíthatók. A „nagy ügyességgel és gyakorlott ízléssel szerkesztett csoportképet" a kortárs szerkesztő „fényes jelenetnek az utánzataként" jellemezte, mely „csak művészi szerkesztés, nem pedig valami valóban megtörtént jelenet ábrázolása", ám – ahogy 1900-ban Strelisky egy, a Park klubban zajlott estélyt ábrázoló montázsa kapcsán írták – „kellő fogalmat nyújt" az eseményről.[10]

1. kép. Bál az udvarnál, 1896, celloidin, Strelisky Sándor műhelye
Forrás: Magyar Nemzeti Múzeum

Strelisky a Budapesti Filharmóniai Társaság zenekarának 50 éves jubileuma alkalmából 1903-ban készített csoportképéhez már száz zenész fényképét rendezte el a Vigadót imitáló, festett háttér előtti pódiumon. Az aprólékos gonddal összeállított kép, akár feltehetően az összes többi hasonló kompozíció is, ami a cégnél készült, nem egyetlen ember, hanem a műhely kollektív alkotása lehetett.[11]

10 Az ezredévi ünnepélyek idejéből. Csoportkép Strelisky fölvételei és összeállítása után. *Képes Folyóirat – A Vasárnapi Ujság füzetekben,* 21. kötet. 124; MNM TF lelt. szám: 3082/1958; Estély a Park Klubban (cikk és kép). *Képes Folyóirat – A Vasárnapi Ujság füzetekben 28. kötet* (Budapest, 1900), 687.; Strelisky összemásolt képeiről és munkásságáról lásd Baji Etelka: *Strelisky. Egy fényképészdinasztia száz éve.* Magyar Fotográfiai Múzeum, 2001. Köszönöm Tomsics Emőke pontosítását és észrevételeit.

11 Baji 2019.

2. kép. A Budapesti Filharmóniai Társaság zenekara, 1903, Strelisky Sándor műhelye
Forrás: Magyar Nemzeti Múzeum

Az imént említett fényképek esetében, ha csak a képi tartalmat vesszük figyelembe, nem értve a létrehozás körülményeit és miértjeit, könnyen eshetünk a felületesség bűnébe; egyértelmű nyomként tételezünk valamit, ami több fázison – akár kézen is – átment, mielőtt látványként publikussá válva, majd múzeumi tárgyként fennmaradva valaminek az emlékeként, vizuális lenyomataként, netán kiragadott, jelentésteljes pillanataként rögzült a fejünkben és a leltárkönyvekben.

Fontos tehát értenünk, hogy kezdettől fogva léteztek olyan beavatkozások, melyek lehetővé tették a fényképek utólagos, nem csupán művészi célú formálását. Ám már az utómunka előtt minden fotográfus *manipulál*, amikor kamerájával kimetsz az általa látott valóságból egy darabot, amit a saját (objektívje) szemszögéből tár elénk. A fényképeknek éppen ez az eredendő szubjektivitása vonzza gyakran a (történészi) figyelmet; hiszen e szubjektivitás révén a fotó „illusztrálja",[12] „megeleveníti", jobb esetben kiegészíti a már más források alapján megírt múltképeket. A szemtanúként elgondolt, „közvetlenül a valóságra nyíló" fénykép azonban nem magától értetődő módon tárja fel titkait.

12 Szalma 2014: 22.

3. kép. Fotósok fényképezik, amint Ruth Bryan Owen rendkívüli megbízott, az első diplomáciai missziót vezető amerikai nő a dán királyhoz hajtat. Koppenhága, 1933, ismeretlen fényképész felvétele / Associated Press Photo, zselatinos ezüst papír pozitív, press print
Forrás: Magyar Nemzeti Múzeum

A fénykép materialitása

A képi tartalom ugyanis csupán az egyik, lényeges sajátja az archív fényképeknek, melyek élmények és ismeretek[13] rafináltan kódolt – a szövegekkel egyenértékű – tárolói, és maguk is többféleképpen olvashatók. Hiszen időben és térben létező társadalmi tárgyak, ezért anyagszerűségük történetisége is vizsgálható, sőt párhuzamba állítható a képi tartalommal.[14]

Elizabeth Edwards vizuális antropológus, muzeológus és fotótörténész nyomán a materialitás fogalmát két értelemben használhatjuk: egyrészt egy adott analóg fénykép hordozóját értve rajta, legyen szó dagerrotípiáról, zselatinos ezüst pa-

13 Perenyei 2023: 4.
14 Edwards 2002: 67.

pír pozitívról, kisfilmes negatívról, diáról stb., másrészt a kép megjelenítési módját – például vizitkártyaként, albumban, újságpapíron vagy keretben a falon.[15]

Vagyis a tárgyi környezet részeként felfogott fényképek befogadásának módjai sem lényegtelenek. Ezért kutatásunk során nemcsak attól a felfogástól tanácsos eltávolodnunk, mely a fényképeket „közvetlenül a világra nyíló ablakoknak tekinti", függetlenül például attól, hogy a képernyőn vagy a kijelzőn látható digitális változatuk milyen hordozóra készült valaha, hanem mint azt Edwards hangsúlyozta, „a nagy mű egyedülállóságának művészettörténeti modelljétől" is. Így a fényképek nemcsak képekként érthetők, hanem „társadalmilag jelentős tárgyakként" is, melyek „különböző terekben jelentek meg, eltérő jelentéseket kapva, miközben az időben és térben egymással kapcsolatba kerülő emberek más és más kontextusban fogyasztották őket".[16]

Egy fénykép jelentéseit egyszerre határozza meg tehát a képi tartalom és a fizikai forma.[17] Ez a megközelítés máris többféle (történeti) vizsgálat előtt nyitja meg az utat. Kutathatók lesznek például a fotótechnikai változások és ezek hatásai a társadalmakra; a fényképezés és a kultúrák összefüggései; a fényképek és a felszerelés elterjedése (a terjesztő fotóügynökségek networkje, hatások, kapcsolódások, különböző útvonalak és aktorok működése); a fényképek mint termékek és felhasználásaik; a fotográfiák metamorfózisai, fényképen kívüli tárgyiasulásai; az ezerarcú magánhasználat; fotográfusok, gyűjtők, szerkesztők és kurátorok mint felhasználók, olvasók mint fogyasztók; a hatósági fotóhasználat; az alkalmazott fotó terepei; a vizuális kommunikáció alakváltásai, a „mindennapok képisége"; a családi fotóalbumok narratív sémái, értelmezési lehetőségei[18] és a nyilvánosságnak szánt fotókönyvek vagy a tömeges turistafotók; az uralkodó szabványok, a domináns, piacvezető formátumok és az alternatív fényképezési vagy anyaghasználati lehetőségek; a retus, a képmanipuláció, a feljavítás vagy eltörlés módozatai és miértjei, a cenzúra és propaganda változékony gyakorlata.

Reflexió alá vonható a művészettörténeti (és erősen műkereskedelmi indíttatású) vintázskópia fogalma vagy a press printek mint a képes sajtó nyersanyagai az analóg fotográfia időszakában. Ez utóbbiak megjelenési módja „az egyik legfontosabb információ arról, hogy mit változtattak rajtuk menet közben, még mielőtt az olvasó szeme elé kerültek volna".[19] A megjelent átdolgozások, sajtóillusztrációk kezdettől fogva igazodtak az olvasók feltételezett ismereteihez, esztétikai és politi-

15 Fisli 2020: 9.
16 Edwards 2001: 196.
17 Fisli 2022: 108.
18 Biró 2020.
19 Fisli 2022: 108.

kai igényeihez. „Ennek felismerése a szükséges lépés ahhoz, hogy egykorú működésmódjukat és használatukat megérthessük, ha ma – egészen más kontextusban – találkozunk velük. Szemben tehát a népszerű ismeretterjesztő, történelmi magazinok vagy dokumentumfilmek egykorú szerkesztői gyakorlatokra emlékeztető, de »lényegében ahistorikus fotó-felhasználásával, mely gyakran az archív fotók (és filmfelvételek) megvágásával, színezésével, tükrözésével jár együtt«, képi forrásaink tárgyi mivolta is lényeges."[20]

A fénykép muzealizálása

Innen pedig csak egy lépés, hogy belássuk, hogy maga a fotóarchívum is tekinthető – heterogén – tárgyegyüttesnek. Az archívum pedig, kitéve a változó közérdeklődésnek és történeti paradigmáknak, „mint materiális tárgy, társadalmi, gazdasági és politikai diskurzusokkal telítve, többféle módon tárja képeit a néző elé".[21]

Ezért megkerülhetetlen tehát az adott fotó(ka)t őrző fényképgyűjtemény, azaz a fényképgyűjtés történetiségének belátása és a következtetések levonása. Honnan a kép? Ki, miért és hogyan készíthette? Hogy került aztán a gyűjteménybe? S ott miért, milyen módon és formában őrizték meg és tették közzé? – kutatásaink során ezek a kérdések sem megspórolhatók.

A 20. századi fotóelméletek sem vetíthetők vissza automatikusan a korábbi fényképezési gyakorlatokra. Pedig a fotóelmélet oly sokat idézett nagyjai, mint Walter Benjamin, André Malraux, Susan Sontag, John Berger vagy Roland Barthes döntően határozták meg „a" fotográfiáról folyó diskurzusokat. Ám e kiváló irodalmárok – mutat rá Jan Baetens – különbségeik ellenére mégiscsak egyetlen diszciplína felől érkeztek.[22]

Mi történik azonban, ha történészként fordulunk a fényképek felé? Számot vethetünk máris azzal, hogy melyek a domináns fényképhasználatok, és hogyan befolyásolják azt, ahogy a fényképekről adott korban gondolkodunk. Nem csupán tekintélyes értelmezők jelölhetik ki a csapásirányt; sokszor technikai, ipari kényszerek és üzleti megfontolások is alakítják a fotófelfogásokat. A fekete-fehér képek például a nyomdatechnika korlátai miatt hosszan uralták a kiadványokat, amelyeken keresztül eljutottak az olvasókhoz, ám az eredeti felvételek a 19. században inkább (barnás, lilás stb.) monokrómok vagy – a 20. század elejétől – olykor már színesek is voltak. A 20. század közepének nagy sajtófotó-történeti korszakában pedig az előhívás-feldol-

20 Fisli 2022: 108. és Fisli 2020: 10–11.
21 Edwards 2002: 68. Idézi Fisli 2020: 9–10.
22 Baetens 2007: 57.

gozás gyorsasága miatt a fekete-fehér filmeket használták világszerte. Cseppet sem meglepő, ha a múlt „fontos pillanataira" többnyire fekete-fehérben emlékezünk…

Ma pedig az sem marad hatás nélkül, hogy az online fotóarchívumok oldalain megosztott digitalizált fájlok sokszor adott platformhoz, a kijelzőhöz és a userekhez kalibrált tónusban, keretezésben, címkékkel és feljavítva láthatók, a valós fényképtárgy szakadásai, gyűrődései, foltjai, kagylótörései és kontextusa(i) nélkül.

Pedig nem érdektelen a fényképtárgy teste és saját története, s így származása sem, legyen szó művészet(történet)i vagy néprajzi, történeti (illetve ún. vernakuláris) gyűjteményekről. Történészként tehát tudnunk kell, milyen formátumban és hol lelhető fel az általunk leírt fénykép (van-e hírszöveggel ellátott press printje, netán negatívja, egyáltalán létezik-e több változata); így elkerülhetjük, hogy a sajtóban megjelent, sokszor vágott, retusált és átszövegezett illusztrációkat tekintsük egyedüli forrásnak anélkül, hogy a beavatkozások történetiségét (f)elismernénk.

Tisztában kell lennünk tehát a fényképhasználatok és az elkészült felvételek nyilvánosságának különbségeivel is. A sajtóillusztrációk vagy az olykor közös megnézésre szánt sztereófényképek kétségkívül sokakhoz eljutottak a maguk idejében, de az „eredeti" press printek vagy a privát képek legtöbbje csak kevesekhez.

Jó példa a nyilvánosság különbségeire az egyik városligeti Bosco automatában 1896-ban készült gyorsfénykép, melyen egy hattagú társaság látható. A felvétel ferrotípia, és mint ilyen, egyedi kép. Elkészültének oka vélhetően az újdonságnak számító szerkezet kipróbálásának szándéka lehetett, másrészt az ezredévi kiállítás meglátogatásának megörökítése, vagyis egykori emléktárgyfunkciója szerint így is megnevezhető: „Millenniumi emlék 1896 Budapest".

4. kép. Vidám társaság gyorsfényképen (Hutÿra Ferenc állatorvos, orvos, patológus, Tangl Ferenc fiziológus, humán és állatorvos, Preisz Hugó [?] állatorvos, orvos, bakteriológus és családtagjaik), Budapest, 1896
Forrás: Magyar Nemzeti Múzeum

Vélhetően ezért is őrizték meg egykori tulajdonosai, akiktől később a múzeumba került. A valaha tömegesen előállítható, aprócska tucattárgy ma a legnagyobb magyar történeti fényképgyűjtemény egyik különlegessége. Amikor néhány éve a vidám társaságról készült felvétel, immár felnagyítva, a Nemzeti Múzeum kerítéskiállításán is helyet kapott, egy újságíró tudósításában magyar ősszelfiként nevezte meg, pedig ez a kép egyáltalán nem szelfi.

Hiányzik ugyanis belőle a szelfik egy igen lényeges eleme: a megosztás. 2013-ban az *Oxford Dictionary* úgy határozta meg az év angol szavává választott selfie-t: fotó, amit valaki webkamerával vagy okostelefonnal önmagáról készít, és feltölt egy közösségimédia-platformra. A szelfi tehát hibrid jelenség, amelyben elegyedik az önarcképkészítés és a személyközi kommunikáció – írja Alise Tiefentale, művészettörténész.[23] Erre a jelenségre utalva ő ezért a „networked camera" kifejezést használja, mondván, e hálózati vagy összekapcsolt kamera sohasem önmagában áll. A szelfi részei a térre és időre vonatkozó – automatikusan generált – metaadatok, a készítő és közzétevő által hozzáadott címkék (hashtagek) és a többi felhasználó által esetlegesen hozzáadott kommentek is.

A szelfi megoszthatósága, elterjedése a világhálón a hozzáférést tekintve gyökeresen más gyakorlaton alapszik tehát, mint a 19. század végének gyorsfényképei.

5. kép. Egy Bosco automatával készített ferrotípia gyorsfénykép hátoldala,
Budapest, 1896
Forrás: Magyar Nemzeti Múzeum

Mi következik ebből? Ha visszamenőlegesen szelfinek címkézzük a teljesen másfajta fotóhasználat szerint készült ferrotípiát (vagy más egyéni és csoportos önarcképeket), retroaktíve kiiktatjuk az eredeti fényképtárgy különbségeit. Lényegében szem elől tévesztjük a rajta szereplő embereket, akik számára mást jelentett a fénykép(ezés) és a nyilvánosság, mint nekünk.

23 Tiefentale 2016: 74–82.

A millenniumi gyorsfénykép lefegyverző, ismerősnek tűnő közvetlensége változatlan, ha ennek tudatában tekintünk rá,

> „s talán még inkább felértékelődik, ha összevetjük e csoportos önarcképen szereplő tudósok ismert, nyilvánosságnak szánt, későbbi ábrázolásaival. A komor, tekintélyes mellképek ugyanis a tudomány művelőinek társadalmi pozícióját mutatják, megfelelnek a kor elvárásainak. Ez az automata által készített vidám csoportkép azonban kivétel; a játékos kísérletezőkedv lenyomata, s engem épp kendőzetlen szabálytalansága, a normák alóli kiszökkenése miatt ejt rabul, valahányszor csak a szemem elé kerül."[24]

A különbségtétel képessége hozzásegíthet bennünket ahhoz, hogy jobban értsük a fényképezés változékony gyakorlatait. Az imént vázoltakra vak kutatói praxisok kritikája pedig saját lehetőségeink higgadt felméréséhez vihet közelebb egy skizofrén zűrzavar közepén.

Források

Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára (MNM TF)

Cigányok ülnek a szekér előtt, dinnyét esznek, Korpona, 1915. Kerny István felvétele, ltsz. MNM TF ME I.a. 2005.319.1.

Vándorcigányok, 1915, Kerny István felvétele, MNM TF ME I.a. 83.113.

Cigányok dinnyét esznek, 1915 után, Kerny István felvétele, ltsz. MNM TF ME I.a. 2005.324.1.

Bál az udvarnál, 1896, Strelisky Sándor műhelye, ltsz. MNM TF MEI.a. 3082/1958 fk.

A Budapesti Filharmóniai Társaság zenekara, 1903, Strelisky Sándor műhelye, ltsz. MNM TF ME I.a. 94.197.

Fotósok fényképezik, amint Ruth Bryan Owen rendkívüli megbízott, az első diplomáciai missziót vezető amerikai nő a dán királyhoz hajtat. Koppenhága, 1933.05.29., Ismeretlen fényképész felvétele / Associated Press Photo, ltsz. MNM TF NK 2022.37.1.

Hattagú csoportkép gyorsfényképen (Hutÿra Ferenc állatorvos, orvos, patológus, Tangl Ferenc fiziológus, humán és állatorvos, Preisz Hugó (?) állatorvos, orvos, bakteriológus és családtagjaik), Budapest, 1896, Bosco automatában készült gyorsfénykép (ferrotípia), ltsz. MNM TF P 96.474

24 Fisli 2019.

Bosco automatában készült gyorsfénykép (hátoldala), Budapest, 1896, s MNM TF P 96.474

Hivatkozott irodalom

Baji Etelka 2019: Amikor még egy zenekar fotójához egyenként kellett fényképezni a zenészeket. Strelisky Sándor, az összemásolt képek mestere. *Fidelio* – www.fidelio.hu – utolsó letöltés: 2023. június 15.

Baetens, Jan 2007: Conceptual limitations of our reflection on photography: the question of "interdisciplinarity". In: James Elkins (ed.): *Photography Theory*. New York–London–Cork, 53–73.

Batchen, Geoffrey 2021: *Negative / Positive. A History of Photography*. New York

Biró Eszter 2020: Performativitás és érzelem – Egy új fényképfeltárási módszer kialakulása: Annette Kuhn, Marianne Hirsch, Emiko McAllister és Martha Langford találkozása. In: Fisli Éva (szerk.): *Fotográfusnők*. Budapest, 184–193.

Davis-Marks, Isis 2020: A Cider-Can 'Camera' Captured Eight Years in a Single Photograph. The ethereal snapshot, recorded by a drink can left in an observatory for almost a decade, may be the longest-exposure image ever taken *The Smithonian Magazine* https://www.smithsonianmag.com/ – utolsó letöltés: 2023. június 15.

Edwards, Elizabeth 2001 (2002): A fényképészet újraértelmezése a néprajzi múzeumokban. *Néprajzi* Értesítő (84.) 39–55. (Varga Judit fordítása)

Edwards, Elizabeth 2002: Material beings. Objecthood and ethnographic photographs. *Visual Studies* (17.) 1. 67–75.

Fisli Éva 2019: Nem szelfi. *Fidelio* – www.fidelio.hu – utolsó letöltés: 2023. június 15.

Fisli Éva 2020: Fényképtárgy. Egy szó és ami mögötte van. In: Fisli Éva (szerk.): *Fényképtárgy.* Budapest, 7–17.

Fisli Éva 2022: Nyersanyagból történetek. Spanyol polgárháborús sajtóillusztrációk a harmincas évek Magyarországán. *Per Aspera Ad Astra* (8.) 2. 99–112. https://doi.org/10.15170/PAAA.2021.08.02.06 – utolsó letöltés: 2023. június 15.

Kopin Katalin – Deim Balázs 2022: 1 másodpercig és 1 évig exponált fotók Deim Balázs Múló idő című kiállításán, 2022. 07. 11. *Punkt* – www.punkt.hu – utolsó letöltés: 2023. június 15.

Stemlerné Balog Ilona 2012: A vintázskópiáról II.www.mafot.blog.hu *Disputa* 2012. 06. 23. – utolsó letöltés: 2023. június 15.

Perenyei Monika 2023: *Bírálat Sidó Anna Tünde: Amatőr fotográfia és családi emlékezet. Id. Brenner József fotóinak hatása családja emlékmegörökítési és emlékezési gyakorlataira (1898–1930) című doktori (PhD) értekezéséről*, kézirat, 2023.

Szalma Anna-Mária 2014: *A fénykép a mindennapi életben. Fényképkorpuszok antropológiai elemzése*. Kolozsvár.

Tiefentale, Alise 2016: The networked camera at work: why every self-portrait is not a selfie, but every selfie is a photograph. In: Mičule, Sante (ed.): *Riga Photography Biennial* (1), 74–82.

A nyomtatásban közölt fényképek eredetileg nem fekete-fehérek. A kötet kényszerű fényképhasználata a tanulmány tökéletes illusztrációja.

Gábor György

Az orra mutató ujjak
A „test szerinti Izrael” vizualizálása a középkori antijudaista hagyományban

> „…a történészek szívesebben bíbelődnek szövegekkel, és értekeznek politikai vagy gazdasági tényekről, mintsem hogy az emberi tapasztalat mélyebb rétegeit vizsgálnák, amelyeket a képek elérnek.”[1]

I.

„Bagahi, Laça, Bachahé,
Lamac, Cahi, Achabahé,
Karrelyos,
Lamac, Lamec, Bachalvos,
Cabahagi, Sabalyos,
Baryolas,
Lagozatha, Cabyolas,
Samahac et Famyolas,
Harrahya.”[2]

Kimondott jószándéktól vezérelve beszélném le az olvasót arról, hogy a fenti szövegben, amely Rutebeufnek a 13. század közepén íródott munkájában, a nevezetes *Teofil csodája* című misztériumjátékában hangzott el, s amely invokációs forma az Ördög megidézésére szolgált, valamiféle szemantikai értelemre vagy beazonosítható idiómára próbáljon rátalálni. Nem héber, arab vagy szír nyelvet olvashatnak, hanem az Ördögöt megidéző Salatin varázslót, s minthogy az Ördöghöz héberül kell szólni (ha nem lenne contradictio in terminis, azt is mondhatnám, hogy az Ördög anyanyelve a héber), ám miután sem Rutebeuf, sem az előadás keresztény publikuma nem tudott héberül, ezért a szerző egy maga kreálta halandzsanyelven kísérelte meg érzékelhetővé tenni a lingua franca, vagyis a zsidók és az Ördög

1 Belting 2000: 3.
2 Rutebeuf 1839: 85, magyarul: Rutebeuf 1984: 120–121.

közötti közvetítő nyelv, a héber idegen, érthetetlen, gyanús, félelmetes és felettébb fenyegető voltát.

Salatin tehát héberül beszél, ami a korabeli varázslók munkaerőpiacán magától értetődőnek számított, hiszen már a 2. században a zsidókat és keresztényeket egyként útszéli vádakkal illető Kelszosz is annak adott hangot, hogy „a zsidók […] buzgón űzik a varázslást is, melyben Mózes volt a mesterük”,[3] továbbá „látszólagos csodatetteit Jézus csupán mágiával vihette véghez”,[4] hogy a 4. század végén ugyanezt hangsúlyozza Jóannész Khrüszosztomosz is, szóba hozva, hogy a judaizáló keresztények rohannak a zsinagógába, s a zsidókhoz hasonlóan „a varázslókat meg a szemfényvesztőket saját” otthonukba hívják.[5] Salatin tehát, aki „akkor beszélhet az Ördöggel, amikor akar”,[6] voltaképpen a kor keresztény víziói szerint megformált zsidó alak, aki talán épp most érkezik a „sátán zsinagógájából” (*Jelenések könyve* 2,9; 3,8), amely – Jóannész Khrüszosztomosz keresetlen szavait idézve – nem más, mint „rablók barlangja”, s „ha valaki most bordélyháznak, törvényszegés helyének, démonok fészkének, az ördög fellegvárának, lelkek puszítójának meg mindenféle romlás szakadékának és mélységének nevezné azt, még akkor is kevesebbet mondana, mint amit megérdemel”.[7]

A zsidó Salatin alakját, aki a misztériumjátékban az Ördög számára próbálja megszerezni a keresztény Teofil lelkét, hogy azt a Gonosz a saját képére és hasonlatosságára zsidóvá formálhassa, ellátva őt az embergyűlölet, a dölyf és a fösvénység hamisítatlan zsidó tulajdonságaival, Rutebeuf a fent említett nyelvi trükkel, mintegy auditív módon, a halandzsa-héber riasztó és vészjósló hangzásával tette a nagyérdemű számára érzékivé. Annál is inkább tehette, mert már Szent Jeromos is azon a határozott véleményen volt, a zsidók hangját állatok artikulálatlan üvöltéséhez hasonlítva, hogy beszédük „disznóröfögésre és szamárordításra” emlékeztet.[8] (1. kép)

A kérdés az, hogy miként lehet, lehet-e egyáltalán a keresztény világ üdvözítő megvilágosítására az elborzasztó auditivitás mellett vizuálisan is, a maga képi felismerhetőségében és félreérthetetlenségében megjeleníteni és láttatni a zsidó alakját.

3 Órigenész 2008: 48–49; MPG 11. 708.
4 Órigenész 2008: 31; MPG 11. 666.
5 Aranyszájú Szent János 2005: 209; MPG 48. 956.
6 Rutebeuf 1984: 116.
7 Aranyszájú Szent János 2005: 175–176; MPG 48. 915.
8 MPL 25. 1034.

1. kép. Theophilus-legenda, Lambeth Apokalipszis, 1260 k.

II.

A fenti kérdés cseppet sem magától értetődő. Akár a világ múzeumainak bámulatba ejtő gyűjteményeit járva, akár a privát szféra kvalifikált kollekciói révén ismertté vált, akár a valorizációra alkalmatlan vagy érdemtelen, ámde a személyes szférát megképző s a legbensőségesebb, familiáris emócióknak keretéül szolgáló magánterek festményeit szemlélve már-már triviálisnak tűnik a műalkotásokként szemlélt, azaz esztétikai funkciójukban el- és befogadott képek sokasága, holott valójában messzemenően nem beszélhetünk semmiféle egyértelműségről.

A kereszténység, elsősorban a zsidó biblikus tradíció örököseként, másfelől a görög, kivált a platóni filozófiai hagyomány követőjeként egyaránt a képi ábrázolás tilalmában volt súlyosan érintve. A *Tanakh* „ne csinálj magadnak faragott képet (peszel), sem bármely alakját (temuna) annak, ami fent van az égben, vagy lent a földön, vagy a vizekben a föld alatt" (*2Mózes 20,2*) tilalmának több értelmezése is lehetséges. Ami minden esetben megkérdőjelezhetetlen, hogy a „rejtőzködő Istent" (Él misztatér – *Jesája* 45,15), aki „elrejti arcát" (hásztér ásztir pánáj – *5Mózes* 31,18), semmilyen módon nem lehetséges látni, következésképp ábrázolni sem, vagyis a legcsekélyebb antropomorfizmus is elutasítandó, s amikor a szövegben az

áll, hogy „és látták Izráel Istenét" (*2Mózes 24,10*), vagy hogy „láttam az Örökkévalót, ülve a trónján" (*1Királyok 22,19*) a „rá" (lát) ige – ahogy arra Maimonidész is felhívta a figyelmet – metaforikusan értendő, és „spirituális percepciót jelent, semmiképpen sem szemmel való látást, mivel a szem csak a testit érzékeli és bizonyos tekintetben a test néhány esetlegességét, mint a színét vagy az alakzatát".[9]

Az azonban kérdéses, hogy vajon a fenti törvényt radikálisan, azaz kategorikusan tiltó parancsként, tehát mindenféle ábrázolás legszigorúbb tilalmaként kell-e érteni, avagy enyhébb, megengedőbb értelemben, kizárólag funkcionális szerepére tekintettel, vagyis csak akkor, ha az ábrázolás a bálványimádás céljával jött létre. Ám bármelyik nézetről legyen is szó, a faragott kép (peszel) a plasztikus, térbeli ábrázolást tiltja, míg az alak (temuná) minden látható alakzat ábrázolását.

Annyi mindenesetre egyértelműen állítható, hogy Isten a teremtett világ részeit, egyes elemeit, tárgyait a rá irányuló szeretet riválisalakzatainak tekinti, mint amelyek eltérítik vagy eltéríthetik róla az emberek figyelmét, s ami indokolttá teszi az Örökkévaló féltékenységét. Bármely e világi jelenség képes Isten riválisává válni, s ebben a folyamatban a szemnek, vagyis a látásnak mint felhajtó erőnek meghatározó szerepe van. Következésképpen a problémát nem a kép jelenti, hanem az, hogy milyen szándékkal tekintünk rá, s miként gondolkodunk róla. Ugyanis a látás bűnre vezethet, s ahogy a szem látómezejébe kerülő nő, úgy egy faragott bálvány látványa is a „szemek paráznasága" (éné znut) révén képes a paráználkodás bűnébe csábítani (szó szerint zonim, azaz kurválkodás, amit a házasságtörésre és a bálványimádásra egyként használ a szöveg), hiszen „majd összetöröm hűtlen szívüket, amellyel elpártoltak tőle, és szemüket, amellyel házasságot törve bálványaikra tapadtak" (*Ezékiel 6,9*). A Talmud egészen konkréttá és félreérthetetlenné teszi a bálványimádás és a szexuális paráználkodás közötti hasonlóságot, midőn

> „Rav Juda azt mondta Rav nevében: Izráel tisztában volt azzal, hogy a bálványimádásnak semmi értelme sincs, valójában nem is hittek benne. Csak azért imádták a bálványokat, hogy lehetővé tegyék önmaguk számára a nyilvánosan tiltott paráználkodást, ugyanis a bálványimádás legtöbb rituáléja magában foglalja a tiltott paráználkodás nyilvános bemutatását".

És kicsit később: „eleinte kizárólag a kéjvágyuk miatt vonzotta őket a bálványimádás."[10] Másutt pedig a „ne szívetek és szemetek vágyait kövessétek" bibliai locusra utalva (*4Mózes 15,39*) a Talmud *Berakhot* traktátusában az alábbi olvasható:

9 Maimonidész 1997: 65. (A magyar fordítást pontosítottam.)
10 *Szanhedrin* 63b.

„A versben a »szemed után« kifejezés a parázna vágyak követésére utal."[11]

Vagyis a fentiekben alapvetően a realizálódott bűnhöz elvezető szándék első lépcsőfokáról van szó, az ártó szem (ajin hárá) mindent kiváltó okáról, amely egy logikus pszichológiai láncolatba rendeződve potenciálisan a következményeket is hordozza: a látvány nyomán fellépő bűnös vágyakozást s az ennek következtében előálló lehetőséget, amely a bűnbe vezető cselekedet aktualitását rejti magában.

Csakhogy Istennek is szüksége van a vizualitásra, hiszen ugyancsak a szemnek jut döntő szerep az Istenre való emlékezésben és emlékeztetésben, köztük magának Istennek az emlékeztetésében is, miután a szem, a látvány a legtermészetesebb és legközvetlenebb módon képes felidézni az emlékezet tárgyát s beteljesíteni az emlékezetre (záchor) vonatkozó isteni parancsolatot.[12] Az egyiptomi kivonulást megelőzően Isten arra utasítja a népet, hogy a húsvéti bárány vérével jelöljék meg a házat, ahol laknak, mert „ha látom a vért, kihagylak benneteket. Titeket nem ér a megsemmisítő csapás, amellyel Egyiptomot megverem" (*2Mózes 12,13*). S hasonlóképpen a tallit négy sarkára előírásszerűen rögzített szemlélőrojt funkciója éppen az, hogy a szem közreműködésével a gondolatok irányultságát helyes irányba terelje, emlékeztetve annak viselőjét az Örökkévalóra és parancsolataira:

> „ha rájuk tekintetek, emlékezzetek meg az Örökkévaló parancsolatairól, hogy azok szerint járjatok el, ne szívetek és szemetek vágyait kövessétek, s a paráználkodás vétkébe essetek. Hogy megemlékezzetek parancsolataimról és megtegyétek mind a parancsolataimat…" (*4Mózes 15,39-40*)

Mindeközben messzemenően figyelemre méltó, hogy a biblikus szöveg komoly pedantériával még a rojtok színéről is rendelkezik, előírva, hogy a rojtokat kék bíbor (tekélet) zsinórral rögzítsék (*4Mózes 15,38*). A kérdésre, hogy ezt az éjszakai ruhára is szükséges-e rögzíteni, a Talmud *Menahot* traktátusa többször is hangsúlyozza, hogy „ezt látni kell", a ránézés az isteni jelenlétre utal, s arra a kérdésre, hogy „miben különbözik a tekélet az összes más színtől", az alábbi válasz érkezik: „a tekélet színe a tengerhez hasonlít, a tenger az éghez, az ég pedig a Dicsőség Trónjához, amint az olvasható: »És látták Izráel Istenét; lábai alatt pedig olyasmi, mint fénylő zafír és mint maga az ég« (*2Mózes 24,10*)."[13] Vagyis a tekélet

11 *Berakhot* 12b.

12 A záchor bibliai parancsolatához lásd Yerushalmi 2000. Yerushalmi hívja fel a figyelmet arra, hogy a záchár (emlékezni) ige – valamennyi formáját beszámítva – 169-szer fordul elő a Bibliában. Vö. Yerushalmi 2000: 23.

13 *Menahot* 43b.

színének mózesi parancsban történő szigorú rögzítése, amely a szín érzéki szerepéből fakad, jelesül abból, hogy hasonlatosságával felidézze a tengert, az eget, az égi Trónust s a fénylő zafírhoz hasonló égboltot, egyértelmű esztétikai (aiszthészisz – észlelés, érzékelés) funkcióról árulkodik: az utánzásról (mimészisz) és a felidézésről, vagyis az emlékeztetésről (mimnészkó).

Mindenesetre a kereszténység kiábrázolási szándékát vagy képi-vizuális megjelenítési igényét, legalábbis a korai évszázadokban, még egyértelműen visszatartotta a Tízparancsolatban helyet kapó mózesi törvény határozott tilalma.

III.

Jóllehet az antik filozófia már tisztában volt azzal, hogy „amit valamennyien mondunk, mindaz szükségképpen utánzás és másolás",[14] vagyis minden kijelentésünk a képzelet és a képalkotás részét képezi, továbbá „nem gondolkodik soha képzetek nélkül a lélek",[15] vagyis képi elemek nélkül nem lehetséges absztrakt fogalmi gondolkodás, ám a korai kereszténységre különösen nagy hatást gyakorló platóni filozófiai hagyomány[16] mégsem kedvezett a képi-vizuális megjelenítés szándékának és igényének. Szent Ágoston a szem keltette látás jelentőségére helyezve a hangsúlyt, a „szemek kívánságát" (*1János 2,16*) „a tudásra irányuló kívánságban" érzékeltette, vagyis a látásban, azaz a vizualitás kínálta érzetben írva le „az érzékek egyetemes tapasztalatát", minthogy nem azt mondjuk, „halld csak, valami vöröslik. Vagy: szagold meg, hogy csillog. Vagy: ízleld meg, milyen fényes. Vagy: érintsd, hogy ragyog", hanem azt, hogy nézd, „mennyire illatos, nézd, milyen az íze, nézd, milyen kemény".[17]

14 Platón 1984b: III. 414.

15 Arisztotelész 2006: 82.

16 Szent Ágoston Platón és a platonikus gondolkodás elemzése nyomán vonja le végső következtetését, amelyben leszögezi, hogy „ezeket a filozófusokat […] mint például Platón és tanítványai […] elébe helyezzük a többi filozófusnak, és hozzánk közelebb állóknak tartjuk." Szent Ágoston 2005: 146.

17 Szent Ágoston 1975: 287. A későbbiekből különösképp érdemes idézni John Locke-nak az emberi értelem és a látás hasonlóságát megvilágosító analógiáját: „az értelem nem nagyon különbözik egy egészen fénymentes zárkától, amelyen némely meghagyott kis nyílások vannak a külsőleg látható hasonmások vagy a külső dolgok ideái számára; ha az ilyen sötétkamrába érkező képek csak egyszerűen ott maradnának, és olyan rendben feküdnének ott, hogy alkalomadtán meg lehessen őket találni, akkor ez nagyon hasonlítana az emberi értelemnek a látás tárgyai és azok ideái közti viszonyához." Locke 1964: I. 153–154.

Csakhogy Platón gondolkodásában a látás érzetének viszonya az igazsághoz alapvetően leértékelődik, hiszen míg az ideák, tehát az örök és változatlan létezők a metafizikai szubsztanciák világával azonosak, amelyek mindennemű érzékelés lehetőségén kívül helyezkednek el, addig a „valóságnak" hitt, annak látott és akként érzékelt e világi jelenségek – a platóni barlanghasonlatnak megfelelően[18] – az ideák valóságának puszta látszatai, másolatai, visszfényei, utánzatai vagy árnyképei: megannyi eidólon, semmi több. Erwin Panofsky kifejezetten az esztétikai idea felől közelítve mondja, hogy a mimétiké tekné megvetett képviselői „csupán a testi világ érzéki jelenségét képesek utánozni", vagyis a műveikben az ideát képtelenek kifejezésre juttatni, következésképp nem is szolgálhat tevékenységük a törvényalkotó számára paradigmaként.[19] Egyfelől ugyan Platón is azt állítja, hogy „a látás a legélesebb a testen át érkező érzékeléseink közül", ám rögtön hozzáteszi: „az értelmet ugyan nem látjuk vele."[20] Vagyis Platón alapvető és lényegi különbséget tett a fizikai érzékelés és a gondolkodó értelem, az érzékelhető dolgok és az intelligibilis világ között. Ez utóbbiakat anyagtalannak, testetlennek (aszomata) tekintette. A testetlen intelligibilis világ, az ideák, vagyis az eszmék és eszmények összessége képezi a létezők igazságát, a metafizika transzcendens univerzumát, amely lényegét tekintve különbözik az ideák képeitől (eidólon), puszta megjelenésének alakzataitól. Épp a fentiekből következik tehát, hogy „Homérosztól kezdve minden költő csupán utánzója az erény árnyképeinek (μιμητὰς εἰδώλων ἀρετῆς) […] az igazságot azonban nem éri el egyik sem", ugyanígy a festő is, „ha vargát ábrázol, csak olyat tud ábrázolni, aki csupán látszik annak".[21] Magától értetődő, hogy az erősen platonikus hatás alatt álló fiatal Szent Ágoston éppen a fentiek alapján írja, hogy a

> „tükörképed (imago tua de speculo) olyan akar lenni egészen, mint te, és éppen azért hamis […] Így minden festmény, hasonlóan a szobrok, meg minden emberi műalkotás, nemde ugyanide sorolhatók, mert mindegyik valaminek a hasonlóságára készült (ad cujus quidque similitudinem factum est)".[22]

Minthogy az igazi lényeg láthatatlan és érzékelhetetlen, Szent Ágoston szerint a testi teremtményeket az értelem tekintetének minden esetben meg kell haladnia, a látvány közvetlenségén túlra kell hatolnia, máskülönben „nyomorúságos lelki

18 Platón 1984a: 455–462.
19 Panofsky 1998: 11. Ugyanehhez lásd Cassirer 1924: 1–27.
20 Platón 1984c: 750–751.
21 Platón 1984a: 604. A görög szöveghez az alábbi kiadást használtam: Platón 1883: 180.
22 Szent Ágoston 1986: 243–244. A latin szöveghez az alábbi kiadást használtam: MPL 32. 892.

szolgaság az, ha valaki […] képtelen az értelem szemét a testi teremtmények fölé emelni, hogy ott az örök fényben részesüljön".[23]

A korai kereszténység körében a kiábrázolás mózesi tilalma, legalábbis annak az istenábrázolás tiltásaként és az ábrázoltnak mint valamilyen istenségnek, azaz bálványnak a tiszteleteként történő értelmezése triviálisnak számított. A keresztény ember kötelessége, amint azt Pál apostol hangsúlyozta, a „rejtőzködő", a pogány istenségekkel szemben halandók előtt sosem megmutatkozó Isten tisztelete, s az, hogy „ne a láthatóra, hanem a láthatatlanra fordítsuk figyelmünket. Mert a látható mulandó, a láthatatlan azonban örök." (*2Kor 4,18*) A farizeusok megtévesztő és félrevezető látványának felemlegetésével látszat és valóság antagonisztikus ellentétére figyelmeztet az evangélium: „Fehérre meszelt sírokhoz hasonlíttok, amelyek kívülről szépnek látszanak, de belül tele vannak a halottak csontjaival s mindenféle undoksággal. Így ti is kívülről igazaknak látszotok az emberek szemében, de belül tele vagytok képmutatással és gonoszsággal." (*Máté 23,27-28*)

A kereszténység Isten- és világfelfogásából fakadóan a kép, amely az ábrázolt világot mutatja be, soha, semmilyen körülmények között nem képes az időtlen, azaz intemporális igazság érzékeltetésére, legfeljebb a látható, időben múlandó, temporális valóság részigazságainak bemutatására. Korántsem véletlen, hogy a korai kereszténység, így például a 300 körül ülésezett Elvirai zsinat XXXVI. kánonja ellentmondást nem tűrve teszi közzé a zsinati döntést, mely kimondja, hogy „úgy határoztunk, hogy ne legyenek festmények a templomban, mert gyakran imádság ürügyén titokban bűnt követnek el".[24]

A kánoni parancsolat lakonikus rövidségéhez képest már hosszabban érvelve szól Euszebiosz 3–4. századi egyháztörténetíró, aki Nagy Konstantin lányának levélbeli kérését utasítja vissza, ahol a fiatal nő Euszebiosztól kíván Krisztust ábrázoló képet kérni. Euszebiosz fölteszi a kérdést: „milyen Krisztus-képre is vágysz voltaképpen? Arra, ami igaz és változatlan […], vagy arra, aki érettünk született és vette fel a szolga képmását?" Euszebiosz elmondja a fiatal nőnek, hogy „két forma tartozik Krisztushoz: az isteni forma" és a szolgai forma, „amire te vágyódsz, s amelyben testet öltött a kedvünkért". Euszebiosz arról is felvilágosítja a naiv kérvényezőt, hogy Krisztusnak „még a tanítványai sem nézhettek rá, mint Istenre, hiszen a látványt sem viselték volna el". Vagyis „hogyan is festhetne meg bárki is egy ilyen felfoghatatlan formát, amikor ez valójában isteni és szellemi esszenciának nevezendő? Hacsak a hitetlen pogányokhoz hasonlóan nem fest valamit, ami egyáltalán nem hasonlít önmagára." Az egyházatya a fiatal nő számára is érvényesnek mondja a „ne csinálj magadnak fa-

23 Szent Ágoston é. n.: 161.
24 Erdő Péter (szerk.) 1983: 254.

ragott képet parancsolatát", így már csak puszta óvatosságból sem adja át a kért képet, „nehogy azt lássák, mintha Istenünket képben hordozzuk, mint a bálványimádók".[25]

S említsük meg Nepotianus presbiter esetét, aki Jeromosnak kéri ki tanácsait arról, „miként őrizhető meg Krisztus egyenes ösvénye". A nagytudású Jeromos arra hívja fel a tanulásra szomjúhozó presbiter figyelmét, hogy a templomokon belül

> „ragyog a márvány, csillog az aranyozott mennyezet, ékkövekkel ékes az oltár, de Krisztus szolgáit nem válogatják meg. Egyetlen gazdag se hozakodjék elő a zsidók templomával, ahol asztal, mécsesek, tömjénfüstölők, tálak, kelyhek, urnák és egyéb aranyholmik vannak! Akkor helyeselte ezt az Úr, amikor a papok állatokat áldoztak és a bűnösökért bárányok vére volt a váltságdíj – habár mindezek előképek voltak, hiszen a mi okulásunkra írták meg, akik a végső időkben élünk – most viszont, miután a szegény Krisztus az otthon szegénységét ajánlotta, gondoljunk a keresztre, és a gazdagságot sárnak tartjuk majd."[26]

IV.

Vagyis az isteni természet nem kiábrázolható, az emberi pedig nem méltó az ábrázolásra. A középkori gondolkodásban az alakok, testek, arcok és emberi vagy isteni (szent) személyek kiábrázolása, képi megformálása, azaz maga a megjelenítés, az utánzás képi lenyomatának formájában valamiféle metafizikai értelmet hordoz, amely azzal a rettentő veszéllyel fenyeget, hogy az ábrázolás nem lesz, mert nem is lehet egylényegű az ábrázolttal, az utánzás annak ideájával és eszméjével, ami így a szubsztanciális lényeg és a metafizikai valóság leértékelésével, a lényeg tudatos elferdítésével, leegyszerűsítésével vagy lefokozásával válik azonossá. Panofsky szerint épp ezért nem jelenik meg a középkor képi világában az ábrázolt valóság tisztán „objektív" arányait a látvány „szubjektív" aspektusa alapján a személy, a néző perspektívájából kiigazító szemlélete, mert „az alakok mintha egy magasabb hatalom hatása alatt mozognának, semmint saját szabad akaratukból".[27]

Panofsky megállapítása téves, ám tévedése a középkori képiség legfontosabb összetevőjére világít rá, jelesül a metafizikailag determinált „objektív" látványon túlemelkedő „szubjektív" szándékra, amelynek jegyében például a „helyes arányo-

25 MPG 20. 1545–1550.
26 Szent Jeromos 2005: 205.
27 Panofsky 1955: 98–99.

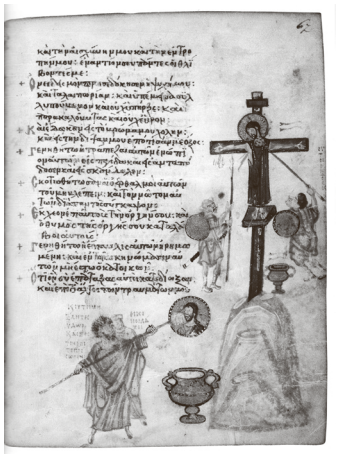
kat, a nagy magasságban elhelyezett szobrok torz rövidülését elkerülendő, optikai korrekcióknak vetik alá",[28] a puszta technikai szándékkal is egyértelműsítve, hogy a szobrokba „bezárt" személyek nem önnön esszenciájuk intemporális hordozói, hanem teológiailag meghatározott intenciók kifejeződései.

Például azoké, amelyekről Ióannisz Damaszkénosz szólt a hétszázas évek elején, a szentképek védelmében írt három beszédében kifejtve, hogy Isten az első képteremtő, hiszen elsőként maga alkotta meg egyszülött Fiát, az Igét, a tőle „semmiben sem különböző képmását", majd ezt követően „a maga képére és hasonlatosságára" hozva létre az embert.[29] A későbbi képteológia alapművének számító munka egyértelmű választ kíván adni azoknak, akik a képben a kép eredetijét, az ábrázolt szubsztanciális megjelenítésének kísérletét gyanítják, s mivel ez eleve kudarcra ítélt, álláspontjuk szerint ez teszi indokolttá számukra a kép tilalmát és elutasítását. Csakhogy „a kép hasonmás (képmás, hasonlat – homoióma), valakinek a példázata (paradeigma) és másolata (képmás, lenyomat – ektüpóma), s visszatükrözi azt, akit ábrázol. De nem hasonló teljes egészében a kép az eredeti képhez (prótotüpon), akit ábrázol."[30] Vagyis a kép nem lehet az imádat (latreia) tárgya, csupán a tisztelet (proszkünészisz) jele, hiszen „a képek csupán emlékeztetőül szolgálnak, nem istenekként, hanem azért, hogy az Isten tetteit felidézzék", hiszen „ami az írástudóknak a könyv, az az írástudatlanoknak a kép".[31]

Miután a képtisztelők a képet, az ikont csupán hasonlatosnak mondták annak transzcendens képmásával, vagyis a képet puszta szimbólumnak tekintették, ám velük ellentétben a képrombolók a képet szubsztanciálisan azonosnak tartották annak archetípusával, a képtisztelők az ikonoklasztákat judaizálással vádolták, akik a képi ábrázolás biblikus tilalmához azért ragaszkodtak, mert a képet az „ősképpel" szubsztanciálisan egylényegűnek, azonosnak gondolták, s nem különállónak, vele mindössze „névleg" egyenlőnek, szimpla érzéki reprezentációnak. Nem véletlen, hogy a képi alakban megjelenített ikonoklaszták legtöbbje már a 9. században – jó száz-százötven évvel megelőzve a nyugati ábrázolásokat – a képtisztelők ábrázolásain félreérthetetlennek szánt vizuális jelekről, jellegzetes zsidó fiziognómiájukról váltak egyértelműen beazonosíthatókká. Egyik legismertebb példája ennek a 843 után keletkezett ún. *Hludov-Psalterium* miniatúrája, ahol a *Zsoltár 69,22* szövegét illusztrálva („Ételembe epét kevernek, szomjamat ecettel oltják") a János-evangélium szövege nyomán egy nagy orrúnak és göndör, fekete hajúnak ábrázolt katona a lándzsája hegyére tűzött ecetes szivacsot nyújt fel Jézus-

28 Focillon 1982: 277.
29 MPG 94. 1345. Magyarul részletek: Redl 1988: 198.
30 MPG. III, 16. 1337. Magyarul: Redl 1988: 195.
31 MPG. I, 17. 1248. Magyarul: Redl 1988: 191.

nak (*János 19,29*), míg a kép alsó harmadában egy ugyancsak sötét, göndör hajú, bozontos alak lándzsája végére tűzött s az előtte lévő meszes kannába mártott szivaccsal készül átfesteni Jézus arcképét. A paralel képi ábrázolás üzenete egyértelmű: amint a zsidók Krisztus gyilkosai, hasonlóképp a Megváltóval egylényegű ikont lemeszelő zsidó is Krisztus gyilkosa. (2. kép)



2. kép. Krisztus ellenségei és a képrombolók, Hudov-Psalterium, 843 után

Mivel tehát a kép tisztelője „nem a képben rejlő lényeget (mivolt, természet, állag – tén tész eikonosz uszian) tiszteli, hanem csupán azt, akit a kép ábrázol",[32] azaz akit a kép megjelenít és reprezentál, ennélfogva az igazi kérdés nem az, hogy a kép alkotója magát az isteni szubsztanciát vagy valamelyik szentjének esszenciáját kívánja-e ábrázolni, minthogy erre nincs módja, hanem az, hogy mi az alkotó szándéka. Ha ugyanis „a szándék igaz és egyenes, s Istent s az Ő szentjeit dicsőítve erényre buzdít, a bűntől elriaszt, s a lélek üdvére szolgál, elfogadjuk és tiszteljük, mint képeket, utánzatokat, hasonmásokat, mint az írástudatlanok könyveit és emlékeztetőt…"[33]

De vajon testetlen lényt, vagyis az Istent (akit „nem látott soha senki" – *János 1,18*), továbbá az angyalokat és az ördögöket lehet-e testi megjelenésükben ábrázolni? Jóllehet a fenti létezők testtel nem rendelkeznek, következésképp testi értelemben nem megragadhatók, ám egyfajta „átalakulás" (metaszkhématiszmosz) során testi alakzatukban szemlélhetőkké lesznek, az emberhez hasonlóan alakkal, arccal rendelkezve, hogy az isteni gondviselés ekképp biztosítsa legalább részleges

32 MPG 99. 501.

33 MPG III, 9. 1332. Magyarul: Redl 1988: 193.

megismerhetőségüket vagy fölismerhetőségüket, „s ne maradjunk teljes tudatlanságban Isten s az ő testetlen teremtményei felől".[34]

A kép tehát, amelyhez „értelmileg (noétosz) kapcsolódunk",[35] s amely „rejtett dolgokat tesz láthatóvá és tár fel […] üdvözülésünkre […], hogy a rejtett dolgokat megismerve vágyódjunk és törekedjünk a szépre, és ellenkezőleg, a rútat kerüljük el és kellőképpen gyűlöljük",[36] még az írástudatlanoknak is lehetőséget biztosít,[37] hogy érzéki benyomást szerezhessenek a körülöttük élő, megvetendő és gyűlölendő legfőbb rosszról.

V.

A zsidóság a keresztény értelmezések szerint bűnt bűnre halmozott, a szövetséget eljátszotta, méltatlanná vált az Istennel kötött szövetségre: a régi nép a törvényeivel „hatályát vesztette", s elveszítve üdvtörténeti szerepét, kitagadtatott az isteni örökségéből.[38] Jusztinosz apologéta már a 2. század első felében azt hangoztatta, hogy a kereszténység „az igaz Izrael, a szellemi" (Iszraelitikon gar to aléthikon, pneumatikon – Verum enim Israeliticum, spiritale), s a zsidókkal kötött szövetség érvényét vesztette, mivel „a később kötött szövetség a korábbit hatálytalanítja".[39] A Synagoga egy és igaz örököse az Ecclesia lett, s ennek leggyakoribb középkori ábrázolása a keresztény tipológiai exegézis szerint értelmezett két leánytestvér a *Bibliá*ban, ahol az idősebb lány, Lea, akinek „a szemei gyengék voltak" (*1Mózes 29,17*), az ábrázolásokon fejéről lecsúszó koronával, törött jogarával, bekötött szemével (mint aki képtelen volt meglátni Jézusban a messiást), rossz küllemével, elhanyagolt, ápolatlan öregasszonyként (vagyis *Ószövetség*ként, azaz régiként, aki fölött eljárt az idő) a zsidóságot jelenítette meg, míg Ráchel, a fiatalabbik, „aki alakra és arcra is szép" (uo.), koronás büszke leányként, kezében uralkodói pálcáját, hatalmának szimbólumát tartva a győztes kereszténység jelképe. (3. kép)

34 MPG III, 25. 1344–1346. Magyarul: Redl 1988: 198.

35 MPG I, 17. 1248. Magyarul: Redl 1988: 191.

36 MPG III, 17. 1337. Magyarul: Redl 1988: 195.

37 MPL 77. 1027–1028. „Ugyanis a festményt azért használják a templomokban, hogy azok, akik nem ismerik a betűket, legalább a falakon látva olvassák, amit könyvekben nem képesek olvasni" – írja Nagy Szent Gergely, de hozzáteszi: „ugyanakkor a nép a festmények imádásában semmiképpen sem vétkezhet" („populus in picturae adoratione minime peccaret").

38 Lásd Gábor 2016: 90–131.

39 MPG 6. 500. Magyarul: Jusztinosz 1984: 147–148.

3. kép. A győzedelmes Egyház és a bekötött szemű Zsinagóga (Ráchel és Lea), Strasbourgi dóm, 1230 k.

Ugyanakkor történetteológiai magyarázatot igényelt, hogy miért maradhatott meg mégis a zsidó nép, ha Isten levette róla a kezét, s ha új népével, a „Verus Israel"-lel,[40] azaz a kereszténységgel új szövetséget kötött. Milyen történeti és üdvtörténeti magyarázata van annak, hogy az országát, földjét, politikai hatalmát, törvényeit és nyelvét vesztett zsidóság nem tűnt el a történelem süllyesztőjében, hanem megmaradva e világi szereplőnek, létezése üdvtörténeti jelentést és értelmet kapott?

A zsidóság, a civitas diaboli részeként az Antikrisztus népévé démonizálódott, az ördög népe lett, a „Sátán zsinagógája" (*Jelenések 2,9*), a leggaládabb ördögi tettek végrehajtói, „krisztusgyilkosok közössége",[41] szentségek meggyalázói, rituális gyilkosságok végrehajtói, kútmérgezők, ugyanis „a zsidók démonok",[42] „démonok laknak lelkükben", „minden vadállatnál elvetemültebb" népség, „az egész világot megfertőző betegség",[43] „a Sátán elsőszülöttje" (primogenitum Satanae).[44] (4. kép)

40 A fogalom gyökereit és patrisztikus relevanciáit tárja fel Simon, 1983.
41 Aranyszájú Szent János 2005: 54.
42 Aranyszájú Szent János 2005: 59.
43 Aranyszájú Szent János 2005: 60–61.
44 MPL 116. 144. A diabolizálódott zsidóság képi megjelenítéséhez lásd Lipton 1999: 30–53; 121.

4. kép. A zsidók királyukká koronázzák az Antikrisztust, Bible moralisée, 1220-1229 k.

A Gonosz, a Legfőbb Rossz (Summum Malum) a kiábrázolásokon a zsidó képét ölti magára (avagy a zsidó válik mind tulajdonságait, mind elborzasztó küllemét tekintve sátánivá), aki hol megkülönböztető viseletéről (például pileum cornutum stb.), hol jellegzetes attribútumairól (például pénzes erszény stb.), viselkedéséről (lásd Judensau: a középkori katedrálisok gyakori plasztikus ábrázolása a tisztátalanságot és a bűnt egy disznó tőgyén keresztül magába szívó zsidó alakja; az oltáriszentség meggyalázása stb.), sátánian gonosz arcéléről (lásd például Hieronymus Bosch: *Keresztvitel*, 1515-1516 k.), avagy sokszor karikatúraszerűen ábrázolt jellegzetesen nagy és görbe orráról válik egyértelműen felismerhetővé.

S ezen a ponton visszatérek a tanulmány elején feltett kérdésre: Salatint, a *Teofil csodája* című mirákulum Ördöggel cimboráló zsidó szereplőjét vajon miként lehet láttatni, vizuálisan, testi mivoltában, corporaliter elképzelni és a középkori keresztény látásmódnak megfelelően megjeleníteni,[45] miután a megannyi korabeli *Contra* és *Adversus Iudaeos* műből a zsidóságról spiritualiter kimerítő információt gyűjthe-

45 A népszerű középkori Teofil-legendának – amely a Faust-történetre is hatással volt – több ábrázolása ismert, így például egy 13. századi kéziratos munkában (*Lambeth Apocalypse*, Lambeth Palace Library, London), ahol immár elmosódnak a határok Teofil, a közvetítő és a Sátán között: arcvonásaik, öltözetük, jellegzetes fejviseletük hasonló – mintha a Sátán egyenesen a zsidó közösség tagja lenne.

tett be az olvasni tudó keresztény közönség? A nagyszámú, ikonográfiai kötöttségeket felmutató megjelenítés közül példaként a két legkorábbi, zsidókat ábrázoló karikatúrát említeném meg. Az első 1223-ból származik, és a királyi kincstár zsidókkal foglalkozó hivatalnoka készíthette a földadót nyilvántartó pergamentekercsre. Ezen a zsidók adófizetési kötelezettségei jelennek meg, miközben a timpanonszerű rajzolatban a várost démoni sereg özönli el. Középen két zsidó profilrajzolata látható, az egyik Mosse Mokke, a másik Avegaye (Abigél), s kettejüket egy Colbif nevű, hatalmas szarvakkal rendelkező ördög fogja közre, mutatóujjait a két zsidó orrára helyezve, mintegy utalva származásukra, egyúttal a nagy orr jelképezte gonoszságra és hitetlenségre. Mosse Mokke csúcsíves kalapja ugyancsak egyértelműen jelzi viselőjének zsidóságát, aki egyébként a korabeli pénzügyi és bírósági dokumentumokban gyakran Mosse cum naso (Mózes az orrával) néven jelenik meg.[46] A város fölé egy Isaac of Norwich nevű, amúgy valóban létezett prominens zsidó pénzember hatalmas, koronás, háromarcú alakja magasodik, fején az akkor uralkodó III. Henrik háromlevelű lóherét formázó koronájával. A több fejjel ábrázolt zsidó felidézi az Antikrisztus (Lucifer) hagyományos középkori küllemét,[47] másrészt a dupla Janus-arc a korabeli Anglia tehetős zsidó pénzkölcsönzőjét mutatja be, aki vigyázó szemmel követi birtokait és adósait. A kép bal oldalán a zsugori zsidó pénzváltó figurája tűnik fel, jellegzetes attribútumával, a pénzérmékkel teli mérleggel. (5. kép) A másik képen, amelynek keletkezési dátuma 1277, egy görbe orrú zsidó látható, félreérthetetlen felirattal: „Aaron, fil(ius) diaboli".

5. kép. Zsidók adófizetési kötelezettségét nyilvántartó pergamentekercs (részlet), 1233.

46 Lipton 2014: 178.

47 Lásd például: „Ó, mekkora volt a csodálkozásom, / mert három arcot láttam a fején!" Dante 2016: 270.

Az ördögivé vált, diabolizálódott és dehumanizált zsidók viselt dolgait, az istentelen szokásokat, a vissza-visszatérően elkövetett rituális gyilkosságokat, fösvénységüket (avaritia), gőgjüket (superbia) és bujaságukat (luxuria) a keresztény hagyomány rendszeresen ábrázolta: templomok falain, festett üvegablakain és faragványain, képes Bibliákban, misekönyvekben stb., így hát még azokon a településeken is, ahol nem éltek zsidók, az ott élők „tisztában voltak" küllemükkel és szokásaikkal, s legfőképp azzal, hogy szerepük és tevékenységük a keresztény világ ellen irányul, vagyis puszta létük az üdvrend kiteljesedését akadályozza.

A vizuális ábrázolások sorában külön említendő Jézus megképiesítésének változása. Egyrészt a Megváltó „eredeti" vagy legalábbis annak lenyomatát tartalmazó igaz képe (vera icona), a „mennyből alászállt kép", tehát az akheiropoiéton, azaz a „nem emberkéz alkotta" (non manum factum), hanem theoteukton, Isten önmagát megformált képe, önreprezentációja, vagyis az, ami nem puszta hasonlóság (homoióma), hanem lenyomat (szphragisz), képmás (kharaktér), avagy azonosság (tautotész) alapvetően foglalkoztatta a keresztény világot, hiszen „aki engem látott, az Atyát is látta" (*János 1,18*).

Krisztus vizuális metamorfizációit történeti és doktrinális okok egyaránt meghatározták. A göndör, szakálltalan Krisztus, az ún. „ideális" típus a hellén világot célba vevő „propagandaeszközként" a görög-római istenekre emlékeztetett, s örök fiatalságával és intemporalitásával a legfontosabb isteni attribútumot fejezte ki: azt, hogy az idő nem fog rajta. Ezzel szemben a szemita típusú, szakállas Krisztus leginkább a törvényadó-törvényhozó vonásait öltötte magára. Ez utóbbi egyik jellegzetes ikonográfiai típusa a Pantokrátor, aki az isteni és emberi vonások kettősségét testesíti meg, a királyok királyát, a mindeneken uralkodó, jobbjával áldást osztó, baljában az isteni kinyilatkoztatás foglalatát, a szent könyvet tartó Istent.

Ám idővel a kereszténység számára egyre súlyosabbá vált a zsidó gyökerek okozta teher: tipologikus szemléletében a biblikus múlt pozitív fejezeteit és elemeit önmagára vonatkoztatta, a Héber Bibliában önmaga előképét láttatva, míg a zsidó hagyomány önkritikus fejezeteit, a bűnös zsidóságra visszamutatva, a zsidóság ellenében törekedett felhasználni.

Aligha véletlen, hogy a szemita típusú Krisztus alakját egyre inkább és egyre nagyobb számban váltják fel a sémi vonásaitól megfosztott, „zsidótlanított" és „árjásított" Krisztus-képek: a festmények Krisztusai egyre szőkébbek lesznek, hajuk egyre egyenesebb, a barna szemek világítóan kékekké változnak, s a megfeszített Krisztust ábrázoló festmények állandó tartozékává válik a Krisztus férfiasságát eltakaró lepel. Korántsem a középkor prüdériájáról van szó (a középkor a mezítelenséget, a testiséget fontosnak és ábrázolandónak tekintette, minthogy Isten első parancsolata a szaporodásra, a sokasodásra vonatkozott, lásd *1Mózes 1,28*), hanem az előbőr ritu-

ális körülmetélése (brit milá, circumcisio) jelének szándékos eltakarásáról. Annak az elleplezéséről, amely látható jeleként vizuálisan is egyértelműsítette, hogy a zsidó hagyománynak megfelelően Jézus is, mint minden nyolcadik napos zsidó újszülött, az Örökkévaló és Ábrahám ivadékai közötti örök szövetség tagjává lett.

A „zsidótlanított" Krisztus-képek az emberiség megváltóját az „ótestamentumi" néptől törekedtek elkülöníteni, küllemében is feledtetve azt a nehezen feloldható ellentmondást, hogy a bűntelen Jézus emberi mivoltában a bűnösnek mondott néphez tartozott, amelytől Isten megvonta az egykor kötött szövetségét.

Az idegen, az ellenség, a „másik" mindig konkrét alakot ölt, valamilyenné válik. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy személyét állandósult lelki és fizikai jellegzetességekkel látja el az önmagát sokszor éppen vele szemben definiáló külvilág. A „másik" külleme „olvasatot" igényel, megjelenítése, képi reprezentációja értelmezésre szorul, annál is inkább, mert kinézésének és szokásainak rá illesztett jegyeit legkevésbé önmagának, sokkal inkább az őt körülvevő világnak köszönheti: minden idegen afféle „hermeneutikai idegen"-ként manifesztálódik.

Források

Amulo episcopus Lugdunensis: *Liber contra Judaeos*, VI. Migne, Patrologia Latina 116. Paris, 1844–80. 144.

Aranyszájú Szent János 2005: *Beszédek a zsidók ellen*. Budapest.

Arisztotelész 2006: „A lélek", III, 7. In: Arisztotelész: *Lélekfilozófiai írások*. Budapest.

Berakhot 12b.

Dante, Alighieri 2016: *Isteni színjáték*. Budapest.

Erdő Péter (szerk.) 1983: *Az ókeresztény kor egyházfegyelme*. Budapest.

Euszebiosz: „Ad Constantiam Augustam". In: *Eusebii Pamphili, Opera omnia*, II. Migne Patrologia Graeca 20. Paris, 1857–66. 1545–1550.

Hieronymus: In *Amos*, 5, 23. II, 5. Migne, Patrologia Latina 25. Paris, 1844–80. 1034.

Ióannisz Damaszkénosz: *Logoi apologétikoi prosz túsz diaballontasz tasz hagiasz eikonasz*, III, 26. Migne, Patrologia Graeca 94. Paris, 1857–66. 1345.

Ióannisz Damaszkénosz: *Logoi apologétikoi prosz túsz diaballontasz tasz hagiasz eikonasz*, III, 9. 1332.

Jusztinosz 1984: „Párbeszéd a zsidó Trifónnal", XI, 2; 5. In: Vanyó László (szerk.): *A II. századi görög apologéták*. Budapest.

Jusztinosz: *Dialogus cum Tryphone Judaeo*, XI. Migne, Patrologia Graeca 6. Paris, 1857–66. 500.

Maimonidész 1997: *A tévelygők útmutatója*. Budapest.

Menahot 43b.
Órigenész: Contra Celsum, Migne, Patrologia Graeca 11. Paris, 1857–66. 708.
Órigenész 2008: *Kelszosz ellen*. Budapest.
Platón 1883*: Platonis opera, graece et latine*, II. Editoribus Firmin-Didot et sociis, Parisiis.
Platón 1984a: „Állam", 514a–518b. In: *Platón összes művei*. II. Budapest.
Platón 1984b: „Kritiasz" 107b. In: *Platón összes művei*. III. Budapest.
Platón 1984c: „Phaidrosz" 250d. In: Platón összes művei. II. Budapest.
Rutebeuf 1839: „Le miracle de Théophile". In: *Oeuvres complètes de Rutebeuf*. Paris.
Rutebeuf 1984: „Teofil csodája". In: *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*. Budapest.
Sancti Aurelii Augustini: *Opera omnia*, Migne, Patrologia Latina 32. Paris, 1844–80. 892.
Sanctus Gregorius Magnus: *Epistola CV, Ad Serenum Massiliensem episcopum*, Migne, Patrologia Latina 77. Paris, 1844–80. 1027–1028.
Szanhedrin 63b.
Szent Ágoston 1975: *Szent Ágoston vallomásai*. Budapest.
Szent Ágoston 1986: Beszélgetés önmagammal. In: Aurelius Augustinus: *Fiatalkori párbeszédek*. Budapest.
Szent Ágoston 2005: Isten városáról. Budapest.
Szent Ágoston é. n.: *A keresztény tanításról*. Budapest.
Szent Jeromos 2005: „LII. levél Nepotianus presbiterhez". In: Szent Jeromos: *Levelek*, I. Budapest.
Theodórosz Sztuditész: *Episztolé prosz Platóna ton heautu patera peri tész proszkünészeósz tón eikonón*, Migne, Patrologia Graeca 99. Paris, 1857–66. 501.

Hivatkozott irodalom

Belting, Hans 2000: *Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt*. Budapest.
Cassirer, Ernst 1924: „Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen". In: Saxl, Fritz (Hg.): *Vorträge der Bibliothek Warburg*. II. Vorträge 1922–1923. I., Leipzig–Berlin.
Focillon, Henri 1982: *A formák élete. A nyugati művészet*. Budapest.
Gábor György 2016: „Üdvtörténetté hazudott gyűlölet. Az antijudaizmus teológiája", In: Uő: *Múltba zárt jelen, avagy a történelem hermeneutikája*. Budapest.
Lipton, Sara 1999: *Images of Intolerance. The Representation of Jews and Judaism in the Bible moralisée*. Berkley, Los Angeles–London.

Lipton, Sara 2014: *Dark Mirror. The Medieval Origins of Anti-Jewish Iconography*. New York.
Locke, John 1964: *Értekezés az emberi értelemről*. I. Budapest.
Panofsky, Erwin 1955: *Meaning in the Visual Arts, Papers in and on Art History*. New York.
Panofsky, Erwin 1998: *Idea. Adalékok a régebbi művészetelmélet fogalomtörténetéhez*. Budapest.
Redl Károly (szerk.) 1988: *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez*. Budapest.
Simon, Marcel 1983: *Verus Israel. Étude sur les relations entre chrétiens et juifs dans l'Empire Romain (135-425)*. Paris.
Yerushalmi, Yosef Hayim 2000: *Záchor. Zsidó történelem és zsidó emlékezet*. Budapest.

Tamás Ágnes

Képelemzési módszerek a történeti kutatásokban – lehetőségek és korlátok
A nemzeti nagyság és fájdalom emlékhelyei sajtófotókon (1896–1938)

Az elemzések forrása

Tanulmányomban a különböző, a német nyelvű tudományosságban elterjedt képelemzési módszerekben rejlő lehetőségeket mutatom be egy több mint 600 sajtófotóból álló korpusz segítségével.[1] A fényképek többsége a Horthy-korszakban készült a nemzeti nagyság demonstrálásának emblematikus helyszíneiről, a Szabadság tér és a Hősök tere egyes szoborcsoportjairól – de utalok a 19. századi tradíciókra, valamint kiegészítem a témát a vidéki szoboravatások reprezentációival is. Az elemzett évfolyamok kiválasztását az indokolta, hogy mind a millenniumi ünnepségek kapcsán, mind pedig a Horthy-korszakban „emlékműemelési láz" bontakozott ki az országban.

Ezek az események eszmét közvetítettek, az egységes államot reprezentálták a szimbolikus politikai térben. A 19. század végi „szobormánia" jelenségére – amely a nemzetépítés célját szolgálta és a nemzet nagyságát hirdette – már Varga Bálint felhívta a figyelmet, azonban a Horthy-korszak emlékműállításának vizuális vetületeivel még nem foglalkozott a kutatás.[2] A kiválasztott alkotások az adott korszakban a magyar állameszmét jelképezik: az 1929-ben átadott Millenniumi emlékmű, illetve a szintén a Hősök terén ugyanekkor avatott Hősök emlékköve. Bár ez utóbbi eredetileg az első világháború áldozatainak állított emléket, hátoldalán olvasható felirata („Az ezeréves határokért") mégis a jövőbe tekint, már a revíziós célokat jelöli ki. A másik helyszínen, a Szabadság téren 1921-ben leplezték le az Irredenta szobrokat, 1928-ban pedig az Ereklyés országzászlót. Mindkettő szorosan kapcsolódott az ezeréves állam eszméjéhez és a revízióhoz. Az e szoborcsoportokat ábrázoló képanyagot gyűjtöttem össze az 1896., 1920–21. évekből, illetve az országzászló átadá-

1 Jelen dolgozatban – noha fontos és izgalmas tematikák – nem nyomozunk a közölt sajtófotó eredetije, az ügynökségek munkája, a lelkes amatőrök tevékenysége után, kizárólag azzal a képpel foglalkozunk, amelyet olvasók ezrei is láthattak a sajtótermékek hasábjain.

2 Varga 2017: 27. A szobrok történetéről, elterjedéséről, típusairól természetesen tájékozódhatunk. Az országzászlókról lásd: Borbándi 2021.

sától (1928) az utolsó békeévig (1938) képes hetilapokból (*Ország-Világ, Vasárnapi Ujság, Tolnai Világlapja, Uj Idők*), illetve napilapok képes mellékleteiből (*Képes Pesti Hirlap, Magyarság Képes Melléklete*).[3] A vizsgálatot a hasonló gondolatkört közvetítő vidéki emlékművek reprezentációinak analízise egészíti ki.

1896	**1920–1921**	**1928–1938**
Ország-Világ	*Ország-Világ*	*Képes Pesti Hirlap*
Uj Idők	*Uj Idők*	*Magyarság Képes Melléklete*
Tolnai Világlapja	*Tolnai Világlapja*	
Vasárnapi Ujság	*Vasárnapi Ujság*	

1. táblázat. Az elemzés forrásai[4]

A metódusok tipizálását követően a sajtótermékek képeit felhasználva, konkrét példákon keresztül bontom ki a képelemzés lehetőségeit a különféle elméleti keretek bemutatását követően úgy, hogy az egyre mélyebb analízist lehetővé tevő módszerek felé haladok.

A képelemzési módszerek típusai

A képelemzési módszerek célja különböző lehet, különféle eszköztárat használnak, de alapvetően három csoportba sorolhatók:

a.) Az egyik iskola kiindulópontja, hogy a képek ugyanúgy források, mint a történészi búvárkodás klasszikus területének számító szövegek. A középpontban a kép tartalma áll, ahol az elemzéshez hozzátartozik a képek hitelességének vizsgálata is (hamis, retusált-e a kép). Segítségével a képek által bemutatott mindennapok történetéről vonhatunk le következtetéseket; társadalomtörténeti érdeklődésű kutatások köthetők ehhez az irányzathoz, sokszor a 19. század előtti időkre vonatkozóan, amikor a képek a szöveges források hiányát enyhítik.

3 A 19. század végén és az 1920-as évek elején még nem jelentek meg a kijelölt napilapok képes mellékletei, ez határozta meg a sajtóorgánumok kiválasztását. 1896-ból, 1920–21-ből elemeztem a hetilapok képeit, 1928 és 1938 között pedig a – magas példányszámban publikált – napilapok mellékleteit. A *Pesti Hirlap*ot postai úton 80.000, a *Magyarság*ot szerényebb, 39.000 példányban juttatták el az előfizetőkhöz (a hetilapokról nem rendelkezünk adatokkal). Sipos 2004: 105. A *Magyarság* képmelléklete 1925-től, míg a *Pesti Hirlap*é 1927-től látott napvilágot, s ezekben sokszor szebb kivitelezésben közölték a fotókat, mint a napilapokban.

4 A leggyakrabban előforduló sajtótermékekre a továbbiakban rövidítve hivatkozom: *Képes Pesti Hirlap* (*PH*), *Magyarság Képes Melléklete* (*M*).

b.) Számos metódus azonban inkább a képi tartalmak jelentése felé fordul, s az ikonológiai-ikonográfiai módszert alkalmazza, kiegészítve azt újabb megközelítésekkel.

c.) A képvizsgálatok újabb irányzatait módszertani sokszínűség jellemzi: merítenek a szemiotika, az ikonológia-ikonográfia és a diskurzuselemzés eredményeiből is.[5] Hangsúlyozzák, hogy a kép kulturálisan meghatározott, társadalmi praxis, azaz a társadalmi kontextus is fontos, kiemelik, hogy a képek – a szövegekhez hasonlóan – a kommunikációs folyamatok részei.[6] Elvetik azt a korábban jellemző megközelítést, hogy a kép a valóság tükre, s egyes elméleti keretekben a kép akár aktorként is szerepelhet.[7]

a.) Képek – források

Ha a képekre forrásként tekintünk, ugyanúgy forráskritikát kell alkalmaznunk, mint a szöveges kútfők esetében. Ennek hét bevett lépését írja le a szakirodalom: 1. a képek lelőhelyének megállapítása; 2. a képek valódiságának analízise (eredet, külső jegyek); 3. a szerzőség tisztázása (fényképész, ügynökség, publikálás helye); 4. a kép tartalma: lényegesek az apró részletek, amelyekből következtetéseket lehet levonni (például: öltözet); 5–6. a keletkezés helyének és idejének meghatározása; 7. a képen látható események rekonstruálása. A módszer nem érdeklődik az esztétikum és a vizuális motívumok, szimbólumok iránt.[8] Hozzá kell tennünk, hogy az ilyen típusú vizsgálatok nem célszerűek nagy korpuszok esetén, inkább egy-egy kép írható le e szempontok mentén, ha csupán a kép alkotójára, eredetiségére, a hozzá kapcsolódó történelmi eseményre vagyunk kíváncsiak.

A Horthy-korszak kiválasztott szobrai közül a legkorábban a Szabadság téri Irredenta szobrokat avatták fel, így elemzésem is az ezekről készült egyik sajtófotó vizsgálatával kezdődik. Az Irredenta szobrok leleplezéséről a fénykép a *Vasárnapi Ujság* 1921. január 23-i számának címoldalán látott napvilágot, azaz az eseményt (1921. január 16.) követő első számban szükségét érezte a szerkesztő annak, hogy ilyen előkelő helyen, nagy méretben közölje azt.[9] A kép fenti nézőpontból mutatja

5 Jäger 2009: 78–79.

6 Jäger 2009: 91–92.

7 Jäger 2009: 93, 100. Erről lásd: Paul 2009: 134; Paul 2013: 245–284.

8 Jäger 2009: 84.

9 A különféle jeles eseményekről készült képek nagy számban először 1879-ben jelentek meg a sajtóban, s jellemző volt, hogy a fényképészek a történéseket (ekkor: a szegedi árvizet) totálban, nem közelről láttatták, míg a rajzolók közelebbi beállítást választottak. Tomsics 2016: 222, 227–228.

az avatáson részt vevő nagy tömeget, a kép szemlélője nem az esemény résztvevője.[10] Csak a sokaságot látjuk, a szónok nem hangsúlyos, a négy szoborból ugyan három felsejlik, de részleteik nem felismerhetők, a feldíszített tér mutatja, hogy ünnepségen készült a felvétel. Az esemény rekonstruálásakor érdemes leszögezni, hogy a dátum kiválasztása nem volt véletlenszerű: Apponyi Albert gróf 1920. január 16-án mondta el beszédét a békedelegáció előtt, ennek évfordulóján leplezték le a szobrokat. Mint a korszakban számos más esetben is, a fényképész nevét nem publikálta a lap. A képi beavatkozások megállapításához a választott forrás önmagában nem elégséges. Ha ezt a megközelítést alkalmazzuk, a képek szimbolikájáról, funkcióiról, használatáról, egymáshoz vagy a szövegekhez való viszonyáról nem jutunk információhoz, pedig a fotó központi elhelyezése az újságban mutatja, hogy a szerkesztő feltételezése szerint nagy jelentőséggel bíró eseményt örökített meg a fotográfus.

b.) Ikonológiai-ikonográfiai módszerek

Ezen hiányzó információk egy része – mint látni fogjuk – már felbukkan analízisünk eredményei között, ha az ikonológiai-ikonográfiai módszerrel dolgozunk. Ennek eredete a 20. század első felére nyúlik vissza, amikor a művészettörténészek igyekeztek szisztematikus képelemzési rendszert kidolgozni.[11] Elsősorban műtárgyakat vettek górcső alá, azonban a kutatók mára már egyéb vizuális anyagoknál is alkalmazzák az ikonológiai-ikonográfiai megközelítést vagy azokat a metódusokat, amelyeket ennek továbbfejlesztésével alakítottak ki. Ez utóbbiaknál jellemző, hogy néhány kulcsfontosságúnak ítélt képet részletekbe menően megvizsgálnak az ikonológiai-ikonográfiai módszer lépéseit követve, alaposan bemutatva a képen látható tárgyakat, személyeket, eseményeket, majd a többi képet a hasonló és különböző vonások alapján csoportosítják, azaz egyenként már nem elemzik.

Az Erwin Panofsky nevével fémjelzett ikonológiai-ikonográfiai elemzés a preikonográfiai leírással kezdődik, amikor a képet szavakkal leírjuk, azaz a képi elemeket szöveges, tudományos elemzés tárgyává tesszük. A második lépés az ikonográfiai elemzés, amikor a kép forrásértékét, esztétikai minőségét és a képi szimbolikát vizsgáljuk. A képek összehasonlításával feltárjuk az ismétlődő tematikai elemeket, jelképeket, sztereotípiákat, utolsó lépésként kontextualizáljuk azo-

10 A madártávlat alkalmazása a 19. század városfényképészetében már népszerűvé vált, mivel ezáltal elkerülhető, hogy az előtérben zavaró részlet legyen (például: bemozdult alak), illetve az is, hogy a képen egy részletek nélküli, fehér égbolt látszódjon. Kolta–Tőry 2007: 65.

11 Jäger 2009: 86–87.

kat, és felmérjük a hatásukat. Elméleti modelljét – ahol a választóvonalak nem élesek a kategóriák között – a következő táblázat segítségével foglalhatjuk össze:[12]

	Munkafolyamat	**Tudományterület**
Preikonográfiai leírás	tapasztalat – képzőművészeti motívum leírása semleges módon	stílustörténet: milyen formákkal fejezi ki a tárgyakat, eseményeket
Ikonográfiai elemzés	(szak)irodalom ismerete – képek, anekdoták, allegóriák megfejtése témák feltárása, amelyekkel bizonyos motívumok összekapcsolhatók	típustörténet: „változó történelmi feltételek között a témák milyen módon kerülnek kifejezésre tárgyak és események által”
Ikonológiai interpretáció	szintetizálás – kultúra, képi motívumok és azok történetének, valamint a készítés és a recepció kontextusainak ismerete	szimbólumtörténet: „az emberi szellem fő tendenciái adott témákkal miként kerülnek kifejezésre”

2. táblázat. Az ikonológiai-ikonográfiai elemzés lépései

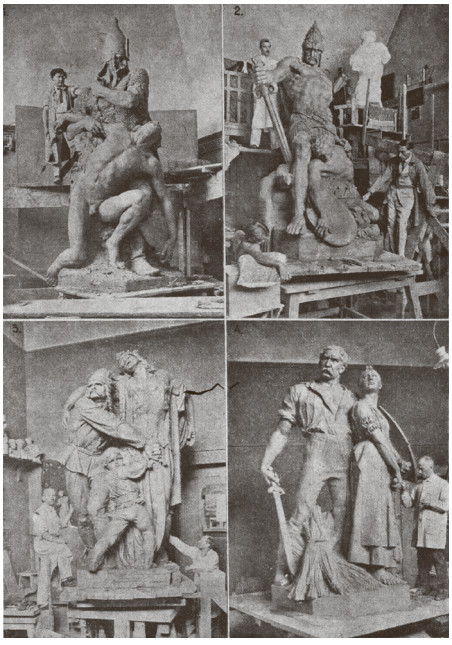
A metódus célja az elemzett képek (elsősorban: képzőművészeti alkotások) jelentésének átfogó, kontextualizált interpretációja.[13] A kutató alapkérdése az, hogy miért és hogyan került ábrázolásra valami egy adott kontextusban.[14] A szimbólumok, a kontextus ismeretére Peter Burke is felhívta a kutatók figyelmét, bemutatva, mennyire félre tud siklani egy-egy interpretáció (például újkori festmények esetében), ha ezekről nincs tudomásunk.[15] Az ikonológiai-ikonogárfiai elemzéseket sokszor a 19. század előtti képek kapcsán végzik, már csupán azért is, mert az aprólékos, minden képre kiterjedő analízist a jóval kisebb forrásbázis miatt jelentősen könnyebb végrehajtani. Ezek eredményeként a kutatók olyan megállapításokat tehetnek egy-egy korszakra, jelenségre vonatkozóan, amelyek másféle forrásokból nem derültek ki.[16]

A módszer erényei jelentik egyben korlátait is: egy-egy kép szimbolikájának és recepciójának elemzésére fókuszál, egy képnek egy jelentést tulajdonít. Hiányzik a társadalmi dimenzió, illetve Burke arra is figyelmeztet, hogy a (művészet)történész e megközelítést követve ott is hajlamos szimbólumot, allegóriát felfedezni, ahol valójában nincs.[17] A keletkezés és a képhasználat körülményeit gyakran nem

12 A táblázatot a következő tanulmányban szereplő ábra alapján készítettem: Müller 2011: 33.
13 Müller 2011: 33.
14 Jäger 2009: 87.
15 Burke 2001: 26.
16 Lásd például Philippe Ariès sokat vitatott munkáit a gyermekekhez való viszony kapcsán: Burke 2001: 104–107.
17 Burke 2001: 41.

vizsgálja behatóan, noha célként tűzte ki azt.[18] Ennek oka számos esetben a forráshiány: sem az eredet, sem pedig a képhasználat nem göngyölíthető fel minden esetben. Egy-egy festménynél – például szöveges források bevonásával – kutatható a keletkezéstörténet, illetve akár az is, hogy mi lett a mű sorsa, hogyan vélekedtek arról a kortársak (például személyes források segítségével). Ha azonban kitágítjuk az elemzésre kiszemelt források körét az igen nagy számú sajtófotóanyagra, ilyen irányú vizsgálatunk már messze nem olyan bizonyosan kecsegtet eredményekkel. A recepció és a hatás vizsgálata tehát a legkényesebb kérdés: ez az eredetileg kitűzött elemzési cél sokszor nem valósulhat meg, mert nem kerül a kutató látómezőjébe olyan forráscsoport, amelyből ilyen következtetéseket levonhatna.

A Panofsky-féle leírás demonstrálásához olyan sajtófotó-összeállítást választottam, amely műtárgyakat, nevezetesen az Irredenta szobrokat örökíti meg – így is közelítve az elmélet kiindulópontjához. A preikonológiai semleges, tömör formaleírás a következő: a fényképeken a szobrok még nem későbbi, saját környezetükben, hanem műteremben állnak. A négy szobor a négy égtájról kapta a nevét, mindegyiken férfialak a főszereplő, de nők és egy gyermek is feltűnik rajtuk.[19]



1. kép

18 Paul 2017: 55.

19 *Tolnai Világlapja* 1920. november 1.

Az ikonográfiai leírásnál a témák, allegóriák feltárása a feladatunk, amihez felhasználjuk a művészettörténet eddigi eredményeit. Pásztor János készítette a Kelet című alkotást, amelyen egy erős, a régmúlt hősét megtestesítő férfi (Csaba vezér) védi az elesettet, aki Erdély címerpajzsát fogja, azaz a trianoni békeszerződés következtében Romániához került területeket szimbolizálja a szobor. A délvidéki származású Szentgyörgyi István alkotta meg a Dél címűt, amely szülőföldjét személyesíti meg: egy földműves párt és a terményeiket láthatjuk utalva az elcsatolt területeken lévő termékeny földekre. A Nyugat esetében ismét egy harcost pillanthatunk meg, és szintén egy elesett férfit, akinek a pajzsán a nyugati vármegyék címerei bukkannak fel. Erre és a Szent Koronára támaszkodik a férfi: a szimbolika a területek integritását hirdeti. A harcos (Hadúr) a honfoglaló magyarok ábrázolásaira emlékeztet, s egy turult is felfedezhetünk Sidló Ferenc művén, azaz a magyar mítoszokhoz szorosan kapcsolódik a szoborcsoport. Az Észak, a Felvidék jelképe, Kisfaludi Strobl Zsigmond munkája. A háromalakos szobron a keresztre feszített Hungáriát egy kuruc vitéz fogja, a nőhöz a felvidéki szlovák népességet jelképező gyermek bújik, rámutatva arra, hogy – véleményük szerint – ez a nemzetiségi csoport Magyarországot tartotta a hazájának (és nem Csehszlovákiát, ahová csatolták).[20]

Az ikonológiai interpretáció pedig a következőket tartalmazza: a sajtófotó jellegét vizsgálva megállapíthatjuk, hogy a korszak fotóanyagában nem egyedi eset, hogy készülő vagy végső helyén még nem felállított szobrot mutatnak be. Mindez rendelkezik 19. századi tradíciókkal, ám ekkor még rendre előfordulnak rajzok is a készülő emlékművekről (vagy éppen a nyertes pályázatokról),[21] hogy az olvasók mielőbb felfedezhessék, el tudják képzelni az alkotást. A fényképek célja, hogy közelről, részletesen – már az avatásuk előtt – megismertesse az olvasókat a szobrok jellegével, szimbolikájával, így is megalapozva azt, hogy azok a nekik szánt szerepet be tudják tölteni: emlékhelyekké váljanak, az itt elemzett szobrok esetében hirdessék a revízió igényét; helyet adjanak megemlékezéseknek és tiltakozásoknak egyaránt.[22] A fotóegyüttes dokumentálja, hogy valóban készülnek a gyors elha-

20 Ludmann 2020: 12–13. Az Irredenta szobrok leírásáról és az avatóünnepélyről lásd: Zeidler 2002: 17–18.

21 A rajzok és a fényképek évtizedeken keresztül egymás mellett éltek az illusztrált sajtóban. A *Vasárnapi Ujság* esetében a századfordulóra tehető, amikor már több fényképet (53%) publikáltak, mint rajzot. Tomsics 2016: 206. Baki Péter másként számolt: ötéves intervallumonként vizsgálta a *Vasárnapi Ujság* képanyagát, s a következőket találta: míg 1900-ban 831 metszet és 287 fotó látható, 1910-ben már a fényképek aránya meghaladja az 50%-ot (1220 metszet, 719 fénykép). Baki 2005: 118.

22 A szobrok fényképei más médiumokban is cirkuláltak, megjelentek képeslapokon és montá-

tározást követően megpályáztatott művek: a szobrok ötlete 1920 nyarán merült fel, s a megvalósítással sem késlekedtek. A vallás- és közoktatásügyi minisztérium zárt körű pályázatot hirdetett, a felkért szobrászok mindegyike a korszak ismert alkotója volt.[23]

A módszer egyik kiterjesztett változata, másféle forrástípusokra – azaz nem a képzőművészethez kapcsolódókra – való alkalmazása a német nyelvű szakirodalomban Ulrike Pilarczyk, a neveléstudomány professzorának nevével forrt egybe.[24] Metódusát szeriális-ikonográfiai fényképelemzésnek nevezi. Előnye, hogy hosszabb történelmi időszakból származó, nagy képanyagot értékelhetünk, használja és kiegészíti Panofsky módszerét: elkészíti egy-egy kép részletes ikonológiai-ikonográfiai elemzését is, amit szeriális és komparatív analízis tesz teljessé. Az elemző munka folyamatosan két szinten zajlik: egyes képek kiemelésével, interpretálásával, illetve nagyobb mennyiségű kép összehasonlító elemzésével foglalkozunk. Eközben a vizuális anyagot tematikailag, motívumok szerint, stilisztikailag, esztétikailag is feltárjuk. A módszer alkalmazása során a kép esztétikai elemeire ugyancsak hangsúlyt fektetünk, de vizsgáljuk a kevésbé jól sikerült képeket is, illetve a képek utótörténetét (például: magánfénykép ismertté válása publikálás következtében) is bemutatjuk. Leírjuk, hogy milyen hatása volt a képeknek, milyen kontextusban, illetve mire használták a képeket.

A kutatás első lépése a képek szisztematikus feltárása, majd következik a képkorpusz motívumok vagy témák szerinti csoportosítása, a különféle motívumtípusok interpretációja, jelentésük sokféleségének történeti bemutatása és a képi konvenciók állandóságának vagy változásának a nyomon követése.[25] Ilyen analízis esetében az eredet, a szerzőség, a kép készítésének oka kevésbé jelentős.[26] A módszer nem olyan (társadalom)történeti adatokat akar leszűrni a képek segítségével, amelyeket másféle kútfőkből nem ismerhetünk meg. Mivel nagy korpuszt igényel, a képek kategorizálása, valamint annotálása fontos és időigényes lépés az elemzés megkezdése előtt.[27] További nehézségként emeli ki a szakirodalom, hogy az

zsokon. A Zempléni Múzeum anyagában a találatokat lásd: https://gallery.hungaricana.hu/hu/search/results/?list=eyJxdWVyeSI6ICJpcnJlZGVudGEgc3pvYnJvayJ9&per_page=20 – utolsó letöltés: 2023. április 24.

23 Ludmann 2020: 12.

24 Pilarczyk 2017: 76–97.

25 Müller 2011: 45; Jäger 2009: 89.

26 Pilarczyk 2017: 76–97.

27 Müller 2011: 38–39. Módszertani tanulmányában Müller bemutatja, hogy saját sajtófotó-adatbázisát 200-nál is több kategóriát jelölő tárgyszóval látta el (például: politika [főkategória] – politikai gesztusok [alkategória] – kézfogás/eskü [azon belül két további kategória]). Müller 2011: 40.

összetett kompozíciók szegmentálása nehezen lehetséges: a hatást a szemlélőben általában a teljes kompozíció váltja ki, nem egy-egy részlet.[28] Továbbá ez a módszer sem nyújt megoldást a hatásvizsgálatok problémáira, a forráshiányra, illetve az esztétikai elemzések szubjektivitása és használhatósága is vethet fel kérdéseket.

A módszer tehát a Panofsky-féle elemzést alapul véve, de egy nagyobb korpuszból indul ki, ezért bővítem az analízisbe bevont emlékművek csoportját, s a fentieknek megfelelően a képeket típusonként csoportosítom és vizsgálom az ábrázolásmódokat, képi konvenciókat. Fentebb már bemutattam az Irredenta szobrokról készült fényképek Panofsky-féle szempontok szerinti elemzését, a következőkben ezt tágítom ki oly módon, hogy megfeleljen a szeriális-ikonográfiai fényképelemzés követelményeinek. Ehhez a szobrokról publikált későbbi képeket kell összegyűjtenünk, majd csoportosítani és rendszerezni, ezt követően kitérni esztétikai elemekre, a képek használatára, illetve arra, milyen hatást váltottak ki. Az Irredenta szobrokról készült képek előfordulási gyakoriságát vizsgálva megállapíthatjuk, hogy azok a trianoni békeszerződés elleni tüntetések színhelyévé váltak, a sajtófotók tanúsága szerint az 1930-as években rendszeresen itt tartottak március 15-i és október 6-i megemlékezéseket. Ilyen alkalmakkor a sajtótermékek rendre közöltek vizuális anyagot. Így a képek tematikája, a megvalósítás módja visszatérő: megemlékezésekkor, ünnepekkor nagyon hasonló beállításokkal és fényképészeti megoldásokkal szemléltették a mondanivalót, azaz a tömeget vagy egy-egy szobrot közeli képen. Ez utóbbi esetben a kompozíciókon ügyeltek arra, hogy a szónok vagy a központi alakok (például: koszorúzók) felismerhetők maradjanak, ez azonban ahhoz vezetett egyes esetekben, hogy a szobrok nem teljes egészükben látszódtak (akár esztétikailag rendkívül szerencsétlen helyen kettétmetszve azokat[29]). Ha ezt a közelebbi nézőpontot választotta a fotós, akkor a szónokok egy-egy – nem véletlenül kiválasztott – szobor előtt álltak: a székely egyetemi hallgatók ünnepi beszédei például mindig Kelet szobránál zajlottak.[30] Észak szerepe és egymást követő ábrázolása természetesen megnőtt 1938-ban, a terület-visszacsatolásokról szóló tárgyalások időszakában és az első bécsi döntést követően: Észak szobrát több alkalommal több szervezet megkoszorúzta, a téren ünnepségeket, revizionista megmozdulásokat tartottak (például visszakövetelve a teljes Felvidéket), amelyekről képi tudósítások is születtek.[31] Ekkor rendszeresen közöltek olyan fényképeket is, amelyek a téren a tömeget prezentálják, nem csu-

28 Müller 2011: 41.

29 Hungária feje nem teljes: *PH* 1938. november 15.

30 Fényképek a Keletnél tartott székely ünnepség szónokairól: *PH* 1934. március 17; *PH* 1935. március 17; *M* 1936. március 22; *PH* 1938. március 17.

31 *PH* 1938. október 18; *PH* 1938. november 11; *PH* 1938. november 15.

pán olyanokat, amelyek Észak szobrát mutatják. A szobroknál rendezett ünnepségek vizualizálásakor máskor is általában felülről jelent meg a tömeg, mutatva, hogy az esemény mennyi embert tudott mozgósítani, s továbbra is megtartották a 19. századi fényképezési hagyományokat.

Megállapíthatjuk a szerkesztők által kiválasztott és közölt sajtófotók alapján, hogy a Szabadság téri Irredenta szobrok az emlékezés helyeiként funkcionáltak az 1930-as években, szorosan kötődtek a korszak eseményeihez, azonban – úgy tűnik – e feladatot a téren nem önállóan látták el. Eleinte a nemzeti gyász és egyben a remény megtestesítői, majd a területi követelések szimbólumai, végül a revíziós eredmények megünneplésének helyszínei. Számos alkalommal azonban az Irredenta szobrok csupán a fotók hátterében sejlenek fel, a központi elem vizuálisan inkább az irredenta virágos ágyás vagy az Ereklyés országzászló, amely a fotók tanúsága szerint alkalmasabb volt arra a társadalmi praxisra – a tiltakozás kifejezésére –, amelyre eredetileg pusztán az Irredenta szobrokat szánták. Azok – a revíziós eredmények előtt – inkább a gyászhoz, a vereséghez, a fájdalomhoz kötődtek (ezt erősítették például a megemlékezések az 1848–1849-es forradalom és szabadságharc eseményeiről). Ennek következtében az elemzendő képsorokat egy új témával bővítem, amit – mint látni fogjuk – nem csupán az emlékmű földrajzi helye, az Irredenta szobrokhoz való közelsége indokol. Az 1920-as években a kortársak sem feltétlenül voltak elégedettek az Irredenta szobrok mozgósító erejével: Urmánczy Nándor – aki az Irredenta szobrok ötletgazdája – azért a Szabadság térre tervezett egy másik emlékművet, az országzászlót, mert véleménye szerint az Irredenta szobrok jelentősége csekély maradt, nem tartottak nagy rendezvényeket a téren, ráadásul kevesen látogatták azokat az 1920-as években, mert nem központi fekvésű területen álltak.[32]

A korpuszt tehát ezen módszer bemutatásához a Szabadság tér másik, évekkel később átadott szobráról készült fényképek bevonásával egészítem ki.[33] Az Ereklyés országzászlót 1928. augusztus 20-án avatták fel. A módszer kívánalmainak megfelelően párhuzamosan alkalmazom a Panofsky-féle metódust egy-egy kulcskép esetében, majd ismét a nagyszámú, azonos tematikához tartozó képet veszem górcső alá, hogy azok típusait, a megjelenítés bevett módjait és a hatásait kibonthassam. Az országzászlóról részletesebb elemzésre kiszemelt fénykép alapján a preikonológiai és ikonográfiai elemzés a következőket tartalmazza: a fotó megfelelően láttatja az országzászló minden fontosabb motívumát középre rendezve azt. A szónoki emelvényen az Árpádok, az Anjouk és Hunyadi Mátyás címere látható,

32 Kocsis 2020: 46.

33 Címlapon a teljes Országzászló: *M* 1933. január 8. (2. kép)

a zászlórúd – amelynek tetején egy esküre emelt kéz magasodik – egy turul mögül tör az ég felé. A zászlót – utalva a veszteségekre – csak félárbócra húzták fel. A posztamens ereklyetartó is egyben, ahová föld került Magyarország különböző területeiről.[34]

2. kép

„A mészkőtalapzat templomi szószéket formázott, ami a megidézett történelmi Magyarország és az itt elhangzó beszédek isteni eredetét, megszentelt jellegét hangsúlyozta. A talapzatban lévő ereklyetartóban csonka-magyarországi községekből, valamint a történelmi 72 vármegyéből (tehát a horvátországi vármegyékből is) származó rögöket, továbbá a muhi, mohácsi és az 1848–1849-es csataterekről, Kossuth és Petőfi (feltételezett) szülőházából s a galíciai és doberdói hősi temetőkből hozott földet helyeztek el."[35]

Az ikonológiai interpretációk már sokrétűbbek. A zászlóavatás napja Szent István ünnepére esett – mutatva a kapcsolatot Horthy Miklós kormányzó és az ősi magyar királyok között –, helye a Szabadság téren, az Irredenta szobrokkal

34 Ludmann 2020: 14–15.

35 Zeidler 2002: 21. Az országzászló keletkezéstörténetéről, szimbolikájáról lásd: Pótó 2003: 52–55. Az idézeteket az eredeti helyesírással közlöm.

szemben összekapcsolja az ország múltját és jövőbeni céljait (a revíziót).[36] Az avatásról közölt fényképek bemutatják a tömeget és az országzászlót is, azonban az emlékművet nem teljes pompájában ábrázolják, hanem a fókuszba a turul, illetve a szónok került. Ez az ábrázolásmód a későbbiekben is jellemző maradt: ritkán látható a fővárosi országzászló teljes terjedelmében olyankor, amikor ünnepségek, beszédek színhelye, vélhetően azért, mert ilyen esetben a szónok – képaláírás nélkül – felismerhetetlen lenne.

A fővárosi országzászló az ünnepi megemlékezések, buzdító beszédek mellett – hasonló képi megoldásokkal – további társadalmi gyakorlatokra is lehetőséget teremtett, például egyházi események színhelyéül szolgált: ekkor sem vehetjük szemügyre a teljes műemléket, a fókusz a lépcsőkön megközelíthető szószékre rögzül.[37] Szintén a cselekvőkre irányul a kamera figyelme olyankor, amikor az országzászló valamilyen különleges esemény kiinduló- vagy végpontja. Különféle sportteljesítmények végrehajtását követően is fényképezkedtek büszkén az országzászlóval, s az emlékműnek ekkor is csak a talapzata látszik.[38] A fotók az eredmény nagyságát, figyelemreméltó voltát örökítik meg.

Az országzászló nagyobb terjedelmében tündököl a fotókon olyankor, amikor nem csupán egy ünnep helyszíne, hanem főszereplő: a zenés őrségváltások alkalmával – szilveszterkor ráadásul fáklyás őrségváltás zajlott – a zászló teljesebben megcsodálható a képeken.[39] Máskor azonban a vasárnap déli őrségváltási ceremóniákról készült fényképeken a zenészek és ismét a tömeg került a fotós érdeklődésének középpontjába, s az országzászló maga sokszor nem is jelenik meg a képen, hanem inkább a Szabadság tér Irredenta szobrai bukkannak fel a háttérben.[40]

A néhány részleteiben is vizsgált fotó és azok szimbolikája mellett az Irredenta szobrokról és az Ereklyés országzászlóról készült fényképeket csoportosítottuk a képeken látható fő motívumok, központi elemek mentén rámutatva arra, milyen térhasználati módokról árulkodnak a képtípusok, s milyen képi konvenciók jellemzik a tematikát.

36 Zeidler 2002: 19–20.

37 *PH* 1930. április 23.

38 Sportegyesület kerékpárosai érnek célba: *PH* 1934. szeptember 26; a Balkán-félszigetet körbelovagló, 11.000 km-t teljesítő lovas a kiindulási pontjához, az Országzászlóhoz tért vissza: *PH* 1930. szeptember 19.

39 *PH* 1930. január 3; *M* 1931. július 5; *M* 1933. január 8.

40 *PH* 1930. október 22.

c.) Újabb kultúrtörténeti irányzatok nyomdokain

Az újabb kultúrtörténeti irányzatok számos területről hatottak a képelemzések eszköztárára, ezek közül a szemiotikai és kvalitatív, kvantitatív módszereket a terjedelmi korlátok következtében nem tudom bemutatni,[41] hanem a vizuális diskurzuselemzésre térek át. A módszer talán megérdemli a kiemelt figyelmet komplexitása következtében, illetve a választott forrás, a sajtófotó sajátossága miatt: képet és szöveget is nagyító alá vesz.

A vizuális diskurzuselemzés nem művészettörténeti gyökerekből táplálkozik, nem a múlt nyomaiként tekint a képekre.[42] Fő kérdése, hogy hogyan és mit közvetítettek az adott korban. „Hogyan történik, hogy egy meghatározott időben adott dolgokat láthatóvá tettek, míg mások láthatatlanok maradtak?"[43] Egy adott időpontban miért és melyik képek formálják az adott diskurzust? Mit nem lehet egy adott korszakban lefényképezni?[44] Kiindulópontja, hogy a képek tartalma és jelentése konstruált, azok nemcsak leképezik a hatalmi formákat, amelyek reprodukálására is szolgálnak, hanem e viszonyok változásának részesei is.[45]

A módszer sok képet használ, s egyes képek helyi értékét is meg akarja mutatni a diskurzuson belül, mint ahogy a diskurzusok közötti kapcsolatok is érdeklik.[46] A diskurzuselemzés során képcsoportokat hozunk létre, és ezeket egymással összekapcsoljuk, hogy „a kapcsolathálóból kialakuló jelentéseket analizálhassuk".[47]

41 A nyelvészeti értelmezéseket, a nyelvészeti jellegű képelemzést („Bildlinguistik") komoly kritikák érték. A módszer alkalmazása során alapprobléma, hogy a képek több részletből állnak, több jelentéssel bírnak, ráadásul a szemlélőnek bizonyos kompetenciákkal kell rendelkeznie ahhoz, hogy a kép jelentésének rétegeit megértse (ábrázolásmódok, társadalmi kontextus stb.). (Eder–Kühschelm 2014: 11.) Továbbá a módszer a szimbólumok, motívumok jelentésrétegeit nem képes feltárni. Burke – annak ellenére, hogy elismeri, a megközelítés alkalmas arra, hogy képi ellentétpárokat alakítson ki, illetve segítségével meghatározhatók azok a képi elemek, amelyek máshol már korábban előfordultak, így ezek használatának története felvázolható – szkeptikusan nyilatkozik a metódusról: véleménye szerint sokkal eredményesebb szövegek elemzésekor, mint vizuális anyag esetében. (Burke 2001: 173–175.) A kvalitatív elemzésekről lásd: Grittmann–Lobinger 2011: 148–151. Szintén többször bírált a metódus, mivel értékelő kategóriákat rendel a képekhez, s a képek kódolása sem világos módszertanon alapul. Grittmann–Lobinger 2011: 151, 159. A kvantitatív analízisekről lásd: Grittmann–Ammann 2011: 163–178.

42 Renggli 2014: 50.

43 Renggli 2014: 51.

44 Jäger 2009: 92; Betscher 2014: 66–67.

45 Jäger 2009: 92–93.

46 Betscher 2014: 64.

47 Betscher 2014: 66.

Motívumismétlődéseket, hasonló ábrázolásmódokat, vizuális ikonokat, kép és ellenkép párosait keressük, kíváncsiak vagyunk az ábrázolási konvenciókra is, amelyek általában összehasonlító elemzések útján ismerhetők fel.[48] A hatást nem úgy vizsgálja, mint a korábbi módszerek, hogy arra forrást keres, mivel az gyakran nem adott. Nem a kimutatható hatást vizsgálja, hanem a képi diskurzusokban magukban rejlő *potenciális* hatást, amely függ a kép megjelenési helyétől, idejétől, kontextusától.[49] A módszer számol azzal is, hogy bizonyos tiltások és külső-belső kontrollok is jelen lehetnek: sajtó esetében például a külső kontroll a cenzúra, belső az alkotók, a szerkesztők öncenzúrája.[50]

Az elemzés kezdőlépései természetesen az anyaggyűjtés és a hipotézisek felállítása, majd következik a forráskritika és forrásértelmezés. A képanyag alapos leírásához a következő kérdéseket kell megválaszolni: 1. Hogyan készültek a képek? Ez magában foglalja a kép előállításának körülményeit, melyik kép milyen motívumot tartalmaz, ennek milyen előképei vannak, milyen módszerrel készült (világítás, perspektíva stb.), mi a kép célja. 2. Majd tisztázzuk, hogy mire használták a képet a kortársak. 3. Ezt követően vizsgáljuk a képek hatását: hogyan irányítják a figyelmet, milyen kapcsoltba lépnek a szöveggel vagy más médiumokkal? 4. Majd sorozatokat keresünk, ahol hasonló motívumokat, szabályszerűségeket fedezünk fel.[51] Vizsgáljuk – megfelelő forrás esetén – a különböző intézmények (sajtó: képügynökségek, lapkiadók stb.), illetve az intézmények és az aktorok (fotósok, újságírók, szerkesztők, cenzorok, befogadók)[52] közötti összekapcsolódásokat, a képi konvenciókat (kontinuitások és diszkontinuitások), a különböző médiumokban megjelenő képek kapcsolatait, a megjelenés időpontját, helyét és politikai, társadalmi kontextusát.[53] Elemezzük a kép mondanivalóját, a képet a kép- és motívumsorozatok kontextusában, párhuzamos diskurzusokat keresünk azonos médiumban (ezek a témához szorosan kapcsolódnak), ha van rá mód, összehasonlítjuk párhuzamos diskurzusokkal más médiumokban, végül kitérünk arra, hogy mi az, amiről nincs kép.[54]

Az eddigi elemzésből a fővárosi revíziós tematikájú szobrok, emlékhelyek avatásáról és használatáról készült sajtófotókat kezelhetjük egy diskurzusként,

48 Betscher 2017: 116; Renggli 2014: 52.
49 Betscher 2014: 66–69.
50 Betscher 2014: 67.
51 Renggli 2014: 53–59.
52 Elemzésem kiválasztott forrásai erről csekély információval szolgálnak, ezek feltárásához további kutatás szükséges, ami azonban e tanulmány kereteit már szétfeszítené.
53 Betscher 2014: 67–68.
54 Betscher 2014: 69–79.

amelyben a domináns képtípusokat is bemutattam, tehát ezt az analízist csak kiegészítem. Eddigi ismereteinket azonban jelentősen bővíthetjük – persze a vizuális diskurzusanalízis azon tulajdonságát figyelembe véve, hogy nem művészettörténeti irányultságú módszer, tehát a Panofsky nyomán készíthető elemzéseket a következőkben nem folytatjuk.

A fent kiválasztott képek esetében megállapíthatjuk, hogy a fotók részben műtermi körülmények között (Irredenta szobrok bemutatása) készültek, részben pedig egy-egy esemény egy-egy pillanatát örökítették meg a helyszínen (országzászlók és szónoklatok, tüntetések az Irredenta szobroknál) minden különösebb beállítás nélkül, azonban arra fókuszálva, hogy adott szereplő (az emlékmű vagy a beszélő) kerüljön a középpontba.

A fényképek bemutatták az emlékműveket, megismertették azok fő motívumait, szimbolikáját, jelentését. A lapokban olvasható szoborleírások mintegy hivatalos értelmezését adták az irredenta jelképtárnak, amit így a kortárs újságfogyasztó – elsősorban az állandó ismétlődések következtében – könnyedén elsajátíthatott. Segítettek életben tartani és serkenteni a revízió eszméjét. Az Irredenta szobrok esetében ki szükséges emelni, hogy egyetlen szobor készítéséről sem közöltek annyi fotót, mint ezekről, ami várakozást, érdeklődést generálhatott.

Sokatmondó az avatás kapcsán megjelent képaláírás: „Az elszakításra ítélt országrészek allegorikus szobrainak leleplezése":[55] tudatosítani igyekszik, hogy még nem egy befejezett, végérvényes folyamat szimbólumai a műalkotások, a szerző a reményt próbálja táplálni. Az Ereklyés országzászló avatása kapcsán is érdemes kitérni a *Pesti Hirlap* mellékletének egyik képaláírására. A fotó egyedi tematikájú: az előtérben autóban kis csomagokat láthatunk, míg a háttérben az Irredenta szobrokat. A fényképész azt a pillanatot kapta lencsevégre, amikor Urmánczy, az országzászló-mozgalom atyja, átveszi „az ország minden részéből és *a megszállt területekről* postacsomagokban érkező földet" [kiemelés tőlem – T. Á.], ami az országzászló ereklyetartójába került.[56] Már ez az egy mondat is szemlélteti, hogy a kortársak az új határokat, a területelcsatolásokat ideiglenes állapotként kezelték.[57] Ezt támasztja alá Urmánczy cikke is, amelyet az avatás alkalmából, de az előtt publikált a *Pesti Hirlap* nyitóoldalán megadva ezzel az országzászló hivatalos értelmezési keretét: „A zászló az ország zászlója lesz. Szent záloga annak a nagy esküvésünknek, hogy ezeréves földünk egyetlen barázdájáról sem mondunk le soha.

55 *Vasárnapi Ujság* 1921. január 23.

56 *PH* 1928. augusztus 18.

57 1921-ig a magyar hatóságok még a hivatalos úti okmányokba is azt írták, hogy „megszállott területekre utazhat". Erről részletesen lásd: Bencsik 2022 (idézet: 18.).

Es [!] hirdetője annak az erős eltökéltségünknek, hogy a rab magyar föld minden rögét visszavesszük."[58]

Az Irredenta szobrokról a *Magyarság* képes melléklete külföldre készült olasz, angol és magyar nyelvű albumából közölt mutatványoldalakat. Ezek egyikén – a szöveg nem a képekhez tartozik, hanem Magyarország veszteségeit részletezi – a Felvidék és Erdély allegorikus szobra tűnik fel („The irredentist statues in Budapest" képaláírással).[59] Talán e két terület elveszítését ítélték a legjelentősebbnek, legfájóbbnak,[60] így az e két vidéket szimbolizáló Észak és Kelet szobrokat válogatták a külföldön is közlendő képek közé, ami visszatükrözheti a közvélekedést és a revízió elsődlegesnek vélt irányait az 1920-as évek végén. A szobrok fontosnak ítélt társadalmi funkcióit – a fájdalom megtestesítői, „zarándokhelyek" – is mutatja, hogy idegen nyelvű kiadványba is kiválasztották a fényképeiket. A tüntető vagy megemlékező sokaságot megörökítő fényképek célja pedig az lehetett, hogy még több embert mozgósítsanak ezekre az eseményekre.

Tematikai szempontból és a vizuális reprezentációt tekintetbe véve több kapcsolódó képi diskurzust is megállapíthatunk, amelyek egymástól sem függetlenek. Eddig is megfigyelhettük, hogy néhány képtípus a meghatározó az ünnepségfotók esetében, ezek ismétlődő motívumokat tartalmaznak. A nemzeti összetartozást szimbolizáló szoboravatások sora azonban nem merült ki a fővárosiakban, így a budapesti tematikájú analízist vidéki események képi diskurzusainak tárgyalásával és a fővárosiak bővítésével folytatom.

Az elemzések új szempontja tehát a vidéki országzászlók avatásának vizuális jellemzői. Az országos tradíciókkal szemben, amikor gyakorta a szónok került a fókuszba, s az országzászló alig volt látható, a vidéki országzászlók avatóünnepségein már gyakoribb, hogy többet láttattak a fényképészek magából az emlékműből – feltehetően azért, hogy azt országszerte megismerje az újságolvasó közönség. Az elemzett korpuszban az első vidéki országzászló avatása 1932-ben bukkan fel, de tudjuk, már korábban – ugyan kis számban – lepleztek le ilyen emlékműveket.[61]

58 Urmánczy Nándor: Beszámoló a Szabadság-téri zászlótartóról. *Pesti Hirlap* 1928. augusztus 17.

59 *M* 1929. szeptember 8.

60 Elképzelhető persze az is, hogy e két szobrot ítélte a szerkesztő a legjobban sikerült alkotásnak, s ezért esett ezekre a választása.

61 Több település is állította magáról, hogy övé az első vidéki országzászló. Ennek oka lehetett, hogy a kezdetekben nem értesültek arról, ha egy-egy településen országzászlót avattak, ezért is fontos lehetett a téma vizualizálása országosan terjesztett újságokban. A kutatásban sincs egyetértés az első vidéki országzászlóról: vagy 1931. március 15-én Battonyán (Kocsis 2020: 67.), más szerint pedig Nagykanizsán állították az első országzászlót 1930-ban. Somfay 2012: 147.

1933-tól – a gazdasági világválság ellenére – megnő az avatott emlékművekről készült sajtófotók száma, pedig 1935-től kimutatható a válság hatása: valójában éveken keresztül csökkent a leleplezett emlékhelyek száma,[62] azaz a reprezentáció gyakorisága nem követte az új emlékművek számát, tehát egyre fontosabbnak vélték, hogy tudósítsanak az avatásokról – ezzel is ösztönözve a településeket, hogy csatlakozzanak a mozgalomhoz. A képek igen hasonló beállításokkal készültek, legtöbb esetben az avatóbeszéd egyik pillanatát örökítették meg szemből. A kezdeti években Urmánczy szerepel a legtöbb ilyen felvételen (népszerű volt még Javornitzky Jenő miniszteri tanácsos, az országzászló nagybizottság társelnöke). Az utolsó vizsgált években azonban a kezdeményező Urmánczy eltűnik a fényképekről, már nem ő leplezi le a vidéki országzászlókat.[63] A másik fő típusba azok a képek tartoznak, amelyek nem az ünnepség alatt születtek, nem a beszélő a főszereplő, hanem kizárólag az országzászló. Ilyenkor emberek és egyéb, a részleteket kitakaró elemek nélkül vehetjük szemügyre az emlékhelyeket.[64]

A vidéki ünnepségekről napvilágot látó képaláírások már kevésbé propagandisztikusak, mint a fővárosi esetében megfigyelhettük, inkább informatív jellegűek: az avatóünnepségek kapcsán általában megtudjuk, hogy hol és mikor, ki avatta fel az adott emlékművet, néha kitérnek arra is, hogy hány fő vett részt az eseményen, s a hosszabb, pár soros képaláírások már jelzőkkel is illették az ünnepet (például: „lélekemelő"[65]), ami hozzájárult a hangulat közvetítéséhez. A képek potenciális hatása lehetett a motiváció, hogy a saját település országzászlóját is felavassák. Szabályos verseny bontakozott ki, nem illett – főleg városoknak – utolsónak maradni. Az országos sajtóban közölt fotók rendszeresen emlékeztettek arra, hogy

62 Borbándi 2021: 33.

63 Urmánczy 1936 októberében hirtelen, tisztázatlan okok miatt öngyilkossági kísérletet hajtott végre, ami sikertelen volt, felépült, de visszavonult. Kocsis 2020: 41–42.

64 Az országzászlókról számos képes levelezőlap is cirkulált. Az „országzászló" szóra csak a Zempléni Képeslapgyűjteményben 719 találatot kaptunk. Vannak egészen hasonló képeslapok is azonos településről, illetve néhány nem releváns találat, mégis azt mondhatjuk, hogy nagyszámú képeslapon küldhették tovább a település országzászlójáról készült fotót a büszke kortársak.
https://gallery.hungaricana.hu/hu/search/results/?list=eyJxdWVyeSI6ICJvcnN6XHUwMGUxZ3pcdTAwZTFzemxcdTAwZjMifQ&per_page=20&page=1 – utolsó letöltés: 2023. április 24.
A képeslap és a sajtó kapcsolódási pontját mutatja, így említésre érdemes a *Magyarság* képes mellékletében közölt, tíz képes levelezőlapból álló sorozat, amelyre szintén országzászlók rajzai kerültek különféle hazafias motívumok (például: Hungária, katonák, Irredenta szobrok, címer) és idézetek társaságában. M 1937. december 5.

65 *PH* 1934. július 19.

valamely település országzászlót avatott: hirdette a nemzet- és államegységet, a kollektív identitás megjelenítőivé válhattak, erősítették a pozitív jövőbe (revízió) vetett hitet. A kialakult versenykényszert alátámasztják a helyi sajtóorgánumok szövegei is. Azokon a településeken, amelyeken elhúzódott az országzászló felállítása, rendre kifakadtak az újságírók, s méltánytalannak ítélték, hogy náluk még nem áll az országzászló. Kecskeméten például az 1935. év végén amiatt méltatlankodik egy szerző, hogy a város képtelen az országzászlóra vonatkozó többéves terveket megvalósítani:

> „Inárcskapocstól–Orgoványig minden faluban, községben településen áll az Országzászló. Mindenütt lelassul az élettempo az Országzászló előtt, a pillanat áhitata fogja el az embereket, mikor elhaladnak előtte […] Valamikor, három évvel ezelőtt úgy tervezték, hogy a kecskeméti lesz – a századik Országzászló. Azóta már közel 1500 Országzászló döbbenti a nemzet fiait a szörnyű tényre: Trianonra."[66]

Hasonló szólamokat olvashatunk egy egri lapban is, ami mutatja, presztízskérdés volt, hogy egy-egy városban felállítják-e a zászlót, és mikor: „lassan a vármegye legkisebb községei is megelőzik már Egert a reviziós zászló felállításával".[67] Ugyanezt tanúsítja a pécsi példa:

> „Országzászló felállitásáról van szó. Olyan gondolat megvalósitásáról, melyben az ország összes városai közül utolsónak maradtunk. Csonkamagyarországban alig van város, sőt nagyobb község is, mely már régebben eleget nem tett volna azon kötelezettségének, mellyel a magyar nemzeti zászló, az együvé tartozás, az anyaföld iránti örök hűség, a nemzeti érzés és akarat, az ország népének dicső multját, jövő célkitűzéseit szimbolizáló eme lobogó iránt köteles."[68]

De Cegléden – a dicső múlt nagy hazafiára is apellálva – ugyancsak szorgalmazták a zászlóállítást: „Ceglédnek, Kossuth városának okvetlen szüksége van az Országzászlóra."[69] A rövid részletek is demonstrálják, hogy az országzászló egyrészt emlékeztetett a múltra, másrészt a revíziós propaganda megtestesülése volt egy-egy településen.

66 Petur: Országzászlót! *Kecskemét és Vidéke* 1935. november 25.
67 Ujabb hat község állít reviziós zászlót Heves vármegyében. Mi lesz az egri országzászlóval? *Eger* 1933. december 16.
68 Országzászlót Pécsnek! *Pécsi Napló* 1935. január 26.
69 Piros: A trianoni zászló. *Ceglédi Közlöny* 1934. március 24.

A vidéki országzászlók avatásai kapcsán publikált sajtófotók egy képtípusa, amelyen együtt szerepel az országzászló és a hősi emlékmű, egy újabb elem, a vidéki hősi emlékművek reprezentálásának vizsgálatát teszi szükségessé, mivel ezek vizuálisan szorosan összefüggenek, s nem csupán azért, mert egy képen szerepelnek, hanem a hasonló fényképezési és szerkesztési stratégia következtében is. Takarékossági okokból ugyanis több település úgy tett eleget az 1917. évi 8. törvénycikkben foglalt kötelezettségének, hogy emlékművet állít az első világháborúban elesettek számára, hogy a település országzászlót és hősi emlékművet egyszerre, egyazon helyen leplezett le. Az első ilyen avatóünnepélyről fénykép 1933-ban jelent meg, majd később szaporodtak a hasonló kezdeményezések,[70] azaz ötletet adhattak egymásnak a szűkösebb büdzsével gazdálkodó települések, s ezt motiválhatta egy-egy országos lapban megjelent sajtófotó is.[71] A fényképek ösztönözhették az emlékműállításhoz elengedhetetlen adakozási hajlandóságot is. Ezt bizonyítani más forrásokkal a kutatás jelen állása szerint nem tudjuk, de ez a képelemzési módszer ezt nem is várja el, mivel a potenciális hatásokat keresi.

Kétféle képtípus örökítette meg a vidéki hősi emlékműveket is: egyrészt csak az emlékmű látszódik rajta teljes egészében, emberek nélkül. A másik változatban a fénykép az ünnepségen készült, s ilyenkor a beszédet mondó szereplőt is megpillanthatjuk – fel sokszor nem ismerjük, mert ha a teljes emlékművet meg akarta mutatni a fotós a nyilvánosságnak, a beszélő igen kis méretű alak lett a képen.

Ha nincs az ünnepség a képen, akkor csak az emlékművet vehetjük szemügyre, s a kép alkalmas lehet arra is, hogy az emlékmű részleteit megnézzük. Számos esetben a képaláírásban szerepel a szobrász(nő) neve. Többször az avatás előtti napokban örökítették meg az emlékművet, s jelezték a képaláírásban, hogy mikor kerül sor a leleplezésre, ami lehetőséget adott az ünnepélyen való részvételre.[72] Ritka alkalom, hogy a szobrászt is lencsevégre kapták, s megismerhetjük művével együtt: a soproni hősi emlék készítője például alkotásával a műtermében látható.[73] Máskor az ünnepi pillanatok után készültek a felvételek, koszorúk díszítik az emlékműveket, de ünneplő tömegnek már nyoma sincs, a felvételek szintén statikusak, aktív szereplő nélküliek.[74] E képek a 19. században gyökerező, műtermi tradíciókra épülő hagyományokat örökítik tovább, szemben a másik képtípussal, amelybe az aktív aktorokat tartalmazó sajtófotók tartoznak az ünnepség egy-egy

70 *PH* 1933. október 4; további példák: *M* 1937. október 14; *M* 1937. október 28.

71 E gazdasági kényszerre utal: Somfay 2012: 146–147.

72 Jövőbeli avatás például: *PH* 1933. október 28. Ünnepségről nincs hír a képen vagy a képaláírásban, de a szobrász neve olvasható: *M* 1931. június 28.

73 *PH* 1933. június 22.

74 *PH* 1930. szeptember 19.; *PH* 1930. október 29.

momentumát tárva a szemlélő elé.[75] Ezek inkább a két világháború közötti újabb városfényképészet irányzatait elevenítik fel, ahol az ember már szereplő, nem ritka műtermi díszlet.[76] Ilyenkor nem mindig vehető ki egyértelműen, hogy a szobor mit ábrázol, mert szemben az előző képtípussal, ezek a fotók nem mindig szemből készültek, illetve számos esetben a beszélő került a fókuszba, vagy a jelen levő tömeget akarták megmutatni. A ráckevei hősi emlékmű avatásakor például a szobor hátulról látszódik csupán, a fotós a közönség igen nagy számát akarta inkább prezentálni, amivel talán példát akart mutatni, hogy milyen sok érdeklődő ment el a szoboravatásra.[77] Kiemelt eset, amikor a kormányzó leplezte le a szobrokat, ilyenkor előfordult, hogy Horthy vált a vizuális anyagban főszereplővé, s nem az avatásra kerülő emlékmű.[78] Máskor – főként az 1930-as évek első felében – Horthy (sokszor feleségével vendégként) jelen volt több vidéki hősi emlékmű leleplezésén. Az ünnepségeken látható alakokra is érdemes kitérni: a fényképek ünneplőbe – néha népviseletbe vagy magyaros öltözetbe – bújt szereplőket mutatnak. Jó megjelenésűek a hétköznapi emberek is a tömegben egy idealizált – nyomortól, problémáktól mentes – társadalmat mutatva.[79]

Néhány emlékműavatást kiemelt hírként kezeltek, s nem csupán egy-egy kisebb méretű fénykép látott róla napvilágot, s ezek nem kizárólag olyanok voltak, amelyeken részt vett a kormányzó. Ilyen a MÁV-palotára elhelyezett hősi emléktábla leleplezése, amikor a közönség is jól látszik, de maga az emléktábla is.[80] Szintén teljes oldalas összeállítás született az impozáns pécsi emlékműről, illetve a Frigyes főherceg birtokán lévő magyaróváriról. Ez utóbbi azonban egy kifejezetten egyszerű emlék, egy háromlépcsős obeliszk, azonban illusztris személyek adták át a nagyközönségnek.[81] Vizuálisan új elem 1938-ban – mutatva a politikai súlypontok eltolódását is –, hogy feltűnik a horogkereszt az e tematikához kapcsolódó fényképen egy emlékművön lévő koszorún és zászlón. A mecsekszabolcsi ava-

75 A 19. század végi hivatásos városfényképészek (például: Klösz György) az elmosódott, életlen részletek elkerülése végett is törekedtek arra, hogy mozgó alakok ne nagyon legyenek a fényképeiken. Hozzá kell tennünk, hogy az 1930-as évekre a fényképezés technikája, annak számos aspektusa (távolság, mozgó elemek megörökítése) komoly fejlődésen ment keresztül. Kolta–Tőry 2007: 70–71.

76 A 19. századi városfényképészetről lásd: Gyáni 2008: 161–170.

77 *PH* 1931. október 27. Tömeg és szobor együttesen a fókuszban: *M* 1933. november 26; József főherceg avatóbeszéde: *PH* 1935. június 25.

78 *PH* 1933. október 10. Közhírré tették képaláírásban azt is, ha Horthy avatja fel az emlékművet: *PH* 1930. június 4.

79 Ennek festészeti gyökereiről lásd: Burke 2001: 117.

80 *PH* 1932. december 13.

81 Pécs: *PH* 1932. június 7; Magyaróvár: *M* 1933. június 4

tóünnepségről több képet magába foglaló képriportot láthatunk, s ezen a német követségi tanácsos, Clemens Wildner is vendégként szerepelt, ami magyarázza a náci szimbólumok felbukkanását.[82]

A trianoni Magyarország területén kívüli avatóünnepségekről is beszámoltak képekkel, azonban semmilyen módon nem jelölték, nem különítették el, hogy nem magyarországi emlékművekről szól a tudósítás.[83] Két fénykép pedig tematikája miatt érdemes kiemelésre: egyedi eset, hogy olyan képet közöltek, amikor az emlékművön munkások dolgoznak, talán az avatóünnepség előtt végzik az utolsó simításokat.[84] Egy másik képpárosban pedig az a különleges, amely az emlékművet ábrázoló fotó mellé került: síró – különböző korú – nőket és könnyező fiatal fiúkat láthatunk, mivel Mezőhegyesen „az idegenben nyugvó Hősi halottak jelképes temetőjét" is felavatták a hősi emlékkel egyszerre. Itt már vizuálisan is érzések társulnak a hősi emlékműhöz, személyes történetek, emlékek, fájdalom törhetett elő a kortárs szemlélőkből.[85] A két képet egymás mellett közölte mind a *Magyarság*, mind pedig a *Pesti Hirlap*, ami mutatja, hogy a szerkesztők feltételezése szerint ezek hatásosan apellálhattak érzelmekre, s ezáltal hazafias cselekedetekre is ösztönözhettek. Ezek az összeállítások – illetve az emlékműavatásokról készült fényképek – az első világháború alatt és közvetlenül utána még feltehetően inkább a veszteségeket, fájdalmat hívták elő, az 1930-as években – a revíziós propaganda erőteljes hatását visszatükrözve – már inkább mozgósíthattak.

Motiváló lehetett azonban, hogy nem csupán a nagyvárosok emlékművei kerülhettek a hírlapok oldalaira vizuálisan, hanem kistelepüléseket is büszkeséggel tölthetett el, hogy saját emlékművüket látják viszont egy országos lap hasábjain. Ezt néha képaláírással is erősítették: Szergény kisközség „példás hazafiui érzésből fakadó áldozatkészséggel" avatta fel emlékművét.[86] Ritkán, de az ünnepséget is jelzőkkel illették: a „szép" többször előbukkan.[87]

A képes tudósítások – a fényképek korabeli felfogásának megfelelően – tudatosították, hogy egy-egy esemény valóban megtörtént, láthatóvá vált többszáz kilométerről is, hogy adott településen avattak hősi emlékművet – s esetleg a saját lakóhely még nem rendelkezik ilyennel. A fénykép persze irányítja is a szemlélő gondolkodását, emlékezetét, nem mindig csupán arra szorítkozik még ilyen esetben sem, hogy dokumentálja az emlékmű létét: befolyásol azzal, hogy nagy

82 *M* 1938. június 12.
83 *M* 1933. június 11.
84 Baja: *M* 1933. október 22.
85 *M* 1933. május 28; *PH* 1933. május 25.
86 *M* 1937. szeptember 12.
87 *M* 1933. június 11.

tömeget mutat, bátorít, hazafias érzületet kelt. A perspektíva következtében távoli szemlélők lehetünk, vagy az esemény részeseinek is érezhetjük magunkat. Az alkalmazott, visszatérő képtípusokból a szerkesztői megfontolásokra is következtethetünk.

Az ábrázolásmódon kívül közös motívum még József főherceg jelenléte, ahogy Urmánczy személye is összekötötte az országzászló-avatások fotóinak jórészét.[88] Számos alkalommal ő avatja fel az emlékműveket, de olyan fotókat is találunk, amikor nem ő mondja a beszédet, azonban megtiszteli jelenlétével az alkalmat. József főherceg népszerűségét e tematikában – s a munkamegosztást, hogy az országzászlókat általában nem ő, hanem Urmánczy avatta – az is magyarázhatja, hogy a főherceg végigharcolta a világháborút, több fronton helytállt, személye egyértelműen kötődik a háborúhoz, a hősiesség eszményéhez.[89] A hősi emlékművek avatása mondhatni nagyüzemként működött: 1935-ben József főherceg egymaga már a kétszázadik emlékművet leplezte le a *Pesti Hirlap* képaláírása szerint.[90] Fénykép azonban az elemzett sajtóorgánumokban körülbelül az avatások 20%-áról látott napvilágot. A sajtófotók tehát dokumentálták az ünnepségeket, sarkalltak a részvételre, újabb hősi emlékek avatására.

A vidéki emlékműavatások megörökítése nem új keletű: már a millenniumi emlékműveknél megfigyelhető, ám ekkor még – a technikai fejlettség eltérő szintje és a rendelkezésre álló kisebb képanyag következtében – jelentősen kevesebb fényképet közöltek. A fentebbi két képtípus azonban már ekkor is megfigyelhető: egyrészt a leleplezés (vagy alapkőletétel) ünnepségét – tömeggel együtt – prezentáló fotók, másrészt az elsősorban az emlékoszlopot a fókuszba helyező képek, amelyek a passzivitás benyomását keltik. Az 1896-os korpusztól – a csekély képszám mellett – jelentős eltérés a 20. századi anyagban, hogy már nem fordulnak elő az újságok képes mellékleteiben fotók után készült rajzok, míg a 19. században ez nem ritka.[91] A millenniumi emlékoszlopokról készült képek azonban sok országzászló vagy hősi emlékmű avatásáról szóló képhez viszonyítva élvezhetőbbek:

88 József főherceg: a parlament felsőházának tagja, aktív, népszerű közéleti szereplő. Hamann 1990: 191–192

89 József főherceg már az első világháború alatt részt vett az emlékműavatásokon: az uralkodócsaládon belüli feladatmegosztás következtében a szoboravatásokon csak bizonyos családtagok működhettek közre. A két világháború között is népszerű vendég volt, már csak azért is, mert a „bajtársat" szimbolizálta, ráadásul feladatát kiválóan végezte: a hallgatóság – aktualizált, az avatás helyszínéhez köthető történetei következtében – igen kedvelte. Somfay 2012: 114, 142.

90 *PH* 1935. szeptember 10.

91 Hozzá kell tennünk, hogy a napilapokban publikáltak rajzokat is az ünnepi eseményekről. Például: *Magyarság* 1929. május 28; *Kis Ujság* 1929. május 26.

nagyobb méretűek, a részletek jobban kirajzolódnak, az emlékoszlop könnyebben elképzelhetővé válik.

A vidéki hősi emlékművek és országzászlók avatásáról közölt fényképek azért is jelentőséggel bírnak, mert ezek lehetőséget biztosítottak arra – akár kisközségeknek is –, hogy a település épített örökségének legalább egy részlete láthatóvá váljon országos lapban.[92] Városok nevei előfordultak olyan képaláírásokban, amelyek arról tudósítottak, hogy valamely szervezet vagy párt, politikus vidéki rendezvényt tartott, azonban ilyenkor nem látszik a település egyetlen részlete sem, csupán a szónok (esetleg a közönségével). E képek ráadásul sokszor beltérben készültek, mindkét képtípus jellemzője, hogy gyakorlatilag bármelyik településen rögzíthették volna.[93] Kulturális rendezvények is feltűnnek néha, azonban ilyenkor sem a település sejlik fel (például: színpadi képek a szegedi szabadtéri játékok előadásairól).[94] Előfordult, de jóval ritkábban, hogy templomavatások vagy jeles személy szobrának leleplezése kapcsán, azaz hasonló tematikában, helyet kaptak a vidéki események is.[95] Ekkor a képtípusok azonosak a fent említettekkel: megjelenhetett csak a szobor vagy a templom, míg máskor az ünneplők és az avató is teret kapott. Másik lehetőség, hogy természeti katasztrófa kapcsán bukkant fel vidéki települések neve a képaláírásokban (Magyarországon ez elsősorban az árvizet jelentette), de ekkor igen gyakori volt, hogy néhány érintett házat, vagy pedig a katasztrófa okozóját, a vizet, vagy az elöntött hidat, árteret tárták elénk.[96] Tehát az országzászló vagy a hősi emlékmű avatásáról közölt kép lehetőséget adott – főként kistelepüléseknek szinte az egyetlen lehetőséget – arra, hogy országos orgánumban láthatók legyenek.[97]

92 A vidéki települések reprezentálását az 1933. évben (amikor már több nem fővárosi országzászló-avatásról készült vizuális beszámoló) és 1937–38-ban vizsgáltam a *Pesti Hirlap* és a *Magyarság* képes mellékleteiben. A filmhíradókban is megjelent természetesen az országzászlók avatása, azonban – keresőszavas módszert követően – összesen tíz különböző országzászló avatásáról szóló hírt találtam. Somfay – a hosszabb múltra visszatekintő hősi emlékművek esetében – nagyon hasonló számot közölt: összesen tizennégy emlék leleplezéséről szólt filmhíradó-bejátszás. Somfay 2012: 25.

93 Például: Szombathelyen Eckhardt Tibor mond beszédet: *PH* 1937. január 12.

94 *M* 1937. augusztus 3.

95 Templomavatás Sümegen: *M* 1937. szeptember 16; Komlón: *M* 1937. december 8; Jókai Mór szobrának avatása Komáromban: *M* 1937. december 8; a Sobieski-szobor leleplezése Esztergomban: *PH* 1933. szeptember 16.

96 Árvíz Szegeden: *PH* 1937. március 5. Miskolcon: *PH* 1937. március 7.

97 Kivételként néhány nagyobb várost említhetünk, amelyről több kép – általában szintén rendezvény kapcsán – megjelent (Nagykanizsa főtere az irredenta ágyással: *PH* 1933. augusztus 12.), illetve nyári, turisztikai szezonban előfordult, hogy egy-egy balatoni településről közöl-

Az irredenta szellemiség kapcsolódott a hősi ethoszhoz, így a hősi emlékművek is szorosan kötődtek az irredenta hangulathoz. Ennek a kapcsolatnak ékes megnyilvánulása – és e ponton áttérünk egy újabb képi diskurzusra –, így elemzésünkből sem hagyhatjuk ki a fővárosi hősi emlékmű reprezentációját. A Hősök emlékkövének leleplezéséről mindegyik elemzett lap részletesen beszámolt.[98] Legkimerítőbben a *Pesti Hirlap* képes melléklete tudósított, itt az emlékkő minden oldaláról megfigyelhető. A *Magyarság* képes melléklete közölte a legjobban komponált képeket: három különböző szögből tűnik fel az emlékkő. Oldalról a hossza, szemből a felirata, illetve lefelé a három lépcsővel a mélysége is jól érzékelhető. Leleplezés előtti fényképet is publikáltak, szerkesztéskor azonban nem adták vissza az események időrendjét. Ez a lap az egyedüli, amely nem közli Horthy bevonulását fehér lován. A jelen lévő prominens személyek, delegációk is a képek főszereplői, ezek a fotók demonstrálják az esemény jelentőségét. Őket – a korszak szokásainak megfelelően – sorszámokkal látták el a szerkesztők, s a képaláírásban így egészen pontosan megmutathatták, melyik alak melyik híresség.[99] Az emlékkő – feliratának köszönhetően – visszahatott a Hősök terének funkcióira is: a múlt helyett a kortárs jelen politikai követeléseire került a hangsúly.[100]

Az emlékkő fényképezése különféle események kapcsán vált rendszeressé: minden májusban megkoszorúzták a Hősök emléknapján, s ezekről fotók vagy akár fotóriportok jelentek meg a képes mellékletekben. A koszorúzások alkalmával rendre olyan perspektívából látjuk az emlékművet, hogy jól érzékelhető, hogy egy mélyedésben elhelyezkedő sírról van szó, sokszor oldalról vehetjük szemügyre a koszorúzókat. Ilyenkor – már csupán az emlékkő méretei miatt – nem észlel-

tek olyan fotókat, amelyek nem csupán a vizet, a strandot mutatják meg (Balaton: Balatonalmádi: *M* 1933. június 18; hevesi kirándulás képei – Eger, Gyöngyös, Lillafüred – *M* 1933. június 18.). 1938-ban pedig Komárom került a fókuszba a Felvidék visszacsatolása kapcsán zajló tárgyalások, majd pedig a bevonulás kapcsán. *PH* 1938. október 11.

98 Amennyiben Panofsky nyomdokain haladnánk, egy, az emlékkövet jól bemutató képet kiválasztanánk, s leírnánk annak jelképeire és azok jelentéseire fókuszálva. A fotókon az emlékkövet érdemes alaposan szemügyre venni: „Az egyszerű kőtömb – mintegy archaikus oltárként – a tér közepén helyezkedett el, »1914–1918« és »Az ezeréves határokért« felirattal. Lapját kereszt alakú kard díszítette. A felavatási ünnepségen elhangzó beszédek párhuzamba állították az elesett 500 ezer katona és a honfoglalók hősiességét." Így fonódott össze a Millenniumi emlékmű üzenete és az 1929. május 26-án, a Hősök emléknapján leleplezett Hősök emlékköve. Megfigyelhetjük a fényképeken, hogy a műemléket a talajszint alá süllyesztették – még inkább hangsúlyozandó, hogy egy tömegsírt szimbolizál. A dicső régmúlt, a világháború hősei és a szebb jövő képe kapcsolódott össze a téren. Sinkó 1987: 36–37.

99 Például: *M* 1929. június 2.

100 Sinkó 1987: 38–39.

hetjük a teljes emlékhelyet, annak pusztán egy kis részét, mert a hangsúly arra került, hogy ki, kik helyeznek el rá virágot. Az első években mindig látszódik az emlékkő legalább egy részlete is a fényképen, majd ahogy az közismertté vált, az 1930-as években már előfordult az is, hogy csak a koszorút és a koszorúzókat mutatták meg a fényképészek. Delegációk számos alkalommal látogattak el az emlékkőhöz, s ennek apropóján egy másik fényképtípust ismerhetünk fel: ez nem a koszorúzást örökíti meg, hanem – általában ezen ünnepi aktus után – a küldöttségek csoportképéhez szolgál – részben a Millenniumi emlékművel – háttérként.[101] Kedvelt helyszín volt a fotósok számára, delegációkat (akár diákokat, sportolókat vagy politikai, közéleti szereplőket kaptak lencsevégre) szívesen örökítettek meg az emlékkő társaságában. Nem találtam a képanyagban másik olyan népszerű helyet, mint az emlékkő, ahol közszereplők ilyen szívesen fényképezkedtek volna.

Az emlékmű vizuális reprezentációja és használata azonban jóval sokszínűbb annál, minthogy csak különböző ünnepi alkalmakkor megkoszorúzták azt, s ennek tényét megmutatták az olvasóknak. További jeles ünnepekkor (Szent Istvánhoz kapcsolódó ünnepségek, Szent Jobb-körmenet), illetve a világháborútól független gyászesemények alkalmával is megjelent sajtófotón az emlékkő, illetve a Millenniumi emlékmű. Ez utóbbira példaként szolgál Endresz György és Bitai Gyula ravatala 1932-ben, amelyről a képes újságok megrendülten tudósítottak képriport formájában, s többször is foglalkoztak az eseményekkel. Endresz és navigátora az óceánt átrepülő pilóták találkozójára készült Rómába, ahol a leszállás előtt lezuhant a gépük és szörnyethaltak. Endresz repülőjét *Justice for Hungary* névvel illették, így ezen keresztül személye is kötődik a tér üzenetéhez, az emlékkő által közvetített mondanivalóhoz az ezeréves határok védelme, visszaállítása kapcsán.[102]

Ritkán ábrázolták úgy a teret, hogy azt nem használták az emberek, azaz nem valamilyen megemlékezéshez vagy ünnepséghez kötődik, de egy ilyen példát is érdemes kiemelni s azon képek kontextusában tárgyalni, amelyekkel az egy oldalra került.[103] A Millenniumi emlékmű egy részlete Árpáddal a középpontban, illetve a Hősök emlékköve szerepel a kompozíció bal oldalán, jobb oldalon a római II. Viktor Emánuel-emlékmű, amelynek része az ismeretlen katona sírja. A Hősök teréhez hasonlóan a római emlékmű is a nemzeti egységet, nagyságot demonstrálja, s építése, befejezése – a Hősök teréhez hasonlóan – elhúzódott.[104] A két földrajzi teret Mussolini portréja köti össze. Fent bal oldalon Horthy egyenruhás fényképe

101 *M* 1931. július 26.
102 *M* 1932. május 29.
103 *PH* 1936. november 24.
104 Atkinson–Cosgrove 1998: 28–49.

kapott helyet, mint ahogy a lap másik felén III. Viktor Emánuel is díszegyenruhát visel. A kitüntetésekkel díszített (dísz)egyenruhás portrék – amelyek az uralkodói propaganda tekintetében igen hosszú múltra tekintenek vissza – elrendezése mutatja, hogy a királlyal azonos közjogi méltóság Horthy, hiszen egymás mellé kerülhettek. A képegyüttes az olasz–magyar szoros kapcsolatokat, a két nemzet nagyságát, állameszméjét reprezentálja a sajtófotográfia eszköztárával. Érdemes arra is utalni, hogy Horthy – talán fittségét, alkalmasságát hangsúlyozandó –, noha egy évvel idősebb, mint az olasz király, a portrén fiatalabbnak tűnik, mint III. Viktor Emánuel.

KÉPES PESTI HIRLAP

LVIII. ÉVFOLYAM. 269. SZÁM — 1936 NOVEMBER 24. KEDD

Horthy Miklós, Magyarország kormányzója. (Keller–Szemes felv.)

III. Viktor Emánuel, Olaszország királya, Abesszínia császára.

Mussolini.

3. kép

Összességében megállapíthatjuk, hogy a fényképek – kivételt jelent néhány kép például az Irredenta szobrok előtt tartott beszédekről – elég nagy távolságból készültek, s csak az eseményt akarták dokumentálni, közhírré tenni (adott településen emlékművet avattak, adott személy megtisztelte az ország történelmét és jövőbeni céljait, hogy megkoszorúzta a Hősök emlékkövét). A képkivágásokkal – a céltól függően – törekedtek arra, hogy bemutassák az emlékművet vagy éppen a cselekvőt, azonban arcvonások ritkán olvashatók le. A férfi szereplők minden tekintetben uralták a vizuális diskurzusokat: a hősi emlékműveknél és az országzászlóknál s az Irredenta szobroknál is férfi szónokokat láthatunk, a delegációk jelentős részét is férfiak alkotják.

A szerkesztők törekedtek az aktualitásra, néhány napon belül közölték az avatott emlékmű fényképét vagy a különféle eseményeket. A megjelenő személyek általában hivatalos minőségükben láthatók e képeken, viszont nem feltétlenül aktív cselekvők (például: nézőközönség). A vidéki emlékműavatások képei számtalanszor meglehetősen kicsik, mint ahogy az Ereklyés országzászlónál újra meg újra hasonló szögből fotózott beszélőket mutató fényképek is, de több esetben a Hősök emlékkövének koszorúzása sem nagyméretű képpel került a lapokba. A szerkesztők kiemeltek reprezentatív eseményeket, akár vidékieket is, azokról általában nem csupán egy képet publikáltak, hanem külön összeállítást.

S hogy miről nem közöltek képet? Minden avatóünnepségről természetesen nincs fénykép a kiválasztott lapokban. Tragikus események, ha voltak is az emlékművek környezetében, nem kerültek ábrázolásra (például: balesetek, az országzászló ellopása),[105] noha a fővárosi országzászló talapzatánál öngyilkosságra is sor került. Ez azonban nem volt vizualizálható téma.[106]

Konklúzió

A fényképek – hogy miről születtek, s miről nem – befolyásolják emlékezetünket, alakítják identitásunkat. Ahogy Burke is rámutatott: az események emlékezete a fényképek korától egyre szorosabban kötődik az azokról készült képek vizuális elemeihez,[107] ezért – véleményem szerint – érdemes ezeket valamelyik nagy forrásbázison nyugvó, képtípusokat vagy -csoportokat alkotó módszerrel vizsgálni. Korszakok képi világainak analízisekor elegendő lehet – a kitűzött kutatási céltól függően – az is, ha a művészettörténet eszköztárához nyúlunk, a képeket forrásként elemezzük, és így vonunk le következtetéseket. A fényképezés terjedésével a sokszor nagyszámú kép azonban már igényli, hogy másként közelítsünk a témához. Megítélésem szerint – s ezt igyekeztem demonstrálni – az lehet a leggyümölcsözőbb, ha nem zárjuk ki egy-egy kép részletesebb ikonológiai-ikonográfiai elemzését, de hasznosítjuk a diskurzuselemzés előnyeit is: nem csupán képtípusok és ábrázolási konvenciók után nyomozunk, hanem elemezzük a különféle képek és diskurzusok kapcsolatait, potenciális hatásukat, valamint a képekhez szervesen hozzátartozó szövegeket is. Noha vitatható a diskurzusanalízis potenciális hatásra irányuló kérdése, ami persze nem zárja ki a vélt hatást igazoló forrás bevonását, ha fellelhető, mégis eredményes megközelítésnek bizonyul.

105 Akár súlyos közúti balesetekről is közöltek fotót: *PH* 1929. május 11.
106 Az öngyilkosság hír a helyszín kiemelésével: *8 Órai Ujság* 1929. május 9; *Az Est* 1929. május 9.
107 Burke 2001: 140.

Források

Képes Pesti Hirlap, 1928–1938.
Magyarság Képes Melléklete, 1928–1938.
Ország-Világ, 1896, 1920–1921.
Tolnai Világlapja, 1896, 1920–1921.
Uj Idők, 1896, 1920–1921.
Vasárnapi Ujság, 1896, 1920–1921.

Hivatkozott irodalom

Atkinson, David – Cosgrove, Denis 1998: Urban Rethoric and Embodied Identities: City, Nation, and Empire at the Vittorio Emanuele II Monument in Rome, 1870-1945. *Annals of the Association of American Geographers* (88.) 1. 28–49.

Baki Péter 2005: *A Vasárnapi Ujság és a fotográfia, 1854–1921*. [Kecskemét].

Bencsik Péter 2022: *Demarkációs vonaltól államhatárig. A határ menti társadalom és konfliktusai az 1920-as években*. Budapest.

Betscher, Silke 2014: Bildsprache. Möglichkeiten und Grenzen einer Visuellen Diskursanalyse. In: Eder, Franz X. – Kühschelm, Oliver – Linsboth, Christina (Hrsg.): *Bilder in historischen Diskursen*. Wiesbaden, 63–83.

Betscher, Silke 2017: Blickregime und Grenzregime. Die Verschränkung von Raum- und Subjektkonstruktionen in visuellen Diskursen der »Flüchtlingskrise« 2014-2016. In: Danyel, Jürgen – Paul, Gerhard – Vowinckel, Annette (Hrsg.): *Arbeit am Bild. Visual Histroy als Praxis*. Göttingen, 114–136.

Borbándi Erik 2021: *Szimbolikus térfoglalásaink. Az országzászló mozgalom kibontakozása, 1928–1944*. Budapest.

Burke, Peter 2001: *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. London.

Eder, Franz X. – Kühschelm, Oliver 2014: Bilder – Geschichtswissenschaft – Diskurse. In: Eder, Franz X. – Kühschelm, Oliver – Linsboth, Christina (Hrsg.): *Bilder in historischen Diskursen*. Wiesbaden, 3–44.

Grittmann, Elke – Ammann, Ilona 2011: Quantitative Bildtypenanalyse. In: Petersen, Thomas – Schwender, Clemens (Hrsg.): *Die Entschlüsselung der Bilder. Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation. Ein Handbuch*. Köln, 163–178.

Grittmann, Elke – Lobinger, Katharina 2011: Qualitative Bildinhaltsanalyse. In: Petersen, Thomas – Schwender, Clemens (Hrsg.): *Die Entschlüsselung der Bilder. Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation. Ein Handbuch*. Köln, 145–162.

Gyáni Gábor 2008: *Budapest – túl jón és rosszon. A nagyvárosi múlt mint tapasztalat*. Budapest.

Hamann, Brigitte 1990: *Habsburg lexikon*. Budapest.

Jäger, Jens 2009: *Fotografie und Geschichte*. Frankfurt.

Kocsis Lajos 2020: *„A magyar fájdalom és a magyar vágyakozás szimbólumai." Országzászlók a trianoni Magyarországon (1928–1938)*. Tokaj.

Kolta Magdolna – Tőry Klára 2007: *A fotográfia története*. Budapest.

Ludmann Mihály 2020: *Az irredenta szobrok mesterei*. Budapest.

Müller, Marion G. 2011: Ikonografie und Ikonologie, visuelle Kontextanalyse, visuelles Framing. In: Petersen, Thomas – Schwender, Clemens (Hrsg.): *Die Entschlüsselung der Bilder. Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation. Ein Handbuch*. Köln, 28–71.

Paul, Gerhard 2009: Die aktuelle Bildforschung in Deutschland. Themen – Methoden – Probleme – Perspektiven. In: Jäger, Jens – Knauer, Martin (Hrsg.): *Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung*. München, 125–147.

Paul, Gerhard 2013: „Mushroom Clouds". Der atomare Bildakt und seine transkulturelle Resonanz. In: Paul, Gerhard: *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*. Göttingen, 245–284.

Paul, Gerhard 2017: Vom Bild her denken. Visual History 2.0.1.6. In: Danyel, Jürgen – Paul, Gerhard – Vowinckel, Annette (Hrsg.): *Arbeit am Bild. Visual Histroy als Praxis*. Göttingen, 15–72.

Pilarczyk, Ulrike 2017: Grundlagen der seriell-ikonografischen Fotoanalyse. Jüdische Jugendfotografie in der Weimarer Zeit. In: Danyel, Jürgen – Paul, Gerhard – Vowinckel, Annette (Hrsg.): *Arbeit am Bild. Visual Histroy als Praxis*. Göttingen, 75–99.

Pótó János 2003: *Az emlékeztetés helyei. Emlékművek és politika*. Budapest.

Renggli, Cornelia 2014: Komplexe Beziehungen beschreiben. Diskursanalytisches Arbeiten mit Bildern. In: Eder, Franz X. – Kühschelm, Oliver – Linsboth, Christina (Hrsg.): *Bilder in historischen Diskursen*. Wiesbaden, 45–61.

Sinkó Katalin 1987: A Millenniumi Emlékmű mint kultuszhely. *Medvetánc* (7.) 2. 29–50.

Sipos Balázs 2004: *A politikai újságírás mint hivatás*. Budapest.

Somfay Örs 2012: *Az I. világháború magyar vonatkozású köztéri, valamint közösségi hősi emlékei és ezek adatbázisa*. (PhD-disszertáció.) Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Budapest.

Tomsics Emőke 2016: Az eseményképtől a riportfotóig. A fotográfia a képes sajtóban az 1880-as és 1900-as évek között. *Folia Historica* (31.) 203–266.

Varga Bálint 2017: Árpád a város fölött. Nemzeti integráció és szimbolikus politika a 19. század végének Magyarországán. [cím dőlt betűs] Budapest.
Zeidler Miklós 2002: *A magyar irredenta kultusz a két világháború között*. Budapest.

II. SAJTÓILLUSZTRÁCIÓK

Bodovics Éva

„Borzasztóbbat az ördögi képzelet sem tudna festeni."
Árvizek és vizuális reprezentációjuk a sajtóban a 19. és 20. században

A képi fordulat óta tudatosult bennünk, hogy a vizuális források nem ugyanúgy kommunikálnak, nem ugyanúgy hordozzák a jelentést, mint az írottak. Ezért a vizuális nyelvezetet nem lehet textológiai módszerekkel leírni.[1] Ugyanakkor mivel a vizuális tárgyak mindig valamilyen szöveges kontextusba ágyazottan jelennek meg, amelyek egy része vizuális, egy része írott/elbeszélt, ezért nagyon nehéz meghúzni a határvonalat a képek és a szavak közé.[2] A tanulmányban vizsgált képek is eredeti megjelenési helyüket tekintve mindig valamilyen írott vagy szóbeli szöveghez kapcsolódtak, ezért értelmezésük nehezen választható el tőlük, azonban a terjedelmi korlátok miatt kénytelen vagyok ezek elemzését hanyagolni, s majd csak utalok rájuk.

A katasztrófakutatásban is megszokott, hogy a képeket egyszerű illusztrációként használják a kutatók, s csak ritkán elemzik őket. Holott a vizuális képzelet sosem ártatlan, változatos gyakorlatok, technikák és ismeretek által konstruált,[3] éppen ezért szükséges a képek kritikai megközelítése.

Tanulmányomban a hazai katasztrófák, azon belül is az árvizek vizuális nyelvezete néhány aspektusának bemutatására teszek kísérletet. A 19–20. század megannyi árvize közül azokat választottam ki az elemzés tárgyául, amelyek a legnagyobb médiareprezentációban részesültek.[4] Ugyanis a média által közvetített kép alapvetően meghatározza, hogyan értelmezünk egy eseményt, és azt is, hogy miképpen reagálunk rá. Például az a mód, ahogyan a katasztrófákat a médiában ábrázolják, hatással van az esemény utáni teendőkről alkotott nézetekre. Gondoljunk bele, ha olyan természeti erőnek tulajdonítjuk az ilyenfajta szerencsétlensé-

1 Mitchell 1994: 16.
2 Rose 2001: 10.
3 Rose 2001: 32.
4 A vizsgált árvizek: 1878 – Miskolc, 1879 – Szeged, 1888 – tiszai árvíz, 1940 – tiszai árvíz, 1970 – tiszai árvíz, 2000 – tiszai árvíz.

get, ami ellen nem lehet tenni semmit, akkor az ember nem is tesz ellene semmit. Vagy ahogyan az érintett embereket és veszteségeiket prezentálják, hatással van a nyújtott támogatásra. Gyakori, hogy úgy ábrázolják a katasztrófát, mint ami mindenkit egyenlő mértékben érint, pedig ez nem így van. A média szereti az extrém méretű szenvedést, kiszolgáltatottságot hangsúlyozni, ezzel azonban megfosztja az érintetteket a cselekvő- és döntésképességüktől. Mivel nem maguk az érintettek döntenek a segélyek formájáról és felhasználásáról, ezért azok nem mindig érik el céljukat. A média hajlamos a látható következményekre fókuszálni (lakóépületek, infrastruktúra károsodása), összegezni (emberéletek, érintett emberek száma) és számszerűen meghatározni azokat (a kárt általában pénzben fejezik ki). Ezek az eszközök homogenizálják a hatásokat, és elfedik a katasztrófa kevésbé megfogható következményeit.

A katasztrófaképek vizsgálatára nincs külön kidolgozott módszertan, bár történt már néhány ígéretes kutatás,[5] ezért érdemes a vizuális objektumok általános vizsgálati módszereihez fordulni inspirációért. Gillian Rose, az Oxfordi Egyetem kulturális geográfus professzora több kiadást megért kötetében[6] hasznos tanácsokat ad a képek és más vizuális források elemzéséhez.

Rose szerint a kép jelentése három térben jön létre.[7] Elsőként a kép keletkezésének tere vizsgálandó, kitérve nem csupán a szerző szándékaira, hanem a technikai feltételekre is. Példaként említi a fényképen megjelenő látszólagos spontaneitást, ami valójában a fénykép előállítási technikájának köszönhető. A második tér maga a kép, az azon megjelenő kompozíció, formák, színek stb. Felhívja a figyelmet arra, hogy bizonyos formális elemek (például a fekete-fehér tónusok) a fénykép előállítási technikájának köszönhetően vannak jelen, míg mások (például a választott téma) a társadalmi gyakorlatok eredményei. Végül pedig a harmadik tér, ahol a kép újabb jelentésréteggel gazdagodik, a kiállítás tere, amelyről a képek kutatói gyakorta megfeledkeznek. Fontos tudatosítanunk, hogy a képek általában valamilyen közönség számára készülnek, akik bizonyos körülmények között, saját látásmódjukat alkalmazva szemlélik őket. Nem mindegy, hogy egy kép egy újság lapjain vagy éppen egy kiállítóteremben jelenik meg.

Rose mindegyik területhez három modalitást rendel, ezek a kompozíciós, a technikai és a társadalmi módozatok. Ezek határozzák meg, hogy miként látunk egy képet. A kompozicionalitás, azaz a kép elemeinek formális elhelyezése alapve-

5 Weisenfeld 2012, Stubblefield 2014, Preti–Folin 2015.
6 Rose 2001.
7 Rose 2001: 16.

tően befolyásolja a kép szemlélését. Az előállítás és a közzététel technikai háttere hatással van a közönség reakciójára. Például ugyanaz a film TV-ben és 3D-moziban vetítve egészen más hatást vált ki a közönségből. A társadalmi modalitás pedig azokra a társadalmilag, kulturálisan tanult ismeretekre utal, amelyek meghatározzák, hogy miképpen nézünk egy képet. Másképp viselkedünk és nézünk egy moziban, otthon a TV előtt vagy egy múzeumban.

A vizuális objektumok elemzése körül kialakult vitát úgy is értelmezhetjük, mint annak megvitatását, hogy az említett területek és modalitások közül melyiket tartjuk a legmeghatározóbbnak a kép jelentését tekintve. Ennek alapján tudjuk kiválasztani a számunkra megfelelő módszert.

Gillian Rose könyvében öt módszert mutat be alapos részletességgel, amelyek önmagukban vagy vegyesen is alkalmazhatók a vizuális objektumok elemzésénél – természetesen attól függően, hogy mi a vizsgálódásunk célja. Itt most csak röviden kívánom ezeket a módszereket ismertetni, részletesebben csak a diskurzuselemzésre térek ki, amely a legátfogóbb megközelítést teszi lehetővé.

Kompozíciós elemzés

A kép keletkezésének csak kevés figyelmet szentel, alapvetően a képpel magával, azon belül is a kompozíciós modalitással foglalkozik. Az állókép meghatározó elemei a tartalmi elemek, a színek, a térrendezés és a fény, a mozgóképeknél a *mise-en-scene* (térrendezés), a *montage* (időbeli rendezés), a hang és a narratív struktúra. Hátránya, hogy egyáltalán nem foglalkozik a társadalmi gyakorlatokkal.

Tartalomelemzés

Társadalomtudományos kutatási módszer, amelynek célja, hogy megismételve is érvényesek legyenek a következtetései. Pontosan meghatározott módszertani útmutatásokat tartalmaz a képek kiválasztására és elemzésére vonatkozóan. Előnye, hogy nagy mennyiségű kép feldolgozására is alkalmas. Hátránya azonban, hogy a kvantitatív technika nem tudja a jelentés minden aspektusát vizsgálni (például tartalom vagy a relatív fontosság, azaz hogy milyen mértékben releváns a kép az adott kódot illetően). Csak a képpel foglalkozik, a többi területtel (például a kapcsolódó szöveggel) nem. További nagy hátránya, hogy mivel egy „tudományos" technikáról van szó, a kutatói reflexió gyakorta elmarad.

Szemiotikai elemzés

A szemiotika a jelentő és a jelentett megkülönböztetésén alapszik, a köztük lévő viszonyt vizsgálja. A különbségtétel lehetővé teszi, hogy a jelentettek jelek közötti transzferére fókuszálhasson. A szemiotikai vizsgálatok magára a képre fókuszálnak, s kevés figyelem jut a közönség szerepére, illetve a kutatói reflexióra.

Pszichoanalitikai elemzés

A pszichoanalitikus filmkritikák legfontosabb vonatkozásai a szubjektivitás, a szexualitás és a tudattalan.

A szexuális különbözőség a legközpontibb témája, másfajta különbségekkel nem foglalkozik. A szexuális különbség a nemek közötti kapcsolatban nyilvánul meg, ennek vizsgálatára helyezi a hangsúlyt (például tekintetek, térközök, javak és jogok vizsgálata). Nem képes megragadni a közönség terének társadalmi modalitását.

Diskurzuselemzés

A diskurzus olyan állítások halmaza, amely meghatározza, ahogyan és amit egy dologról gondolunk, és azt, ahogyan ennek a gondolkodásnak megfelelően cselekszünk. A diskurzus egy különleges tudás a világról, amely formálja azt, ahogyan a világot értelmezzük, és ahogyan a dolgainkat végezzük.[8] A diskurzus részét képező szövegek és képek jelentése nem csupán az adott képen vagy szövegen alapszik, hanem más képek és szövegek által hordozott jelentéstől is függ. Ezt nevezzük intertextualitásnak. Egy diskurzuson belül tehát a jelentések összekapcsolódnak, ezért az elemzés teljessége érdekében ezekre a kapcsolódó képekre és szövegekre is ki kell(ene) térnünk, már amennyire lehetőségeink engedik.

A diskurzuselemzés ily módon a vizuális, az írott és a beszélt anyagok retorikai szerveződését és társadalmi képződését vizsgálja. Ugyanakkor hajlamos elhanyagolni a társadalmi gyakorlatokat és azokat az intézményeket, amelyek által a diskurzus kifejeződik. Széles forrásbázist igényel az összekapcsolódó jelentések miatt, így az az érzésünk támadhat, hogy a forrásgyűjtés parttalanná válik. Éppen ezért tudnunk kell pontot tenni a forrásgyűjtés végére. Más elemzési módszereket is felhasznál, így például a kompozíciós elemzés technikáját, azaz aprólékosan megfigyeli, leírja s elemzi a kép elemei közötti kapcsolatokat. A tartalomelem-

8 Rose 2001: 136.

zésből is merít, ugyanis a kulcstémák kódolásával egyszerűbbé válik a visszatérő szavak és képek közötti kapcsolatok feltárása és elemzése.

Mivel a diskurzust társadalmilag konstruáltnak tekinti, ezért a többi módszertől eltérően nagyobb figyelmet fordít a kép terének társadalmi modalitására.

Valamennyi diskurzus a valódiságáról, őszinteségéről vagy természetességéről akar minket meggyőzni; a diskurzuselemzés ezekre a meggyőzési praktikákra fókuszál. De nemcsak a központi diskurzus érdemel figyelmet, hanem fontos kitérni az attól eltérő véleményekre és ellentmondásokra, vagy éppen a hiányzó témákra.

Hogyan néz ki tehát egy vizuális objektum vizsgálata a diskurzuselemzés szemszögéből?

1. Tekintsünk friss szemmel a forrásokra!
2. Merüljünk el a forrásokban!
3. Azonosítsuk a kulcstémákat!
4. Elemezzük az igazsághatásukat (effects of truth)! Hogyan akarnak minket meggyőzni?
5. Figyeljünk az összetettségükre és az ellentmondásokra!
6. A látható dolgok mellett a láthatatlanokra is fordítsunk figyelmet!
7. Fokozottan figyeljünk a részletekre!

Vizuális narratívák funkciói

A katasztrófaképek elsődleges funkciója, hogy dokumentálják, elbeszéljék magát az eseményt. Hogyan képes egyetlen kép elbeszélni egy eseménysort? – tehetjük fel a kérdést. Ennek kulcsa a centrális pillanat megragadása, azaz egy olyan jelenete, amely egyszerre fogja át a cselekmény múltját és jövőjét, így mesélve el az egész történetet.[9] Az egyedi képek azonban csak akkor képesek betölteni funkciójukat, vagyis elbeszélni a történetet, ha a befogadó képes azokat egy tágabb kontextus részeként értelmezni. Ebben segítségére lehet, ha a képhez szöveg is tartozik – legyen az bármilyen rövid is (egy cím is elegendő) –, vagy ha felismeri a kép által ábrázolt jelenetet egyedi attribútumok vagy már (kulturálisan) ismert kifejezésmódok alapján, s ennek segítségével előzetes tudásához tudja kötni.

Azonban a kép nem csupán hírt közöl, hanem a jövő számára meg is örökíti azt úgy, „ahogyan az volt". A kép, de leginkább a valóság másának tartott fotó tehát az esemény emlékművévé válik, egy a megannyi, az eseményre emlékeztető tárgy közül.

9 Kibédi Varga 1993: 173.

A katasztrófaképeknek az értelmezésben, a szórakoztatásban és a traumakezelésben is nagy szerepük volt. A fenséges, amely a szép fogalmával szemben új esztétikai ideálként jelent meg a romantika idején, annak másik jellemző műfaji elemével, a katarzissal együtt nem csupán az olvasók esztétikai szórakoztatását szolgálta, hanem érzelmi vonatkozásainak köszönhetően a traumakezelésben is lényeges szerepet töltött be. Ezen esztétikai tapasztalatok révén ugyanis az olvasó oly módon került kapcsolatba a veszélyes, ijesztő és fájdalmas eseménnyel, hogy valójában biztonságban érezhette magát. Jóllehet csupán képzelete segítségével élte (újra) át a traumatikus eseményt, de az ily módon megszelídített, „imitált" körülmények között kiváltott megrendülés és iszonyat felforgató erejénél fogva pozitív módon képes volt hatni a traumatizált személy gyógyulására, aki ennek eredményeképpen a traumatikus élményt tapasztalattá tudta alakítani. Bár a fenséges a romantika szülötte, napjaink vizuális reprezentációiban is jelen van.

A média nagy szerepet játszik abban is, hogy a helyi eseményekből nemzeti vagy akár nemzetközi tragédiát generáljon, így keltve fel minél többek részvétét.

Előképek: Lisszabon és Pest-Buda

Ahhoz, hogy a képeket a szerző (művész) vagy a megrendelő intenciójának megfelelően értelmezhessék az olvasók, olyan vizuális nyelvezetet kellett alkalmazniuk, amely megkönnyítette az üzenet dekódolását és befogadását. A képek morfológiáját ezért alapvetően két dolog befolyásolta: az előzmények formavilága és a korstílus ábrázolásmódja. Ilyen előzmény lehetett a lisszaboni földrengés vagy magyar viszonylatban az 1838-as pest-budai árvíz.

Az első nemzetközi médiaeseménnyé vált katasztrófa az 1755. évi lisszaboni földrengés volt. A rengésről, a rengést követő szökőárról és tűzvészről, valamint az elpusztult városról megannyi nyomat jelent meg különféle kiadványokban. A tragédia olyan „népszerűségre" tett szert, hogy még évekkel később is keringtek Európában a különféle beszámolók és az illusztrációként funkcionáló képek. Talán nem túlzás, ha azt állítjuk, hogy a lisszaboni földrengésről született verbális és vizuális narratívák évtizedekre és évszázadokra meghatározták azt a módot, ahogyan egy természeti csapást illett elbeszélni.

A pest-budai árvíz idején a klasszicista ábrázolásmód sokkal inkább meghatározta a vizualitás nyelvét, mint az érzelmeknek és drámaiságnak teret engedő romantika. A polgári miliő stílusa, a biedermeier kevesebb hangsúlyt fektetett az emóciók megjelenítésére, helyette – a klasszicizmus elvárásainak eleget téve – a heves érzelmi megnyilvánulásoktól mentes, nyugodt, rendezett megjelenítésmó-

dot preferálta. A házakban rekedt embereket csónakkal mentő ábrázolások láttán az embernek az a gondolata támad, hogy ezen képek érzelmi töltete semmivel sem múlja felül egy átlagos csónakázást bemutató jelenetét. De vajon jogosnak mondható-e az az elvárás, hogy – a szöveges reprezentációkat is ide véve – a narratíváknak drámaiaknak és érzelmektől túlfűtötteknek kell lenniük? Vajon ez az az ábrázolásmód, amely közelebb áll a valósághoz, vagy csupán egy sztereotípiának próbálnak megfelelni? Hatalmas az ellentét a helyzet jellege és a szereplők viselkedése között, akik – elvárásaink szerint – nem a helyzetnek megfelelően reagálnak. Ez adja a kép feszültségét és drámaiságát.

A katasztrófaképek elemzésekor a hangsúlyt a visszatérő kulcstémák azonosítására és azok megjelenítésmódjának vizsgálatára helyeztem, melynek révén lehetővé vált az eltérő korszakokban keletkezett képek hasonlóságainak és különbségeinek kiemelése. A következő kulcstémákat azonosítottam: a környezet (természeti és épített), az emberek és az ún. katasztrófamítoszok.

A környezet

A verbális árvízi narratívák magát az árvizet és általában a természeti katasztrófákat büntetésként interpretálják, amely egyszerre származhat az Istentől és a Természettől valamilyen emberi vétek megtorlásaként. A leírásokban a természeti elem életre kel, sőt antropomorfizálódik: erős, okos és kegyetlen ellenségként jelenik meg a víz (közvetve a természet) az elbeszélésekben. Az egész esemény leírását átszövik a háborús metaforák: két fél csatája bontakozik ki előttünk, a *natura* harca a *cultura* ellen. A kimenetel kétségtelen: mindig a *natura* győz, részben az őt megillető tisztelet (anyatermészet), részben az ősiség okán (természetből kivált kultúra).

A képeken azonban nyoma sincs ennek a harcos, antropomorfizált elemnek; maradnak a realisztikus megjelenítésnél. Vagy hatalmas hullámokat vető, mindent magával sodró elemként, vagy békés, nyugodt, sima víztükörként ábrázolják az árt. A grafikus képekkel szemben, amelyek a víznek minden formáját képesek voltak megjeleníteni, a 19. századi fényképeken csak az utóbbira látunk példát, hiszen sem a mozgó víz, sem az árvizek körülményei (szél, eső, sötétség) nem kedveztek a fotózásnak. Ellenben a nyugodt, szinte mozdulatlan víztömeg kiváló látványtéma volt a fényképészek számára. Azonban a technikai korlátok miatt (színérzékenység) a 19. századi fényképeken néha kivehetetlen a víz textúrája. Ha nincs fodrozódás vagy visszatükröződés a víz felszínén, olyannak hat a hatalmas víztömeg, mintha aszfalt- vagy betonfelszínt néznénk, melyen – groteszk módon – csónakok állnak.

1. kép. Újszász, 1940
Forrás: Fortepan/Vass Károly

A 20. században szinte teljesen eltűnik a grafikus ábrázolás, helyét átveszi a fotográfia és az egyre nagyobb teret hódító új médium, a film. Újdonságként hat, hogy a fényképeken korábban mozdulatlannak látszó víztömeg egyszer csak életre kell, sodródik, hömpölyög, hullámokat vet. Ugyanakkor a korai filmhíradók felvételein egyszer sem találkozunk a drámai őselemmel, ugyanis nem az elöntés pillanatát sikerül filmre venni, hanem csupán az elöntést követően a mindenhol szétterülő víztömeg szörnyen lenyűgöző méreteit. Ha a vízen közlekedő csónakok nem fodroznák a vízfelszínt, a víz ugyanolyan statikus módon reprezentálódna, mint a korábbi korszakok fényképfelvételein.

A katasztrófareprezentációkra városreprezentációként, városképként is tekintünk, melyek a negatív városképet, az elpusztult várost örökítik meg. Ebben az esetben a valódi tragédia nem kifejezetten a képen látható pusztulás, hanem az egykori városkép emlékképe és az elpusztult város mostani látványa között feszülő ellentét.[10] A dráma a hiány képében fejeződik ki.[11] A középkori természetszemléletből származik az a nézet, miszerint a társadalom erkölcsi viszonyai visszatükröződnek a természeti, sőt az épített környezet állapotán. Éppen ezért az elpusztult épített környezet, vagyis a romba dőlt város még napjainkban is az adott közösség erkölcsi romlásának szimbóluma és egyben következménye is. Gondoljunk arra,

10 Az újságok szívesen állították egymás mellé az egykori virágzó város képét a katasztrófa utáni helyzettel, ezzel is hangsúlyozva a szerencsétlenség rendkívüliségét.

11 Stubblefield 2015: 9–26.

hogy mennyire elterjedt nézet, hogy katasztrófa után felborul az emberek értékrendje, rombolnak, fosztogatnak, nyerészkednek stb. Ezen a ponton párhuzamot vonhatunk a katasztrófák és a háborúk között, ami nem csupán a következmények tekintetében megszokott, hanem a két esemény alatt tapasztalt vagy elképzelt viselkedésmód okán is. A katasztrófák ábrázolása tehát minden bizonnyal sokat merített a háborús színterek ábrázolásából.

2. kép. Budapest, 1876, Klösz György felvétele
Forrás: Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény

A képeket a városreprezentáció szempontjából két részre oszthatjuk. Az első csoportba sorolhatjuk azokat, amelyeknél a város mint felismerhető jegyekkel bíró entitás másodlagos szerepet kap a pusztítás és a víz mellett. Ezeken a helyszínt csupán néhány emeletes kőépület és torony – mint a városiasság attribútumai – jelölik. A másik csoportba azok a képek sorolhatók, amelyek nagy hangsúlyt fektetnek a felismerhetőségre: a település ikonikus helyszíneit örökítik meg. Az impozáns épületek, a nagyszabású terek vagy a különféle felekezetekhez tartozó templomtornyok a város rangját is hivatottak megjeleníteni. Ezek a valóságban is létező helymegjelölő objektumok a kép „valósághatását" is fokozták a hitelesség érdekében.[12] Azonban a legtöbb árvízábrázolás nem fordít figyelmet a beazonosíthatóságra (ez inkább a helybeli fotósokra jellemző), sokkal inkább az általánosság kifejezése a cél számukra, azaz hogy érzékeltessék, a látvány mindenhol egyforma. Az általánosítás, a sztereotípiák hangsúlyozása a mai napig meghatározó szerkesztési elv a katasztrófák

12 Barthes 1975.

elbeszéléseinél. Azáltal ugyanis, hogy a történéseket generalizálták, az egyedi, elszigetelt eseményből azonnal időtlen, a történelem folyamatából kiemelt, örök érvényű esemény lett. Ily módon sorsközösség jött létre a nagyközönség és a szerencsétlenséget elszenvedők között, amely jótékonyan hathatott a segélyezés ügyére.

A környezet láttatásában fontos döntés volt a képkivágás megválasztása, hiszen ezzel eltérő üzenetet lehetett közvetíteni. A táj megjelenítésének mindkét, a perspektivikus és a madártávlati módjára találunk példákat a katasztrófákról készült képeken. Ám ez utóbbiak igazán a légifotográfia megjelenése után szaporodnak el.[13] Az ezt megelőző időkben a légifotó szerepét a térkép töltötte be, amely a természeti jelenség absztrakt, egyúttal mérhető leképezését nyújtotta. Azzal, hogy az elöntött terület térképére berajzolták az ár kiterjedtségét, egzakt módon dokumentálták és tudományosan vizsgálhatóvá tették az eseményt. Egyébiránt a magaslati nézőpont a városok hagyományos reprezentációjának egyik módja (például veduta), csak most nem az ereje teljében lévő várost láttatja, hanem a legyőzöttet. Ez az a megjelenítési mód, amely a települést a legnagyobb kiterjedtségében képes bemutatni, ezért is volt ennyire népszerű.

A távlati felvételek egyúttal az események feletti kontroll kifejezését is szolgálták. A messziről készült felvétel segített meghúzni a szerencsétlenség határát, megismerhetővé tette annak kiterjedtségét, a baj mértékét, így már konkrét tervek mentén indulhatott meg a válságkezelés. Az 1940. évi tavaszi árvizek kapcsán az egyik filmhíradóban[14] azt láthatjuk, amint Horthy Miklós repülőgépre szállva szemléli meg a szerencsétlenség mértékét. Viselkedése és maga az aktus is azt az üzenetet közvetíti, hogy „uralom a helyzetet, átlátom és kézben tartom a feladatokat". Nagyon hasonlatos ez az eljárás a háborús helyszínek megtekintéséhez. Természetesen a légi felderítésnek és a légifotónak nemcsak szimbolikus üzenete volt, hanem gyakorlati célokat is szolgált, hiszen segítségével felmérhették, hogy mekkora a baj, milyen intézkedések szükségesek.

Ahol nem volt magaslat, ott viszonylag alacsony szögben tekinthetünk a vízzel borított városra. Ennek a kompozíciónak az az előnye, hogy a fénykép nézője majdnem saját nézőpontjából láthatja a várost, ezért intimebb a kapcsolat a látvánnyal, közelebbi a kontaktus a bajbajutottakkal. Ezek a közeli felvételek szinte tájképeknek hatnak. Az egyedüli különbség talán az, hogy míg a 19. századi tájké-

13 A legelső légi felvétel az 1906-os San Franciscó-i földrengésről készült George Lawrence jóvoltából, aki vitorlák és egy panorámakamera segítségével örökítette meg a katasztrófát egy korábban nem alkalmazott nézőpontból. De Meyer 2011: 25.

14 Magyarország kormányzója repülőgépen megtekintette az árvíz sújtotta területeket. Magyar Világhíradó, 841, 1940. április https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=3737 [online, utolsó letöltés: 2023. június 8.]

peken a romok többnyire a háttérben, mellékszereplőként, de a kép lényeges tartalmi elemeként jeleníttetnek meg, addig a katasztrófaábrázolásokon a prioritás felcserélődik: a romok, a pusztulás kerül az előtérbe, s a táj adja a hátteret, amely előtt a dráma kibontakozik. A romok látványa egyben a halállal, az elmúlással kapcsolatos gondolatokat is előhívta, egyfajta memento moriként végességünkkel való szembenézésre késztetett, ugyanakkor a katasztrófák kettős természetéből következően – hiszen nemcsak rombolnak, hanem építenek is – rögtön megjelent az újjászületés reménye is.

Emberek

A 19. századi árvíz-reprezentációkon a korszak ábrázolásmódjának megfelelően szerepelnek az emberek, hol rezignáltan, összeszedett nyugalomban végzik a mentést, hol érzelmektől felkavarva, heves gesztusokkal, mozdulatokkal felruházva küzdenek életükért. Az ábrázolások egy jelentős részénél csupán staffázsalakok az emberek, a lényeg az elpusztult környezet bemutatása. A korai fényképek esetében különösen statikus formában jelennek meg; mozdulatlanságuk a borzalmak utáni végtelen nyugalom megtestesülésével áraszt erőteljes drámát.

Ezeken a felvételeken szembetűnően kevés embert láthatunk. Ez még úgy is különösnek hat, hogy tudjuk, a lakosság jelentős része kényszerből vagy önszántából, de elhagyta otthonát. A romokat megörökítő felvételeken csak néhány csónaknyi ember – leginkább katona vagy rendőr – tűnik fel navigáló botjaikra támaszkodva, kimerevített testtartásban pózolva a kamerának. Vajon mit csinálnak? Túlélők után kutatnak, vagy csak megszemlélik a pusztítást? Jól belegondolva, érthetetlen jelenlétük a fényképeken. Üres csónakjaikban nincs se menekült, se rakomány. Szerepük mellékesnek tűnik a kép fő témájához, a pusztításhoz és a víztömeg nagyságához képest. Jelenlétükkel azonban bizonyítják, hogy a fénykép valódi helyszínt ábrázol, továbbá értelmet adnak a képnek azáltal, hogy a csónak és a vízfelületen tükröződő képük alapján vízként definiálja a szemlélő az egyébként hatalmas fehér vagy szürkés foltnak tetsző felületet.

Az árvízképek között jellegzetesek a csoportképek. A mentőalakulatok csónakos beállásai mellett találkozhatunk utcák, esetleg városrészek lakosait megörökítő fényképekkel is. Ezek a nemegyszer több tíz emberből álló képek nagy kihívást jelentettek a fotós számára, aki nem egyszer a vízről, csónakból fényképezte a parton vagy szintén csónakban helyet foglaló embereket. Ennél nagyobb csoportokról azonban még sokáig nem készül fényképes felvétel, mert a kényszerűen bemozdult képek esztétikuma jócskán elmaradt a közönség által elvárttól, s talán a valóság ábrázolásában sem találták annyira meggyőzőnek. Az életlen kontúrok

esztétikája csak az impresszionizmus beköszöntével – s akkor sem azonnal – nyer majd teret. Éppen ezért minden mozgással kapcsolatos ábrázolás áttevődött a rajzolt képekre; a fényképeken és a fényképek utáni rajzokon legfeljebb staffázsalakokként szerepeltek az emberek.

3. kép. Budapest, 1876, ismeretlen szerző.
Forrás: Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény)

4. kép. Szamosköz, 1970
Forrás: Fortepan/Urbán Tamás

A 20. században már csak ritkán találunk beállított csoportképeket; a többalakos ábrázolások jellemzően valamilyen tevékenységet (mentés, gátépítés, ételosztás stb.) vagy rezignált várakozást örökítenek meg. Ezek már nem tablófelvételek,

nem az illetők azonosítása a cél, ezért többségük arca csak félig vagy egyáltalán nem látszik. A 19. századi felvételekkel szemben azonban egyre gyakoribbá válnak az egyalakos, sokszor egészen közeli felvételek, melyek a személyes tragédiát hivatottak láttatni. Ezeket akár a szociofotó kategóriájába is sorolhatjuk. Míg a 19. században az árvíz közösségi esemény volt – legalábbis a képeken többnyire valamilyen kisebb-nagyobb közösség reprezentálódik –, addig a következő században már egyre inkább az egyéni tragédiák összességeként jelenik meg a képeken, filmeken.

Mind a 19., mind a 20. században számos képen találkozunk katonákkal, akik többnyire mentési feladatokat látnak el. A katonai jelenlét egyrészt megadja az esemény rangját: a szerencsétlenség akkora, hogy nemzeti szintű beavatkozásra van szükség, helyileg már nem orvosolható a baj. Ezzel együtt a válsághelyzet kezelése is sok esetben kikerül a helyiek kezéből, s regionális vagy országos szintre helyeződik át. Másrészt a katonák szerepeltetésével erős párhuzam szövődik a katasztrófahelyzet és háború között, amely szintén nem lokális esemény, hanem minimum egy ország ügye.

Ugyanilyen fontos a vezető megjelenítése a képeken (legyen szó a település vagy az ország első emberéről), akinek puszta jelenléte a helyszínen kiemeli az eseményt a többi közül, s egyúttal a hatékony helyzetkezelés meglétét (vagy legalábbis reményét) erősíti. De nemcsak a közösségre hat megnyugtatóan a vezető jelenléte, hanem számára is előnyös lehet az aktív szerepvállalás, hiszen sikeres válságkezelés esetén hatalmának megerősítéséhez járulhat hozzá.

Budapest. — Harmadik évfolyam. 77. szám. Szerda, március 19. 1879.

BUDAPEST

KÉPES POLITIKAI NAPILAP.

A király Szegeden.

5. kép. A király Szegeden. Budapest, 1879. március 19.

Végül érdemes röviden kitérnünk a nemek eltérő ábrázolására is. Mind a rajzolt képek, mind a fényképek többnyire férfiakat ábrázoltak, akik katonaként, rendőrként vagy egyszerű civilként mentenek, helyreállítanak, rendet tesznek. A férfiaké az aktív szerep. Ezzel szemben a nőket, ha meg is jelennek a képeken, legtöbbször áldozati szerepben, segítségért kiáltva vagy ájultan, kiszolgáltatott helyzetben ábrázolták. Övék a passzív szerep. Gyermekek önállóan egyáltalán nem szerepelnek, többnyire anyjukkal vagy nagyobb társaságban ábrázolják őket. Ők voltak a legkiszolgáltatottabb helyzetben. A nők és a gyermekek gyakori szerepeltetése a család egységének, azon keresztül pedig a közösség, a nemzet egységének megerősítésére szolgál. Visszatérő motívum a 19. századi képeken az áradásban sodródó bölcsőben ringó gyermek. Jelentése: 1. legalább egy ártatlant megkímélt az isten, 2. a gyermek mint a jövő szimbóluma az újjászületést jelképezi, 3. utalás azokra az ókori mítoszokra, melyek szerint egy, a vizek gondjára bízott gyermek lesz később a kiválasztott nép vezetője/őse (lásd Romulus és Remus, Mózes története).[15]

Katasztrófamítoszok

A katasztrófák médiareprezentációiban gyakran előfordulnak olyan tartalmi elemek, amelyek rendszeresen visszatérő kellékei az elbeszéléseknek. Ilyen állandósult tartalmi elemnek tekinthetők (1) a pánikról és menekülésről, (2) az ennek következtében kihirdetett szükségállapotról, (3) a fosztogatásról, (4) a felárakat felszámító lelkiismeretlen kereskedőkről, (5) a lakosság evakuálásáról, (6) a kitelepítettek menedékhelyen történő letelepítéséről, (7) a nagyszámú halálesetről, (8) a jelentős anyagi kárról szóló hírek.[16] Ezek a sztereotípiák és sémák, melyeket a szakirodalom katasztrófamítoszok (*disaster myths, disaster images*) névvel illet, makacsul bennünk élnek, újra és újra termelődnek olyannyira, hogy katasztrófaképünket mind a mai napig erősen meghatározzák. Mint minden mítosznak, ezeknek is van valamennyi igazságtartalmuk, de a legújabb szociológiai-antropológiai kutatások szerint többnyire nem állandó „kellékei" a katasztrófáknak.[17]

Ezeket a mítoszokat többnyire a verbális narratívák közvetítik, a képi elbeszélések esetében ritkábban találkozunk velük. Ennek oka, hogy többségük negatív

15 Érdemes megemlíteni azt is, hogy egyes elképzelések szerint a gyermekek a vizek őrzőjétől, az anyaistennőtől, a föld méhéből származnak, ily módon (szándékos vagy véletlen) vízre helyezésükkel a „szülőanyjuk" gondjaira bízzák őket. Vö. Pál–Újvári 1997: 169.

16 Henry Fischer: *Response to Disaster*, Lanham, Idézi Császi 2002: 178.

17 Auf der Heide 2004; Tierney–Bevc–Kuligowski 2006.

felhangú (fosztogatások, visszaélések, halottak magas száma). A katasztrófákról ugyanis azt tartják, hogy megtörik a normális hétköznapok menetét, s feje tetejére állítják a megszokott világot. Ilyenkor az emberek is másként viselkednek, mint általában; jellemük negatív oldala mutatkozik meg. A rend megszűnik egy időre, helyét a káosz veszi át, amikor az emberek rabolnak, fosztogatnak, másoknak ártanak. Ez a negatív viselkedés egyáltalán nem kap teret az árvizek vizuális reprezentációjában (tehát hiány figyelhető meg), ellenben a szövegekben igen. Ezek ugyanis megbontanák a narratívák által közvetíteni próbált nemzeti egységet, ami mindenképpen szükséges a sikeres helyreállításhoz. De nem csupán a deviáns viselkedésre nem találunk példát még a rajzolt képeken sem, hanem semmilyen negatív momentum, például a halál ábrázolása sem elterjedt. A szegedi árvíz kapcsán Mikszáth Kálmán írja, hogy tilos volt olyan híreket közölni, amelyek esetleg pánikot eredményezhettek. Egyedül a *Budapest* című napilapban találunk olyan rajzolt képet, amely közvetve (koporsók) és közvetlenül (közszemlére kitett holttestek) is holttestet ábrázol, méghozzá a címlapon.

Az árvíz idejének drámai történéseit elbeszélések, de többnyire inkább elképzelések alapján ábrázolták, így ezek tartalmazzák a legtöbb toposszá merevedett elemet (például pánik). Az árvíz utáni eseményképek a helyszínre érkezett rajzolóknak, fotográfusoknak és szemtanúknak köszönhetően realisztikusabb képet adnak a valóságról. Ezek általában a mentés, a helyreállítás vagy a segélyezés egy-egy fázisát mutatják be.

A 20. századi árvizek képi megjelenítései között is túlnyomóan a károk bemutatását találjuk, emellett a 19. századihoz képest nagyobb arányban láthatunk kitelepítésről, menedékhelyen való elhelyezésről és segélyezésről készített álló és mozgó felvételeket. A korábbiakhoz képest az állam szerepvállalásának reprezentálása sokkal nagyobb súllyal esik latba, hiszen a megelőző században a károsultak ellátása (és a helyreállítás) alapvetően az érintett település vezetésére hárult, az állam tevőlegesen nem, hanem inkább adományokkal, illetve kötelező adománygyűjtéssel járult hozzá a terhek csökkentéséhez. Ennek szellemében a 20. században az ország vezetőjén (kormányzó, államfő, kormányfő) kívül más politikai személy (bel- és hadügyminiszter, helyi polgármester és önkormányzati tagok) is gyakorta felbukkan a vizuális ábrázolásokon. Olykor vízügyes szakértőket is láthatunk, hiszen a szakértők bevonása – hasonlóan a politikusi jelenléthez – a helyzet feletti kontroll látszatát közvetíti, ami nyugtatóan hat a nagyközönségre. De itt is elmondható, hogy a fentebb felsorolt mítoszok többségével nem találkozunk a vizuális reprezentációkon, talán éppen azért, mert inkább mítoszok, mint valóságos elemek.

*

A 19. században egyaránt találkozunk grafikus és fotografikus megjelenítésmóddal az árvízképek sorában, a kettő egymás mellett él, valóságértékük szinte azonos. A közöttük lévő határ még összemosódik; amire nem képes az egyik, arra képes a másik. A fénykép realista ábrázolásmódja révén bizonyította az esemény megtörténtét, míg a rajzolt kép, a hírrajz megjelenítette mindazt, amit a fénykép nem tudott: az érzelmeket, a drámát, a szimbolikus üzenetet, de legfőképp a mozgást. A fotográfia többnyire leíró, míg a hírrajzok elbeszélő jellegű beszámolót adtak a történésekről. Ám a fotó által kínált újszerű formanyelv és témaválasztás s összességében az újdonsült látásmód a későbbiekben háttérbe szorítja a grafikus ábrázolást s ezzel a korábbi katasztrófareprezentációt is. A drámai, pátosszal telt megjelenítési mód helyett a fénykép rezignált nyugalma megfosztja az eseményt rendkívüliségétől. Az árvíz többé nem katasztrófa, rendkívüliségétől megfosztva mindennapi jelenséggé, puszta szerencsétlenséggé válik. Majd csak a 20. század második felében láthatunk ismételten olyan erős érzelmekkel telített felvételeket, mint amilyeneket korábban csak a rajzok voltak képesek közvetíteni. Ekkorra azonban a fénykép (és a film) mellől eltűnik a képmagyarázat, létrejön a fotóriport, ahol maga a kép a hír.

Bár a megjelenítésmód sokat változott az évtizedek alatt, az ábrázolt témák rendre visszatérnek a katasztrófák kapcsán. A víz, a természeti és az épített környezet pusztulása, a romok, a mentőcsapatok, a katonák és persze a vezető személye állandó kellékei az árvizek vizuális reprezentációjának. A károsultak megjelenítésében azonban idővel egy személyesebb attitűd jelent meg: a közösségi helyett az egyéni veszteség reprezentációjára helyeződik a hangsúly, amellyel az olvasó/néző könnyen azonosulni tud. Még a tabutémákban sem láthatunk lényeges változást, hiszen a halottak megjelenítése ugyanúgy ritka, mint a 19. században, s szigorú előírásokat követ.

Források

Budapest
Klösz György felvételei (Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény)
Urbán Tamás felvétele (Fortepan)
Vass Károly felvétele (Fortepan)

Hivatkozott irodalom

Auf der Heide, Erik 2004: Common Misconceptions about Disasters, Panic, the „Disaster Syndrome", and Looting., In: O'Leary R., Margaret (ed.): *The First 72 Hours. A Community Approach to Disaster Preparedness.* Lincoln, 340–380.

Barthes, Roland 1975: The Reality Effect. In Uő: *The Rustle of Language*. New York, 141–148.

Császi Lajos 2002: *A média rítusai.* Budapest.

De Meyer, Dirk 2011: Catastrophe and its Fallout. Notes on Cataclysms, Art and Aesthetics, 1755–1945. In: Le Roy, Frederik – Wynants, Nele – Hoens, Dominiek (eds.): *Tickle your catastrophe!: imagining catastrophe in art, architecture and philosophy.* Gent, 13–31.

Kibédi Varga Áron 1993: Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás. *Athenaeum*, (4.) 166–179.

Mitchell, W. J. T. 1994: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago.

Pál József – Újvári Edit (szerk.) 1997: *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest.

Preti, Monica – Folin, Marco (eds.) 2015: *Wounded Cities. The Representation of Urban Disasters in European Art (14th–20th Centuries)*. Leiden–Boston.

Rose, Gillian 2001: *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London–Thousand Oaks–New Delhi.

Stubblefield, Thomas 2014: *9/11 and the Visual Culture of Disaster*. Bloomington–Indianapolis.

Tierney, Kathleen – Bevc Christine – Kuligowski, Erica 2006: Metaphors Matter: Disaster Myths, Media Frames, and Their Consequences in Hurricane Katrina. *The Annales of the American Academy*, (March) 57–81.

Weisenfeld, Gennifer 2012: *Imaging Disaster. Tokyo and the Visual Culture of Japan's Great Earthquake of 1923*. Berkeley–Los Angeles–London.

Dede Franciska

Séták a nagyvilágban
Az *Uj Idők* illusztrált utazási sorozata

> „Olvasóinknak alkalmat adunk egy élvezetes, világkörüli sétára: egy kiváló tehetségű magyar művésznő lesz kalauzuk, az ő színes leírásai, szép reflexiói és sikerült fényképei híven tükrözik azt a gyönyörű panorámát, amelyet nagy útján látott, s amelyet költői lelkén átszűrve, e cikkeiben fest meg újra."[1]

E szavakkal indította meg 1903 decemberében új sorozatát az akkor már tizedik éve megjelenő, önmagát szépirodalmi, társadalmi és művészeti képes hetilapként meghatározó *Uj Idők*. Bár a folyóirat hangsúlyosan magyar szellemiségűnek vallotta magát (és ez tükröződött szépirodalmi kínálatában is), rendszeresen jelentetett meg különböző útirajzokat, utazási élménybeszámolókat is távoli tájakról, igaz, nagyrészt magyar szerzők tollából.

A *Séták a nagyvilágban* című sorozat, amelyre olykor rovatként is hivatkoztak, 1903 és 1933 között jelent meg, fénykora azonban az első másfél évtizedre esik. Ekkor látott napvilágot a sorozat közleményeinek közel 95%-a: 1918-ig az összesen százhuszonkét cikkből száztizenöt. A lapban a sorozaton kívül is adtak közre utazási tárgyú írásokat, sőt ezek egy része is a *Séták a nagyvilágban* szerzőinek tollából született, és olykor szervesen kapcsolódott az ott közzétett útirajzokhoz, így feltételezhető, hogy ezen írások egy része véletlenül maradt ki a rovatból.[2]

Összesen ötven szerző írt a sorozatba, közülük mindössze hatan külföldiek. A tőlük megjelent szövegek egy része akkoriban kiadott könyveikből való átvétel, néhányszor azonban nem jelezték sem a szöveg, sem a kép forrását, így csak feltételezhető, hogy pár további esetben is „kölcsönzésről" lehet szó. A külföldi szerzők mindannyian férfiak, és legtöbbjüket íróként (is) ismerte a közönség. Köztük a legtöbb szöveget a német Hans Heinz Ewerstől tette közzé a lap. Indiáról és Ceylonról szóló írásai egy részéhez tartoztak képek, néhány évvel később megjelent

1 *Uj Idők* 1903. december 27. 607. Az idézeteket a mai akadémiai helyesírás szerinti átírásban adom meg, beleértve a központozás javítását is, a hosszabb idézeteket a bekezdések jelölése nélkül teszem közzé. A korabeli lapok, folyóiratok címét az eredeti helyesírással közlöm.

2 Időközben egy új, sorozatnak tekinthető kezdeményezés is megindult 1925-től *Képek a nagyvilágból* címmel, amely azonban más jellegű közleményeket tartalmazott: egy-egy fényképet adtak közre hosszabb-rövidebb képaláírással.

cikkeihez azonban nem. A francia tengerésztiszt és író Pierre Lotitól mindössze négy szöveg olvasható a lapban (három illusztrációkkal jelent meg), és közöltek még írást a német Emil Ludwig, a dán Georg Brandes és az ír apától és görög anyától született, majd japán állampolgárrá lett Lafcadio Hearn tollából is (egyikhez sem csatoltak képet). Az osztrák Otto Caesar Artbauer szudáni beszámolóját nyolc saját felvétele kísérte. Két eset egyedinek tekinthető, amennyiben külföldön élő magyarok idegen nyelvű szövegéről van szó. Az arisztokrata utazó, Festetics Rudolf gróf franciául, míg a Berlinben élő Holitscher Artur németül írt, és akkoriban megjelent könyvéből tett közzé részleteket az *Uj Idők*. Egyik íráshoz sem csatoltak képet.

A magyar nyelven alkotó szerzők között találunk írót, újságírót és műfordítót, művészt (Kilényi Gyula, Kémeri Nagy József) és művészettörténészt (Lyka Károly), orientalistát (Pröhle Vilmos) és földrajztudóst (Cholnoky Jenő), (volt) hajóorvost (Gáspár Ferenc, Lévai Ödön) és tengerésztisztet (Kompolthy Jób), katonát (Spaits Sándor) és mérnököt (Gellért Manó), valamint utazó és vadász földbirtokost (Vojnich Oszkár) is.[3] A nők névsora jóval rövidebb: összesen heten írtak a rovatba, bár a sorozat legtöbb írását is egy hölgy jegyzi, a huszonnégy szöveget megjelentető író, újságíró Kozmutza Kornélné. Más hölgyek a férjük vagy a fivérük révén kerültek hosszabb-rövidebb időre külföldre, Mocsáry Béláné pedig a birtoka jövedelméből engedhette meg magának az utazást, a saját örömére.

Természetesen igen változatos a sorozat a tekintetben is, hogy valaki menynyi időt töltött az adott helyen, és milyen okból járt ott. Volt, aki ott élt, mint például az Argentínában letelepedett szobrászművész, Kilényi Gyula, vagy másfél évtizedet töltött az adott országban, mint a fivérét kísérő Anisits Izabella,[4] más a munkája miatt járt idegen tájakon, és csak egy meghatározott ideig dolgozott az adott területen, mint a néhány évre Mexikóba került Zombory István[5] vagy az Afrikában vasutat építő Gellért Manó,[6] ismét más a saját akaratán kívül vetődött el egy-egy helyszínre, mint a hadifogoly Elek Vidor,[7] és végül olyanok beszámolóit

3 A vadász és utazó neve a lapokban és könyvein 'Vojnich', máskor néha 'Vojnits' alakban szerepel.

4 Anisits Izabella: Séták a nagyvilágban. A paraguayi konyha. *Uj Idők* 1906. május 6. 446–447. Lásd még Nemes 1999.

5 Lásd Keller-Deák–Németh–Sebők–Suha 2019.

6 Lásd [N. n.] 1910: 9.

7 „Háromévi hadifogságom alatt Turkesztán és Szibéria számos hadifogolytáborában fordultam meg." Elek 1918: 113. Köszönöm Kaba Eszternek, hogy felhívta a figyelmemet a cikkre.

is közölték, akik megbízásból[8] vagy a szenvedélyük miatt, saját örömükre jártak a nagyvilágban. Volt, aki többször is írt a sorozatba, és több helyet, országot is bemutatott, más ugyanarról a helyszínről küldött több beszámolót, és olyan szerzőt is találunk, aki csak egyszer írt. Arra is van példa, hogy ugyanarról a helyszínről többen is írtak. A sorozat szövegei olykor az eseményekhez közeli időpontban jelentek meg, máskor azonban a szerző hazatérése után adtak közre beszámolót az utazásról.

1. kép. Hajnali fürdő a havas hegyek meleg forrásában
Forrás: *Uj Idők* 1918. augusztus 11. 120.

A legtöbb szöveg Indiáról szól, de többször írtak Japán, Mexikó, Egyiptom és Paraguay egyes részeiről, az ott élők életmódjáról is.[9] A szerzők különböző okból vetették papírra az élményeiket. Többen íróként örökítették meg tapasztalataikat, más a saját örömére írt, és volt, akit mások példája buzdított erre.

8 Lásd Guillaume Métayer megállapítását, amely szerint Kozmutza Kornélné távol-keleti utazásairól az *Uj Idők*nek küldött tudósításait a kultuszminisztérium finanszírozta, cserébe budapesti közgyűjteményekbe szerzendő egzotikus tárgyakért. Métayer 2022: 28. Állami ösztöndíjas művészi tanulmányútra utal Dénes 1927: 9.

9 A legtöbb érintett terület ekkor valamilyen gyarmatbirodalomhoz tartozott.

„Amióta itt élek – s van annak már néhány esztendeje –, szabadságidőmet mindig arra használom, hogy bejárom az angol Indiának legszebb részeit, s a fotografáló gépem elé szólítom azt, ami leköti érdeklődésemet. […] Nemrég a kezembe akadt az *Uj Idők*nek néhány száma, egy szintén itt élő magyar családnál, és kedves meglepetésemre szolgál, hogy azokban leírásokat és képeket találtam India olyan részeiből, amelyeket én is bejártam. Mallerné Balthazar Lujza asszony cikkeit és férjének fölvételeit értem. Ez a »találkozás«, messze a hazától, sarkalta az én ambíciómat, és azzal a kéréssel fordulok a szerkesztőséghez, hogy fogadjon engem is azzal a jóindulattal, amellyel a nagyvilágban »sétáló« magyarok útleírásait eddig is látta. Nem lehet célom Indiát fölfedezni a magyar olvasóközönség számára, már csak azért sem, mivelhogy jóval előttem mások, s bizonyára hivatottabbak, fölfedezték. Író sem vagyok, s nincs nekem megadva az a tehetség, hogy színes tájleírásokat fűzzek egyszerű fölvételeimhez. Beérem tehát azzal, hogy magyarázatot írok az egyes képekhez, és a többit az olvasó fantáziájára bízom."[10]

Vojnich Oszkár, az egyik kötetében megfogalmazottak szerint, azért vetette papírra a tapasztalatait, hogy „a bejárt vidékeken való utazás esetére némi útbaigazítással" szolgáljon,[11] Mocsáry Béláné pedig mások szórakoztatására (és jótékony céllal) kezdte leírni élményeit,[12] amit később az *Uj Idők*ben is folytatott. Szintén nem tartozott a hivatásos írók sorába Kompolthy Jób hajóskapitány, aki saját bevallása szerint egészen más okból ragadott tollat, hogy megörökítse utazásait.

„Hajózási szempontból eddigelé nem jelent meg még angol nyelven sem forrásmű az egész Yang-tze-kiangról, s így amikor Chingkiangból elindultam hosszú utamra, elhatároztam, hogy naplót vezetek arról, s minden nevezetesebb pontról fényképfelvételeket csinálok. A jó Isten s a jó szerencse velem volt a keserves út végéig. A munka is elkészült, s ím, néhány szemelvényt előre is hazaküldök ebből."[13]

Az utazásoknak a könyvek és cikkek mellett esetenként egyéb kézzelfogható eredménye is volt. Többen érkeztek haza különböző gyűjtésekkel. Kozmutza Kornélné képet is közzétett egy régi japán hordozószékről, amelyet Tokióban a Ma-

10 H. F. B.: Séták a nagyvilágban. Levél Indiából. *Uj Idők* 1905. július 2. 8–10, idézett rész: 8.

11 Vojnich 1908: 3.

12 Mocsáry 1899: 3.

13 Kompolthy Jób: Séták a nagyvilágban. A Yang-tze-kiang örvényein. *Uj Idők* 1906. augusztus 26. 541–544, idézett rész: 541. A kötetet lásd Kompolthy 1910. Yang-tze-kiang: Jangce; Chingkiang: Chinkiang, Zhenjiang.

gyar Nemzeti Múzeum számára megvásárolt,[14] Vojnich Oszkár egy majmot lőtt, amelyet szintén a Nemzeti Múzeumnak szánt, de amely „rossz korban [karban] érkezett haza",[15] és Jósa Jolán is utalt rá, hogy a „Magyar Nemzeti Múzeumnak is gyűjtöget[ett] tücsköket, bogarakat".[16] Többen fényképeket (is) küldtek és hoztak haza, néhányuk felvételei közgyűjteményekbe kerültek.

A sorozat közleményeinek mintegy 70%-át kíséri egy vagy több kép, legtöbbször fotográfia. Különösen az első évekre jellemző, hogy egy-egy közleményhez több, olykor öt-hat felvételt is csatoltak. Az illusztrációk egy része egyáltalán nem vagy csak lazán (képaláírásokkal) kapcsolódott a szöveghez, máskor szorosabban: hol a képek illusztrálták a szöveget, hol a szöveg magyarázta a képeket. Bár az előbbi sokkal többször fordult elő, ez utóbbira is van példa a már említett H. F. B. névjegyű szerző tollából.

2. kép. Átkelés a Sutlej-folyón
Forrás: *Uj Idők* 1905. július 2. 9.

14 Kozmutzáné: Séták a nagyvilágban. A japáni Ádám és Éva. *Uj Idők* 1904. március 27. 291–293, kép: 293. A szerző, aki eredetileg festőnek készült, selyemre festett akvarellekről is készített másolatokat, és az ezekről készült képeket is közzétették a lapban. Kozmutza Kornélné: Séták a nagyvilágban. A japániak művészetéről. *Uj Idők* 1904. július 24. 80–83, kép: 81.

15 Vojnich Oszkár: Séták a nagyvilágban. Sumatra szigetén. *Uj Idők* 1913. április 6. 382, 384, idézett rész: 382. Róla többen is megírták, hogy trófeáit, néprajzi gyűjteséit közgyűjteményeknek adta: Székely 1980: 48–58, Varga 1999: 90, Lelbach 2009: 169–178, dr. Papp 2014: 18–19. és 106–111.

16 V. Jósa Jolán: Séták a nagyvilágban. A Mbocayá. *Uj Idők* 1933. Pünkösd 718–719, idézett rész: 718. „[…] preparátori képzésen vett részt, gyűjtést vállalt a Magyar Nemzeti Múzeum állattára számára, hét láda anyagot hozott haza." Vas 2018 (2015).

„Van azonban a folyamon való átkelésnek még egy harmadik módja is, amely a következő képen látható. Massaghsnak[17] nevezik az azon látható vízi járművet, és bivalybőrből készül. Az utas keresztben ránehezedik a csolnakvezető hátára, az utóbbi a felfújt bivalybőrön foglal helyet és egy másfél méter hosszúságú evezővel szeli a hullámokat. Ha gyorsabban akar haladni, a két lábával is evez, s arra szolgál a kivágás a bivalybőrtömlőnek a két oldalán. Leginkább akkor használják az átkelésnek ezt a módját, amikor kevés víz van a folyam medrében, és hullámai nem zajongnak."[18]

A szövegeket kísérő illusztrációkat különböző módon szerezték be a szerzők. Mocsáry Béláné egyik cikkéből indirekt módon kiderül, hogy nemegyszer vásárolták a képeket, bár épp az adott felvételt Kolumbusz síremlékéről ő maga készítette.

„A templom belsejét az emlékkővel együtt lefényképeztem, mivelhogy ezt a fényképet nem kapni, azzal a megokolással, hogy Kolumbusz már oly régen meghalt, ki törődnék ma már vele! Egyszóval, Kolumbusz azon a földön, amelynek úgyszólván második megteremtője volt – kiment a divatból. A papok azonban jó szemmel nézték munkámat."[19]

Kozmutza Kornélné élménybeszámolójából arra derül fény, hogy olykor ajándékba is kaptak fényképet az utazók: „Amikor pedig elbúcsúztunk páratlanul figyelmes és előzékeny házigazdánktól, a szép maláj trónörököstől, egy nagy csokor orchideát és néhány, az Istana [palota] belsejét ábrázoló fényképet kaptam kirándulásunk emlékére."[20] A képek egy további részét nagy valószínűséggel a szerkesztőség vette át máshonnét (bár nem tüntették fel a forrást), a fotográfiák egy jelentős hányadát pedig maga a szerző (vagy hozzátartozója) készítette. (A Mallerné Balthazár Lujza írásait kísérő képeket a férje készítette, a H. F. B. névjelzésű szerző írásához csatolt felvételeket pedig, legalábbis részben, a felesége.) A könnyen kezelhető, utazáskor is kényelmesen használható fényképezőgépek ekkor már széles körben hozzáférhetők voltak, és az amatőr fényképésznek ekkoriban sokszor már az előhívással sem kellett bajlódnia. Az *Uj Idők* elvárása, a lapban megjelent többi amatőr képhez hasonlóan, annyi lehetett, hogy a felvétel reprodukálható legyen.[21]

17 Másutt masaghsnak írta.

18 H. F. B.: Séták a nagyvilágban. Levél Indiából. *Uj Idők* 1905. július 2. 8–10, idézett rész, 9.

19 Özv. Mocsáry Béláné Fáy Mária: Séták a nagyvilágban. Havannában. *Uj Idők* 1905. január 8. 36–38, idézett rész: 37.

20 Kozmutza Kornélné: Séták a nagyvilágban. Látogatás a dzsehori szultánnál. *Uj Idők* 1906. március 4. 228–230, idézett rész: 230.

21 A lap gyakorlatának megfelelően ezeket a fotográfiákat amatőr fényképeknek nevezem. (A

Az évek során ritka, hogy ugyanazt a képet többször is közzétették,[22] és a szerzők önálló köteteiben is általában más fényképek jelentek meg.[23] Az illusztrációk elhelyezése is változatos: találunk szövegközi képeket, olykor a szövegtől távolabb, akár néhány oldallal előtte vagy mögötte is, de arra is van példa, hogy egy külön oldalra rendezték a cikkhez tartozó illusztrációkat. Végül érdemes megemlíteni azokat a kérdéseket, amelyekre (egyelőre) nem adható válasz: vajon az összes elküldött képet felhasználta a szerkesztőség? Ha nem, akkor ki döntött – és mi alapján – arról, hogy melyik kép kerül be, és melyik marad ki? Ki határozta meg a kép helyét? Vajon az egyes képeket eredeti méretben látjuk, vagy egy képkivágatot tettek közzé?[24]

A sorozat illusztrációinak legnagyobb része fénykép, mindössze egyetlen cikkhez tartozik három rajz.[25] A fotográfiák között (legyen szó amatőr vagy professzionális felvételről) találunk portrét és csoportképet,[26] tárgyfotót, tájképet, város-, utca- és épületképet, életképet, valamilyen eseményt megörökítő pillanatképet egyaránt.

Ez a sokszínűség a közlemények (képek és szövegek) tematikájában is megnyilvánul, akár úgy is, hogy egy cikken belül több téma is érvényesül. Találunk földrajzi jellegű írásokat természeti képződményekről, éghajlatról, növény- és állatvilágról, különböző tájakról, történelmi és vallási szövegeket és képeket régmúlt időkről, romokról és műemlékekről, imahelyekről, különböző művészi alkotásokról. Vannak közlemények az épített környezetről, legyen szó városokról, utcákról vagy egyes épületekről, más cikkek a különböző népcsoportokat, etnikumokat, megint mások a különböző életmódokat, életformákat és foglalkozásokat ismertetik. Önálló csoportot alkotnak a mindennapi életet bemutató szövegrészletek és képek, amelyek a nyelvről és nyelvhasználatról, különböző sajátosságokról, az öltözetről, a lakásról, a közlekedésről, a konyháról és étkezésről, hiedelmekről és szokásokról, a szórakozásról szólnak. Itt említhető, hogy mind a helyiek, mind a gyarmatosítók életébe kap(hat)ott némi betekintést az olvasó, csakúgy, mint a luxusba és a legmélyebb nyomorba is (bár egyik esetben sem feltétlenül ugyanazon

szakirodalom az amatőr és a privát fényképezőket többek között az előhívás alapján különbözteti meg. Lásd Stemler 2009: 101.)

22 Babarczyné két cikkét illusztrálták néhány év eltéréssel ugyanazzal a képpel: *Uj Idők* 1911. november 19. 481–483, kép: 482. és *Uj Idők* 1918. december 22. 507–509, kép: 508.

23 Olykor előfordul ugyanaz a kép is, de eltérő címmel. Lásd V [Vojnich Oszkár]: Séták a nagyvilágban. A Vesuvio. *Uj Idők* 1906. április 8. 345–346, képek: 344. Két felvétel kötetben is megjelent, részben más címmel: Vojnich 1906: 7. és 15.

24 Néhány esetben ugyanolyan a kivágat a cikkben és a kötetekben, máskor kismértékben eltér az *Uj Idők*ben közzétettől.

25 Lendvai Károly: Séták a nagyvilágban. A Villa d'Este. *Uj Idők* 1906. szeptember 9. 251–253.

26 Ezek között műtermi felvétel is van.

cikken belül és nem feltétlenül ugyanazon szerző tollából). Végül egyes eseményeket is megörökítettek a sorozatban: rendkívüli történéseket, katasztrófát, balesetet vagy éppen valamilyen ünnepet, vadászatot, kirándulást.

3. kép. Kolduló dervis Teheránban
Forrás: *Uj Idők* 1905. október 1. 319.

A képek önmagukban is jól tükrözik a tematikai sokféleséget. Példaként említhetők Cholnoky Jenő felvételei a Yellowstone Nemzeti Parkról, de láthattak az olvasók fényképet Zambézi vízeséseiről és mexikói óriáskaktuszokról, Pompei egyik utcájáról és egy biszkrai mecset romjairól vagy éppen V. Iván cár koronájáról, látképet Buenos Airesről, utcaképet Tokió külvárosáról és felvételt japán reklámtáblákról, fotót a westminsteri herceg palotájáról vagy egy floridai melegített tengeri fürdőről, csoportképet, portrét és pillanatképet indiánokról, egy szárd asszonyról és gyermekéről, bakui férfiakról és egy jávai főúri jegyespárról, a harctérről visszatérő hererókról, indiai kőtörőkről, holland gyarmati katonákról, amerikai cowboyokról, Port Said-i matrózokról és teheráni ópiumszívókról. Képen is láthatták, hogyan készül a paraguayi kukoricaliszt, hogyan főznek burgonyát a maori asszonyok a forró vizű forrásokban Új-Zélandon, és hogyan űzik el a kolerát Kínában bálványokkal. Vojnovich Oszkár a füstölgő Vezúvról is küldött fényképeket, és jelent meg a lapban kép egy chicagói repülőversenyen szerencsétlenül járt repülőgépről, a bakui forradalmi népgyűlésről és tigrisvadászatról is.[27] Már

27 A hivatkozott képek az *Uj Idők*ben a felsorolás sorrendjében: 1913. augusztus 31.; 1906. már-

ebből a rövid felsorolásból is látható, hogy az utazás vagy külföldi tartózkodás oka és célja szerint nemcsak sokféle lehetett, hanem olykor veszélyekkel is járhatott.

> „Belefényképeztem [a Vezúv kráterébe], de sajnos füstnél egyebet meg nem örökíthettem gépem segítségével. S nem is volt idő, hogy kedvezőbb alkalomra várjak, mert vezetőim sürgették, hogy térjünk vissza, nehogy utolérjen egy eltévedő kődarab. Vártam aztán egy ideig a szél fordulását, de eredmény nélkül. Amint azonban leszállottam a hegycsúcsról, észrevettem, hogy a bennünket megzavaró párák csak néhány méternyi magasban úsztak s így, a nagyobb távolságból lekaptam a kitörés képét. […] Március 17-én és 18-án, verőfényes időben órákon át élvezhettem a Vesuvio hatalmas játékát. A biztos veszedelem körén kívül állottam, körülbelül százhetven-száznyolcvan méternyire magától a krátertől, mégis néhányszor kereszttűzbe jutottam. Egy jókora csomó lávát alig négylépésnyire tőlem dobott a kitörés ereje…”[28]

Máskor a szerző, épp ellenkezőleg, azon csodálkozott, hogy vajon miért óvták őt annyira az utazástól. Mallerné Balthazár Lujza régi vágya volt egy himalájai kirándulás, amelyről beszámolójában feljegyezte, hogy sem veszélyesnek, sem fáradságosnak nem találta.

> „A Himalája vadonjában még híréből sem ismerik a kényelmes megszállóhelyet, az utak – ha ugyan a meredek, keskeny ösvények annak nevezhetők – annyira rosszak, hogy még az öszvérnek is lehetetlen a járás; miért is a közlekedés dandykben történik, amelyeket a hegyi lakók a vállukon cipelnek. […] Még egy óráig sem voltunk útban, hirtelen egy nagy zökkenés és én az út közepén hevertem. A dandyt és a rúdját összekötő bőrszíj elszakadt és én lepottyantam. […] Az egész kirándulás nem volt veszélyes, sem pedig fáradságos, s nem értem miért óvtak annyira tőle. A legkomikusabb a dologban, hogy egyetlen vadállatot sem láttunk, még kevésbé lőttünk az egész idő alatt, s mégis oly hírre tettem szert, hogy az emberek mint bátor vadásznőre ujjal mutogattak rám az utcán.”[29]

---

cius 18.; 1918. május 5.; 1906. április 8.; 1909. március 21.; 1906. február 4.; 1910. július 31.; 1904. február 28.; 1904. február 14.; 1910. május 22.; 1905. május 7.; 1912. augusztus 25.; 1918. augusztus 11.; 1905. július 30.; 1913. február 9.; 1906. december 9.; 1916. április 30.; 1913. május 25.; 1910. szeptember 25.; 1907. július 21.; 1905. október 1.; 1906. május 6.; 1933. június 18.; 1906. december 23.; 1906. április 8.; 1911. szeptember 10.; 1905. július 30. és 1912. december 15.

28 V [Vojnich Oszkár], *Séták a nagyvilágban. A Vesuvio...,* 346.

29 Mallerné Balthazár Lujza: Séták a nagyvilágban. A Himalája hegyei között. *Uj Idők* 1905. január 22. 77–78, idézett rész: 77.

4. kép. A kampanyk „dandy"-ben fölviszik a szerzőnőt a hegyre
Maller Tivadar amatőr fényképe
Forrás: *Uj Idők* 1905. január 22. 74.

Az útleírások, sorozatban megjelent szövegek stílusa igényes, olvasmányos, olykor humoros. A szerzők nemegyszer az utazás körülményeiről, útitársaikról, benyomásaikról, tapasztalataikról, érzelmeikről is írtak, legtöbbször tehát nem tárgyilagos úti beszámolókról van szó, sokkal inkább személyes élményekről, amelyek sokszor a képeken is tükröződnek (természetesen elsősorban a szerzők vagy családtagjaik által készített amatőr felvételeken).

Bár a szövegek és képek tematikájuk szerint is sokfélék, és olykor csak egy-egy rövidebb útról tájékoztatnak, a szerzők egy része hosszabb időt, olykor éveket töltött távol, és nemcsak különböző természeti vagy történelmi szempontból érdekes helyszíneket látogatott meg, hanem a helyiek életét is törekedett – legalább részben – megismerni. Többen is készítettek felvételeket az ott élőkről, néhányan pedig – bár kívülállók és idegenek voltak – olykor személyes kapcsolatot is kialakítottak velük, amire egyszer-egyszer a szövegekben és a képekben is utalnak. Kozmutza Kornélnét például nemcsak japán barátnői társaságában örökítették meg,[30] hanem arról is beszámolt, hogy a cseresznyevirág ünnepén egy japán család társaságában költötte el az ebédet.[31]

30 Kozmutzáné: *Séták a nagyvilágban. A japáni…* , kép: 293.

31 Kozmutza Kornélné: Séták a nagyvilágban. Virágünnep virágos országban. *Uj Idők* 9. május

5. kép. A szerző és japáni barátnői
Forrás: *Uj Idők* 1904. március 27. 293.

Bár a sorozat, jellegéből fakadóan, idegen, (részben) ismeretlen világokat mutatott be, nemegyszer magyar vonatkozásokat is találhatott a cikkekben az olvasó. Jó példa lehet erre Girardi István szentföldi (zarándok)útja, aki a jeruzsálemi Miatyánk-templomban, ahol az Úr imája harminckét nyelven olvasható, a magyar nyelvű tábla előtt készített fényképet küldte el a lapnak.[32] A leírásokból az is kiderül, hogy az utazók nemegyszer kapcsolatban álltak a helyi osztrák–magyar konzulátussal is. Több írásban szerepel nem is annyira bújtatott reklám a lapra vagy a szerkesztőre nézve is, hiszen volt szerző, aki nem felejtette el megemlíteni, hogy egy indiai magyar családnál az *Uj Idők*et olvashatta.[33]

Végezetül érdemes kitérni rá, hogy a szerzők nemegyszer leírták egy-egy fénykép megszerzésének vagy készítésének pillanatát is. Különösen érdekes, amikor saját felvételeik elkészítésének nehézségeit vagy éppen egyszerű voltát osztották meg az olvasókkal, és ezzel együtt a helyiek – és a megörökítettek vagy megörökítendők – fényképezéshez való viszonyát is bemutatták.

17. 441–442.

32 Vagy azt csatolták a szöveghez. Girardi István: Séták a nagyvilágban. Palesztinából. *Uj Idők* 1906. április 15. 370–371, kép: 371.

33 Lásd 10. sz. jegyzet.

Rögtön a sorozat első cikkében szó esik a fényképezésről és arról, hogy a szerző, Kozmutza Kornélné egy hindu temetésnél engedélyt kapott, hogy „tisztes távolból" kísérhesse őket, az „ördög masináját" azonban nem irányíthatta sem a halottra, sem az őt kísérő menetre.[34] Néhány évvel később Kompolthy Jób is megörökített egy érdekes epizódot, ő a fotográfiától való félelemről. Amikor a kínai járvány idején egy házaló patikus megpróbálta rászedni az egyik csodaszerével, a hajóskapitány kijelentette, hogy ezért büntetésből lefényképezi.

> „Rettenetesen megijedt, amikor rászegeztem a kodakot. Ingyen kínált »krakker«-t (tűzijáték-béka), amivel a rossz szellemeket el lehet hessegetni, altató ópium-hasist, poloskairtót és oly bűzös szúnyogkergetőt, hogy még Zacherl János[35] is megkergült volna. Mihasztalan. Visszarendeltem az asztalához. Végre is úgy segített magán a patikus, hogy kezeivel befogta az arcát, hogy minél kevesebb jusson a kodakba."[36]

6. kép. Az utcai házaló-patikus [Kompolthy Jób amatőr fényképe]
Forrás: *Uj Idők* 1906. december 23. 639.

34 Kozmutzáné: Séták a nagyvilágban. Hindu temetés. *Uj Idők* 1903. december 27. 607–609.

35 Zacherl János a Zacherlin rovarirtószer feltalálója.

36 Kompolthy Jób: Séták a nagyvilágban. Kolera-űzés bálványokkal. *Uj idők* 1906. december 23. 640–641, idézett rész: 640.

Sokkal segítőkészebbnek bizonyultak a havannai villamosvezetők, akikről Mocsáry Béláné feljegyezte, hogy „spanyol létükre, szintén előzékenyek, többször a kocsit is megállították kedv[é]ért, ha fényképezni akart[…]".[37] Kozmutza Kornélné is megtapasztalta a helyiek kedvességét, amikor a dzsehori (Johor) szultán trónkövetőjénél tett látogatás alkalmával a konzul közbenjárására lefényképezhette a házigazdáját,[38] Spaits Sándornak pedig Teheránban egyik asztaltársnője segítségével sikerült bejutnia egy szőnyegszövő műhelybe, ahol „néhány feltűnő szépségű fiatal perzsa nő arcát látha[tta]". Bár a cikk nem említi, és a kép forrását sem adják meg, elképzelhető, hogy a szerző készítette ekkor azt a felvételt, amelyen a szőnyegszövő nők láthatók munka közben (más cikkeihez az ő amatőr fényképeit csatolták).[39] Végül arra is találni példát a leírások között, hogy a helyiek szerepelni kívántak a felvételen. Mallerné örökített meg egy hasonló pillanatot férje fotózásáról, és bár az akkor készült fényképet nem közölte az *Uj Idők*, a felvétel készítéséről szóló szövegrészt érdemes idézni.

> „Jeypore [Dzsaipur] egyik legélénkebb utcáján érdekes hindu templomot akartunk lefényképezni. De alighogy felállítottuk a fényképező készüléket, néhány száz emberből álló tömeg vett körül. Nagy nehezen magyarázta meg a férjem, hogy ha a képen akarnak lenni, álljanak a gép mögé. Erre nagy rohanás és tolongás, a következő pillanatban egy nyomás a gumilabdán, s készen volt a kép. Örömriadal követte befejezett munkánkat, s minden oldalról körülvettek, hogy a képet láthassák. Azzal az ígérettel szabadultunk meg, hogy »majd holnap«, de egynehány ravaszdi nem hitt a biztatásban s még vagy fél mérföldnyit szaladt kocsink után."[40]

Az *Uj Idők* utazási sorozata távoli tájakra, ismeretlen-ismerős világokba kalauzolta el a közönséget: a cikkek írásban és képben is sok mindent bemutattak az idegen országokról és lakóikról, a korabeli utazási lehetőségekről és az utazóközönségről, a gyarmatok világáról és a helyiek és őslakosok életmódjáról. A szövegek és fotográfiák azonban emellett magukról a szerzőkről is árulkodnak: nemcsak arról, hogy hol jártak és mit láttak, hanem az utazáshoz, a megismert személyekhez, a különböző helyzetekhez való viszonyulásaikról, személyes ta-

37 Mocsáry, *Séták a nagyvilágban. Havannában...*, 37.

38 Kozmutza: *Séták a nagyvilágban. Látogatás...*, 30.

39 Spaits Sándor: Séták a nagyvilágban. Teherán. *Uj Idők* 1905. október 1. 319–321., idézett rész: 320.

40 Mallerné Balthazar Lujza: Séták a nagyvilágban. Indiában. *Uj Idők* 1905. április 23. 389–391, idézett rész: 390.

pasztalataikról, benyomásaikról, érzéseikről is. A *Séták a nagyvilágban*-sorozat az úti beszámolókon keresztül azt is megmutatja, hogy mit tartottak fontosnak bemutatni maguk a szerzők, mit tartott fontosnak bemutatni a lap, és hogy mit tudhatott meg a cikkeken és képeken keresztül az olvasóközönség.

Források

Uj Idők, 1894–1933.

Felhasznált irodalom

[N. n.] 1910: Magyar teknikus kiküldetése. *Budapesti Hirlap* 1910. július 9. 9.

Dénes Zsófia 1927: Egy magyar irónő világsikere 1000 dollár előleg – egy kéziratra Bölöni Györgyné könyve Anatole France-ról. *Szinházi Élet* 1927. 2. sz. 8–9.

Elek Vidor 1918: Szellemi élet orosz fogságban. (Szemlék és jegyzetek.) *Huszadik Század* 1918/II (július–december) 112–120.

Keller-Deák Kristóf – Németh Gergely – Sebők Máté – Suha György 2019: Egy konzul családtörténete: a budapesti salvadori misszió. *Közelítések: negyedéves, internetes folyóirat* 3–4. 157–164. DOI: 10.25116/kozelitesek 2019.3-4.9 – utolsó letöltés: 2023. augusztus 7.

Kompolthy Jób 1910: *Dzsung-hajóval Khinán keresztül*. Budapest.

Lelbach Gyula 2009: *A világjáró földesúr. Vojnits Oszkár élete és vadászkalandjai*. Budapest.

Kenyeres Ágnes (főszerk.): *Magyar életrajzi lexikon 1000–1900*. Budapest.

Szinnyei József 1891–1914: *Magyar írók élete és munkái*. Budapest.

Métayer, Guillaume 2022: Une Hongroise francophone dans l'ombre des grands hommes: Itóka Bölöni (1873–1951). *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese* (83.) automne 25–39.

Mocsáry Béláné Fáy Mária 1899: *India és Ceylon. Uti jegyzetek*. Budapest.

Nemes Lajos 1999: Anisits János Dániel emlékére. Adalékok Anisits János Dániel életrajzához. *Debreceni Pozsgás-Tár: ismeretterjesztő folyóirat* (különszám).

Papp Árpád, dr. (szerk.) 2014: *Vojnich Oszkár 1864–1914*. Szabadka.

Stemlerné Balog Ilona 2009: *Történelem és fotográfia*. Budapest.

Székely Tibor 1980: *A világjáró vadász. (Vojnich Oszkár élete és munkássága)*. (Életjel Miniatűrök 34.) Szabadka.

Varga Judit 1999: Vojnich Oszkár fényképei a századforduló világából. A Spitzbergáktól a kelet-indiai szigetekig. *Fotóművészet* (42.) 1–2. 87–90.

Vas János 2018 (2015): Egy méltatlanul elfeledett nyíregyházi írónő. *Nyíregyházi Városvédő Egyesület.* https://nyirvave.hu/index.php/olvaso/812-egy-meltatlanul-elfeledett-nyiregyhazi-iron – utolsó letöltés: 2023. augusztus 7.
Király István – Szerdahelyi István (szerk.) 1970–1995: *Világirodalmi lexikon*. Budapest.
Vojnich Oszkár 1906: *A Vesuvion. Napló-jegyzetek*. Budapest.
Vojnich Oszkár 1908: *A Csendes-óceán szigetvilága. Úti jegyzetek*. Budapest.

Fejes Katalin

Fény és csillogás fekete-fehérben Az 1930-as évek glamourja és a képzelt integráció

Az 1930-as évek magyar filmjeinek andalító, romantikus történetei és a magazinok divatrovatainak finom eleganciája paravánként rejtették el a valóságot a nézők és olvasók elől. A fekete-fehér képek által teremtett *glamour* világa feledtette a hétköznapok nehézségeit, és hiú reményt táplált lehetőségekről, elérhetetlen álmokról.

A társadalmi reprezentációt egyre erősebben befolyásoló média a nők legfőbb értékének a szépséget tekintette, amely a boldog és gondok nélküli élet egyetlen feltételének tűnt. A szépség az anyagi világ változó és bizonytalan értékeivel szemben az állandóságot és az értékállóságot képviselte, amit a film- és a sajtóipar az újonnan definiált női szereppel erősített.

A filmvásznat és a képes magazinok oldalait elözönlötték az amerikai sztárok, akik életvitelükkel és öltözködésükkel divatikonként irányították a mindennapok divatját. A nők sokasága igyekezett utánozni a „moziszínésznők" stílusát az öltözködésben, a hajviseletben és a sminkelésben. Az új példaképek, mint Greta Garbo, Jean Harlow, Joan Crawford, Myrna Loy, Loretta Young, Norma Shearer, Ginger Rogers csillogó kosztümökben, puha szőrmékben, lágyan omló selymekben és áttetsző tüllökben ámították a közönséget. A *glamour* világa, ami Walter Scott regényeiben a bűvös varázslatot, boszorkányos káprázatot és csábító bájt jelentette, mint a szépség és a luxus szinonimája jelent meg Hollywood art deco díszletei között és a képes magazinok divatrovataiban. Az exkluzivitásra törekvő díszletek és jelmezek a filmvásznon azt az atmoszférát teremtették meg, ahol az illúziók világában a valóság láthatatlanná vált. A mozifilmek olyan életideált és értékrendet kínáltak, amelyet sok nő utánozni próbált, de a többség valójában csak álmodozhatott róla.

A filmipar és a divatipar kapcsolata

Az 1930-as években a tömegtermelés a filmgyártást is elérte, ami átértelmezte a mozi és a film funkcióját. A filmgyártás- és forgalmazás megnövekedésével, a

sztárkultusz erősödésével, a sajtó folyamatos jelenlétével a film egyre látványosabban a mindennapok részévé vált.

A filmek története, a látványos díszletek, a csodálatos jelmezek különleges világba vitték el a nézőket. Minden nő arra vágyott, hogy olyan ruhája legyen, mint Ginger Rogersnek vagy Hedy Lamarrnak. Habár a legtöbb nő számára mindez elérhetetlen volt, mindent megtettek azért, hogy utánozzák ideáljaikat. Greta Garbo gyakran hordott svájcisapkát, amit nők ezrei másoltak le, ahogy Jean Harlow platinaszőke tincsei a hajszőkítést indították el.[1] A nők úgy érezték, ha megszerzik a filmekben látott ruhákat, akkor kedvenc sztárjukhoz válnak hasonlóvá. A filmek identitásformáló ereje a divat területén vitathatatlan volt, ezért az amerikai stúdiók átszervezték a jelmezrészlegeket, és alkalmi tervezők helyett a legnevesebb divattervezőket és divatszalonokat kérték fel a filmjelmezek elkészítésére. Adrian Greenburg, Travis Benton, Howard Greer vagy Orry-Kelly tervezésében készült ruhakölteményeknek olyan kultuszuk lett, mint a ruhákat viselő sztároknak.

Miközben a párizsi divat és az angol stílus egymással vetélkedve és egymást kiegészítve határozta meg az 1930-as évek divattrendjét, az amerikai filmek divatra gyakorolt hatása kétségkívül felülmúlhatatlan volt. A divatszalonok bemutatóin csak a kiváltságosok vehettek részt, ellenben az amerikai filmekre bárki jegyet válthatott a mozipénztáraknál. Benton, Adrian Greenburg, Greer vagy Orry-Kelly filmkosztümjei az amerikai és az európai kontinens hölgyközönségét egyaránt meghódították. A híres európai, elsősorban francia divatházak – Jean Patou, Lucien Lelong, Edward Henry Molyneux vagy Elsa Schiaparelli – által tervezett modellek a felső tízezer számára készültek, a filmkosztümöket azonban bárki utánozhatta.

> „Amerikában a filmsztárok diktálják a divatot. A nagy áruházak rengeteg pénzt fizetnek a vezető színésznőknek azért, hogy egy-egy modellben lefényképezhessék őket. Ezt a modellt aztán sokezer példányban készítik el és szétküldik a kisebb helyekre" – nyilatkozta Travis Benton európai előadó körútja során, Bécsben a Halló magazin újságírójának.[2]

Benton, Orry-Kelly vagy Greenburg neve a divatot követők előtt legalább olyan ismert lett, mint a francia divatdiktátorok nevei. A *Délibáb* és a *Pesti Napló Képes Melléklete* olvasói hetente értesülhettek a hollywoodi divatról, és a képes beszámolókban nyomon követhették a legújabb filmdivatot.

A pesti belvárosi divatszalonok is lépést tartottak a hollywoodi stílussal például, amikor 1935-ben a mozikban bemutatták az Elegancia 1935 című filmet,

1 Chierichetti 1976: 9.
2 Hevesi 1934: 16.

az előzetes házivetítésre néhány nagyobb divatszalon is meghívást kapott, köztük Reiterné, Józsa, Neumann Berta, a Förster Nővérek, Rosenthal Béla, Keményné, Schönfeld Kató, Rosenbergné és Schwartz Irma. A *Szinházi Élet* tudósítója szerint a megjelent pesti divatszakembereket meglepte, hogy milyen szellemesen van a film meséjébe szőve az a pazar divatrevü, amely franciás finomságával és amerikai gazdagságával színpadi látványnak is lenyűgöző. A házivetítést követően, de a premiert megelőzően a szervezők egy felhívást is közzétettek: „Figyelmeztetjük úgy a divatszalontulajdonosokat, mint a divattervezőket és a közönséget, hogy az Elegancia 1935 című filmünkben szereplő modellek utánzása a legszigorúbban tilos. Radius Filmszínház igazgatósága."[3]

Az 1930-as években a pesti divatszalonok is komoly presztízst vívtak ki maguknak a filmdivat irányításában, melyben nagy szerepe volt a tömegmédiának. A filmjelmezek tervezésével és elkészítésével a filmgyártásba is bekapcsolódó belvárosi divatszalonok modelljeiről a divatlapok és a divatrovatok rendszeresen írtak. A filmipar és a divatszalonok kapcsolata a vásárlási szokásokra is hatással volt, mert a moziba járó közönség azokat a ruhákat kereste, melyeket a szalonok állítottak elő.[4] Sokan nem engedhették meg maguknak a nagypolgári élet luxusát, mégis a mozinézők vágyakozva figyelték a társasági aktorok és a filmsztárok divatos ruháit.

A pesti divatszalonok mikroközösségekként alakították, formálták a divatot és az öltözködés stílusát, ezért tevékenységük egyaránt fontos szerepet játszott a gazdasági és kulturális modernizációban, valamint a polgári értékrend fenntartásában egy olyan korszakban, amikor az fokozatosan háttérbe szorult. A divatszalonok és a filmipar az 1930-as években azt a modern életszemléletet képviselte, amely teljesen ellentmondott a Horthy-korszak keresztény-nemzeti ideológiájának, ezért tevékenységük ez alatt az egy évtized alatt különlegesnek mondható.

3 *Szinházi Élet* 1934. december 23. 206.

4 A divat, a film és a vásárlási szokások kapcsolatának első példája az 1932-ben készült Letty Lynton című amerikai film volt. A főszereplő, Joan Crawford ruhája puffos ujjakkal és párnázott vállakkal készült, ami újdonság volt a lágy esésű, könnyű ruhák között. A tervező, Adrian Greenburg az új szabással kiemelte Crawford vállait, és keskenyítette csípőjét. A ruha nőies és kecses volt, de a kiemelt vállszabás erőt és határozottságot sugárzott. A Lynton-ruha elkápráztatta a mozinézőket, és új stílust teremtett. Minden nő olyan akart lenni, mint Crawford. A ruhaipar azonnal ráérzett az üzlet lehetőségére, és megkezdte a ruha másolatának gyártását és forgalmazását. A habos, fodros vállú ruha nemcsak Hollywoodban aratott sikert, hanem a film nemzetközi forgalmazásnak köszönhetően az egész világon. Az új szabásvonalat magyar divatszalonok is követték, és a Letty Lynton-ruha néhány magyar filmben is feltűnt (Pardon, tévedtem – Gaál Franciska, Egy éj Velencében – Simon Zsuzsa, Új rokon, Budai cukrászda – Perczel Zita, Méltóságos kisasszony – Szeleczky Zita, Magyar feltámadás – Tőkés Anna, Régi keringő – Szörényi Éva, Elnökkisasszony, Végre – Muráti Lili)

A modern nő megjelenítése a filmvásznon

A pesti Belváros divatszalonjaiban készült filmjelmezek egy új nőideál értéknormáit definiálták. A 20. század első évtizedeinek modern nőtípusa az öltözködésével és az életmódjával az önállóságát, a szabadságát fejezte ki. Cigarettázott, flörtölt, esténként táncolni, hétvégén teniszezni vagy kirándulni (*weekend*re) ment a baráti társasággal – ha tehette. A pesti nő stílusát a divatszalonok, a reklámok, a női magazinok, de mindenekelőtt a társadalmi reprezentációt legerősebben befolyásoló tényező, a film alakította. A korai hangosfilmek időszakában egymás után léptek színre a légies megjelenésű, karcsú alakú modern lányok, akik hullámos félhosszú hajukkal, rúzsozott ajkukkal és ívelt szemöldökükkel hódítottak a filmvászonról.

Az első bizonytalan – és sikertelen – útkeresések[5] után a magyar film is megtalálta azt az irányt, ami egyszerre volt hollywoodi, európai és magyar. A Grimm testvérek Hamupipőke-történetét keltették életre a harmincas évek könnyed vígjátékai, amelyben a szegény lány és a gazdag úr/gazdag lány és szegény fiú félreértéseket és akadályokat leküzdve boldogan talált egymásra. A magyar filmgyártásban a vígjáték aranykorának nevezhető időszak első számú rendezője a hollywoodi filmek stílusát követő Gaál Béla[6] volt. Az 1934-ben rendezett Meseautó című filmjével nemcsak egy műfaj alapjait fektette le, hanem hozzájárult az új nőtípus megteremtéséhez. A filmbeli hivatalnok kisasszony szerepében a modern nő képe jelent meg a filmvásznon, aki amellett, hogy öntudatos dolgozó nő, innovatív is, hiszen céget alapítva fuvarozó vállalkozásba kezd. Az önérzetes, modern nő szerepével az irodistaként dolgozó nők könnyen tudtak azonosulni, mert annak ellenére, hogy önálló kenyérkeresők voltak az írógép mögött, szinte valamennyien arról ábrándoztak, hogy egyszer rájuk mosolyog a szerencse, és beülnek a meseautó párnázott ülésére. A luxust jelképező autó a korszak tárgyi reprezentációjának elengedhetetlen része volt, így a filmek jellegzetes kelléke is: „Az ember először ruhát, autót kíván, hogy ne járjon rongyosan és gyalog. Aztán jelentkezik ennek a vágynak leánya: a ruha, az autó legyen szép, hogy elegáns autóban elegánsan ülhessen."[7]

5 1931-ben készült az első magyar hangos film, A kék bálvány, ám sem a film, sem a bátor, magabiztos amerikai milliomos lány alakja nem győzte meg a mozi közönségét. Az első nagy sikert aratott hangosfilm, a Hyppolit, a lakáj (1931) női főszereplője, Terka sem képviselte még a modern lány típusát.

6 Gaál Béla (eredeti neve: Goldstein Béla, 1893. január 2., Dombrád – 1945. február 18., dachaui koncentrációs tábor) színész, filmrendező. Első filmjét 1920-ban rendezte, 1934 és 1938 között az egyik legtöbbet foglalkoztatott alkotó volt.

7 Laczkó 1934: 343.

1. kép
Forrás: Fortepan / Ráday Mihály. Képszám: 158958

1934 és 1939 között közel száz[8] játékfilm készült a Meseautó mintájára banális, romantikus történettel, egyszerű, sztereotípiákra épülő karakterekkel. A naiv, de öntudatos Meseautó hősnője a „vígjáték aranykorában" újabb és újabb alakokban kelt életre, hol mint a harcos amazon, néhol mint a kacér szűz, esetleg a temperamentumos konzumnő, netán a naiv fruska vagy az öntudatos sportlady.[9] A határozottság és az öntudatosság alapvető tulajdonságai voltak, melyek mellett mindig megjelent olyan jellemvonása is, amely tipizálta és a film történetéhez igazította. Ez a megjelenítés a közönség számára egyértelműbbé tette a karaktereket, melyekkel esetenként könnyebb volt azonosulni vagy azonosítani egy adott környezetet.[10]

Érdemes megvizsgálni azt, hogyan értelmezhető a modern lány fogalma a hangosfilm szempontjából. Ha megnézzük a korszak alkotásait, azt tapasztaljuk,

8 „…75 ilyen meseautó sémájú vígjáték készült a magyar filmgyárakban, s e 75 közül is igen sok mind a meseszövésben (Budai cukrászda, 120-as tempó, Havi 200 fix), mind a színészválasztásban ezt a sikert másolja. E 75 film női főszerepein Erdélyi Mici, Perczel Zita, Tolnay Klári, Ágay Irén, s jóval ritkábban Szeleczky Zita, Bársony Rózsi osztozik" (Nemeskürty 1965.).

9 A hölgy egy kissé bogaras (1938), Nászút féláron (1936), Köszönöm, hogy elgázolt (1936), 120-as tempó (1937), A kölcsönkért kastély (1937).

10 Csepeli 1997: 491.

hogy a szereplők külső megjelenése semmiben sem különbözött a más nemzetiségű filmek szereplőitől. A színésznők a korszak divatos frizuráit és a nyugati szalonok modelljei alapján varrt ruhákat viselték. A nappali kosztümök a francia és az angol szabásvonalat követték, az estélyi ruhák merészek és kifejezetten dekoratívak, a kalapok elegánsan visszafogott stílusúak voltak. A filmek hősnői határozottan, öntudatosan és bátran képviselték véleményüket, valamint kiálltak a szabad párválasztás joga mellett, és hittek annak lehetőségében.[11] A lányok között egyaránt akadtak alkalmazottak (gépíró, patikus, postás, cukrász kisasszony),[12] akik jól reprezentálták a mozi célközönségét, valamint jómódban élő úrilányok,[13] esetleg gyár- vagy birtoktulajdonosok,[14] akiknek világa a közönség vágyait testesítette meg. A filmekben ábrázolt modern lányok társadalmi helyzetüktől függetlenül azonosak voltak abban, hogy hittek a női szabadságban, legyen az a párválasztás kérdése vagy az önálló véleménynyilvánítás. Amikor a potenciális kérő megjelent a színen, a modern nő átalakult, és az elvárásának megfelelően felkészült, hogy otthonteremtő feleség, odaadó anya és mintaháziasszony legyen. A tenisz és a hétvégi kirándulások megmaradtak a lányszoba falain belül. A Horthy-korszak társadalma a modern nőre mint kiskorú lányra tekintett, akinél a modernkedés egyfajta fellángoló szeszély, múló divat. A neobarokk társadalomban egy nő az öltözködésében lehetett modern, azaz divatos, de az életfelfogásában a kor elvárásának kellett megfelelnie.

> „A különböző társadalmi osztályokhoz tartozók egyaránt a nemzetközi divatot követik annyira, hogy a nőknél a társadalmi osztálytagozódás sem egykönnyen ismerhető fel. Legfeljebb azt a megjegyzést teheti az ember, hogy Budapesttől keletre és délre, mintha valamivel színesebb, sőt rikítóbb lenne a divat alkalmazása, egyéni kialakítása."[15]

Weis István, a konzervatív elkötelezettségű szociológus kora társadalmáról úgy vélekedett, hogy azt erősen áthatja és befolyásolja a valós értékek helyett a látszatvalóság, a külső reprezentáció. Az 1930-as években készült filmekben a modern nő sztereotípiaként jelent meg, alakja egyetlen, a nézők számára könnyen értelmezhető sémára készült, melynek lényege, hogy a gondtalan leányélet után

11 Dunaparti randevú (1936), Az én lányom nem olyan (1937).

12 Meseautó (1934), Mindent a nőért (1934), Címzett ismeretlen (1935), Budai cukrászda (1935).

13 Dunaparti randevú (1936), Az én lányom nem olyan (1937), Hetenként egyszer láthatom (1937), 120-as tempó (1937), Tisztelet a kivételnek (1937).

14 Elnökkisasszony (1935), Fizessen Nagysád (1937), Kölcsönkért kastély (1937), Segítség, örököltem! (1937).

15 Weis 1930: 52.

a nő a házasság kötelékében lesz képes igazán kiteljesedni.[16] Az évtized végére azonban megváltozott a filmekben megjelenő modern nő alakja, és az alkotók olyan jellemvonásokkal ruházták fel, melyek eltorzított jellemvonásokon alapultak. Mindaz, ami a városi életformához és polgári értékrendhez kötődött, erkölcstelenné és elítélendővé vált, helyére a történelmi múlt megidézése és a vidéki élet tiszta, romlatlan, idilli világa lépett.[17]

2. kép
Forrás: Fortepan / Romák Éva Képszám: 53264

A modern nő megjelenítése a *Szinházi Élet*ben

A *Szinházi Élet* hiánypótló magazinként jelent meg 1913. január elején Incze Sándor laptulajdonos és Harsányi Zsolt főszerkesztő irányításával. A hetilap tematikájával, képes összeállításaival elsősorban a női olvasókat tekintette célközönségének, ezért a magazin fontos része volt a Divatrovat, amelynek szerkesztői feladatait 1928 szeptemberétől Guthy Böske[18] látta el. Guthy a divatrajzokkal illusztrált ol-

16 A vígjátékok jellegzetes karakterei: Ágay Irén, a bájos kislány, Erdélyi Mici, a temperamentumos konzumnő, Muráti Lili, az öntudatos sportlady, Perczel Zita, a kacér szűz, Tolnay Klári, a nőies amazon, Turay Ida, a naiv fruska. A korszak végén a melodrámákban egy új típus jelenik meg, a végzet asszonya, Karády Katalin.

17 Dr. Kovács István (1941).

18 Guthy Böske (eredeti neve: Guttmann Erzsébet, 1900. április 12., Budapest – 1958. szeptember

dalakat gazdag fekete-fehér divatfotókkal frissítette, a külföldi divatjelentésekhez a vezető párizsi divatházak fotóit használta fel, míg a pesti divatszalonok újdonságait a pesti leading ladyk képeivel mutatta be.

Guthy Böske divattudósításaival felkeltette a nők luxus iránti vágyát, egyúttal hozzájárult a modern nő képének alakításhoz is. Az újságírónő tudósításaiban megjelenő leading ladyk aktív, önálló véleménnyel rendelkező nők voltak, akik nem a reprezentáció tárgyaként, hanem annak alakítóiként jelentek meg. A divat az önkifejezés eszközét jelentette számukra, legyen szó társasági eseményről, sportversenyről vagy szabadidős programokról. Miközben a modern nő független életmódjával, rövidre nyírt hajával, nőiességet hangsúlyozó öltözködésével megosztotta a korabeli társadalmat, addig Guthy leírásaiban a korzón sétáló, a klubban táncoló vagy az autóját vezető nő a divat leading ladyjévé vált. Az arisztokrata dámák és baronesszek, a nagypolgárság nőtagjai, valamint a korszak ismert színésznői gyakori szereplői voltak beszámolóinak. Guthy elkísérte őket a partykra, az esküvőkre, a premierekre a versenytribünökre és a Váci utcai bevásárlásaikra.

3. kép
Forrás: Fortepan / Saly Noémi Képszám: 14948

„A Leading Lady-k között is az elithez tartozik gróf Tascher Benjáminné, a pesti társaság egyik ünnepelt szépsége. Öltözködésének számos követője van. Nagyon sok asszony van Pesten, aki valósággal lesi, hogy mit vesz Tascher

11., Glen Ridge) újságíró, rovatszerkesztő.

> grófné, mert ő is csak azt választja. Követőinek elég nehéz a helyzete, mert a grófné nagyon sokat vásárol. […] Nemcsak szépsége, hanem megjelenése és öltözködése révén is Budapest egyik vezető Leading Ladyja báró Prónay Györgyné. Akár a turfon, a Park-klub páholyában, akár operai premieren, akár elegáns étteremben, vagy korzón jelenik meg, nincs asszony, aki meg ne fordulna utána. Mindig tökéletesen, kifogástalan eleganciával van öltözve."[19]

Guthy Böske érzékletes leírásaiban az olvasók szinte tapinthatták a divatos ruhákat, maguk előtt láthatták, ahogy az újságírónő a divatszalonokat látogatja, és szemrevételezi a legújabb modelleket. Habár a rovatban fekete-fehér fotókkal illusztrálta a cikkeket, írásaival megszínesedtek a monokróm képek. A kiválasztott fotói jól szemléltették a modern nő divatját, például a Divatrovat nyitófotójához gyakran használt sportruhában vagy merész szabású estélyi ruhában pózoló modellt. A síkosztümöket, strandpizsamákat, golfruhákat általában ismert színésznők mutatták be, míg az estélyi ruhákat a társasági élet hölgyei.

A társasági nők mellett bemutatta a pesti divatszalonokat, vagyis azt a helyet, ahol az 1930-as évek modern divatja megszületett. A divatszalonok és megrendelőik a magazin olvasóinak szinte személyes ismerőseivé váltak, ugyanúgy, mint a színházi páholyok, a versenypályák lelátói vagy az estélyek báltermei. Guthy jól érzékeltette, hogy a divat értéke valójában szimbolikus tőke, amivel egy társadalmi réteg definiálható.[20] A divat követői kiváltságos személyiségek, az elit tagjai, akik a *Szinházi Élet* Divatrovatában hasonló vágyakat és álmokat ébresztettek a női olvasókban, mint a *glamour* világát megcsillantó filmek hősnői. Azt az életstílust, amit a filmek sugalltak, a Divatrovat az aktuális trenden keresztül mutatta be. A beszámolóiban szereplő estélyi ruhákat, elegáns bundákat, finom szövetből készült kosztümöket az olvasók többsége nem engedhette meg magának, mégis külső szemlélőként részese lehetett a luxus világának.

A *Szinházi Élet* megjelenésének huszadik évfordulójára az *Ujság* napilap egy rövid méltatást tett közzé:

> „Tartalomban és kiállításban igyekezett versenyre kelni a legnagyobb világlapokkal és ma a húszéves stációnál megállapítható, hogy Incze Sándor hetilapja nemcsak tartalomban, de nyomdatechnikailag is a világ legszebb és legtartalmasabb magazinjainak méltó riválisa."[21]

19 *Szinházi Élet* 1936. november 1. 72–73.
20 Nelson Best 2017: 6.
21 *Ujság,* 1930. április 20. 19.

A magazin nívójához sokban hozzájárult a Divatrovat, ami Guthy Böske divat iránti elkötelezettségének és újságírói tehetségének köszönhetően színes képet festett a korszak társadalmi miliőjéről és az öltözködési szokásairól. Guthy maga is a modern nő típusát testesítette meg, mind az öltözködésével, mind az életmódjával. Diplomás, elvált nő volt, aki szerkesztő-újságíróként bebizonyította, hogy a nőiesség túlmutat a bölcsőringatáson és a konyhai személyzet eligazításán, mivel egy nő a megjelenésével és az öltözködésével is kifejezi önmagát.

Illúziók gyártói – képzelt integráció

A *Szinházi Élet* Divatrovatában és a hangosfilm korszakának közel tíz évében megjelenő modern nő képe nem illett bele a Horthy-korszak politikai és ideológiai szemléletébe, mert szemben állt a társadalom neobarokk, konzervatív gondolkodásmódjával. A keresztény-nemzeti szemlélet mindazt, ami modern volt, elutasította, a nő feladatát a feleség-, háziasszony- és anyaszerepnek rendelte alá. Az uralkodó ideológia a népi hagyományokban és a történelmi múltban látta a nemzeti értékeket, minden mást idegennek tekintett és elutasított.

4. kép
Forrás: Fortepan / Szöllősy Kálmán Képszám: 149554

A modern nő típusának népszerűvé válásában a tömegmédiának meghatározó szerepe volt, azonban a körülötte kialakult társadalmi diskurzus túllépett a divatkérdéseken vagy a filmgyártáson, és olyan társadalmi kérdéseket vetett fel,

amelyek a zsidóságnak a polgári fejlődésben és a kapitalizmus kialakításában játszott szerepét is érintették. Az új nőkép egy ponton túl összefonódott a politikával, az antiszemitizmussal, és az 1930-as évek végére megtestesítője lett mindannak, ami a kortársak számára elítélendő volt.

A konzervatív médiumok által „idegennek" „nemzetietlennek", „kozmopolitának" tartott modern nővel szemben a „feleség és anya" típusú nőideált igyekeztek népszerűvé tenni.[22] A modern lány vs. hagyományos nőideál vitájában a Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetségének társelnöke, Tormay Gézáné is állást foglalt:

> „a diszharmónia, a meghasonlás fenyegeti a közéletet és a családi otthont. Ám, ha ez a meghasonlottság be akarna tolakodni az otthonba, a családi élet békéjébe, ki kell irtani onnan könyörtelenül, hogy az agyongyötört emberiség legalább az otthonában ismét önmagára találjon. Egész szívemmel óhajtom, hogy a Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetségében szólaljon meg mindenkor a fejlett női intelligencia. Legyen ez a szövetség nemzetvédelmi munkája mellett a magyar nők, a magyar leányok és asszonyok szellemi együttműködésének fóruma."[23]

A hagyományokat követő, a történelmi múltat jelennek tekintő magyar társadalom nehezen tudta befogadni a modern nő típusát, illetve az általa képviselt divatstílust. Az új nőideál a társadalmi diskurzus szerves része lett,[24] a pró és kontra nyilatkozók a mindennapi divat címén olyan véleményeket fogalmaztak meg, melyek valójában a modern és tradicionális, nyugati és provinciális, haladás és múltba fordulás ellentmondásosságairól szóltak.

> „A lélektani elferdülés másik jelentős összetevője az a természetellenes életmód, amely korunk nőjét a hedonizmus modern föltálalásában körülveszi. A természetes életmód és az abból adódó életberendezés visszaszorulásával a modern nő centrális problémája a szórakozás lesz. Idejét a divat, mozi és a mondén éjszakai élet mesterséges és mesterkélt szórakozásai töltik ki."[25]

A magyar törvényhozás által hozott 1938. évi XV. törvénycikk hatályba lépését követően, ami a társadalmi és a gazdasági élet egyensúlyának hatályosabb biztosításáról rendelkezett, átalakult a sajtópiac és a filmgyártás, megváltozott a

22 Sipos 2013: 171.

23 *Nemzeti Ujság* 1938. május 33. 23.

24 Az *Esti Kurir* 1934 októberében *A modern leány* címmel cikksorozatot indított, melyben a közélet ismert szereplői (írónők, színésznők, sportolónők) mondták el véleményüket.

25 Rusznyák 1937: 94.

sajtó szemlélete és a filmek mondanivalója, a nőalakok és -szerepek új megvilágításba kerültek. A modern nő alakját a társadalom egy meghatározott csoportjával azonosították, és olyan jellemvonásokkal ruházták fel, melynek semmilyen valóságalapja nem volt.[26] Ennek fényében mindaz, ami a városi életformához és polgári értékrendhez kötődött, erkölcstelennek és megvetendőnek számított, és helyét a történelmi múlt dicsőítése és a vidéki életforma idealizálása váltotta fel.[27]

Összegzés

A sajtóban elhangzott vélemények túlmutattak a modern nő körül kialakult diskurzuson, és az öltözködést az egyén reprezentációján keresztül társadalmi szintre emelték, ezáltal hangsúlyozva az összetartozást és az elkülönülést. A divat egyik alaptörvénye szerint a társadalom bizonyos tagjai hasonlítani akarnak, és egyben elkülönülni, másnak mutatkozni a többieknél. Az azonosulás és elkülönülés közötti mozgás viszi előre és hozza el a divat változását. Az 1930-as évek modern női alakjai az elit köréhez tartozó nagypolgárság és a felső középosztály nőtagjai, valamint a korszak népszerű színésznői voltak. Ez az elit modellként gyakran szerepelt a női magazinok divatrovatában diktálva és irányítva a divatot. Amikor az elit stílusát az alsóbb rétegek másolni kezdték, új stílust alakított ki, hogy fenntartsa az elkülönülését.[28]

Az 1930-as évek végére a divatban érvényesülő összetartozás és elkülönülés mechanikája politikai üzenetté vált. A keresztény-nemzeti ideológia kizárta a modern nő képét, elutasította az általa képviselt divatot, életmódot, és a női szerepet a korábbi századok hagyományai alapján értelmezte. A modern lány életteli alakja eltűnt a filmvászonról, helyére a nyugati divathoz igazodó, semmittevő nagyvárosi lány került. A filmjelmezek stílusa megőrizte a korszak divatos vonalait, de a ruhákat népies motívumokkal, hímzésekkel díszítették. 1939 februárjában a 2240/1939. M. E. számú rendelet alapján létrejött az Országos Nemzeti Filmbizottság, amelynek egyik feladata volt a forgatókönyvek művészi és nemzeti alapon történő elbírálása. A nemzeti identitást a filmek ideológiai mondanivalója és a filmjelmezek együttesen fejezték ki.

A tanulmányomban bemutatott közel tíz év a magyar társadalomtörténet, film- és divattörténet kivételes időszaka. 1930 és 1939 között úgy tűnt, hogy az urbanizációval, a modernizmussal és a modern nő alakjával Budapest is egyike lesz

26 Csepeli 1997: 501.
27 Dr. Kovács István (1941).
28 Simmel 2009: 87–88.

Európa metropoliszainak, illetve Magyarország nyitottsága révén közelebb kerül a nyugati kultúrához, a polgári életformához és értékrendhez.

A századforduló tradicionális nőalakjának átalakulásában komoly szerepet játszott a hangosfilm első évtizede, valamint az amerikai filmek társadalomformáló ereje. A divatszalonok a filmsztárok stílusát és a nyugati divatot követve megreformálták és átöltöztették az egykori Monarchia dámáit. A modern, felvilágosult nőtípus tíz év alatt meghódította a filmvásznat és a film közönségét. Az 1931 és 1939 között Budapesten és Magyarország nagyobb városaiban is megjelenő modern nő típusa a nyugati, polgári értékrenddel való azonosulást jelezte. Az új nőtípus öltözködése, frizurája, sminkje és életvitele az egyéniségét felvállaló és hangsúlyozó nőt mutatta. A keresztény-nemzeti ideológia nőképe azonban egészen más volt, ahogy a divatról alkotott képe is. Így az 1930-as évek végére a divat és annak a reprezentatív értéke a nemzeti érzelmek kifejezésének eszközévé vált.

Gaál Béla az 1930-as évek népszerű rendezője volt, ahogy Guthy Böske a korszak elismert divatszakértője. Mindketten izraelita vallású családból származtak, de a zsidóságuk nem vallási hovatartozást, hanem kulturális gyökereket jelentett számukra. Az általuk megteremtett világ elvarázsolta a közönségüket, és rövid időre elhitette velük, hogy nincsenek társadalmi korlátok. A filmvásznon megjelenő boldogság kis szerencsével elérhető, ahogy a divatrovatban szereplő káprázatos ruha kis ügyességgel elkészíthető. Egy illúziót kínáltak, és maguk is az illúziók világában éltek. A két világháború között sikeres alkotók, szabad értelmiségiek voltak, akiknek tevékenysége fontos szerepet játszott a kulturális modernizációban, valamint a polgári értékrend kialakításában. Gaál Bélát és Guthy Böskét a társadalom művészi, illetve szakmai tudásuk alapján ítélte meg, ami egyben erősítette társadalmi beágyazottságukat is. Legtöbbjük számára a zsidósághoz való kapcsolódás kulturális gyökereket és nem vallási kötődést jelentett. Az antiszemita törvényeket, majd a német megszállást követően azonban a társadalom faji alapon különböztette meg, rekesztette ki és deportálta őket. Guthy Böske 1945 áprilisában szabadult fel a bergen-belseni koncentrációs táborból, majd 1946-ban az Egyesült Államokba emigrált. Gaál Béla 1945 februárjában a dachaui koncentrációs táborban halt meg.

Források

Nemzeti Ujság, 1938.
Ujság, 1930.
Szinházi Élet, 1934, 1936.

Hevesi Ágnes 1934: Hollywood divatdiktátora beszél az 5000 példányban gyártott „eredeti" modellekről, a filmsztárok féltve őrzött ruhatitkairól és a párizsi nagy divattanácskozásról. *Halló* (7.) 1. 16–17.
Laczkó Géza 1934: A „szép" az életünkben. *Az Est hármaskönyve*. Budapest, 344–345.
120-as tempó (Kardos László, 1937)
A hölgy egy kissé bogaras (Ráthonyi Ákos, 1938)
Az én lányom nem olyan (Vajda László, 1937)
Budai cukrászda (Gaál Béla, 1935)
Címzett ismeretlen (Gaál Béla, 1935)
Dr. Kovács István (Bánky Viktor, 1941)
Dunaparti randevú (Székely István, 1936)
Elnökkisasszony (Marton Endre, 1937)
Fizessen Nagysád! (Ráthonyi Ákos, 1937)
Hetenként egyszer láthatom (Szlatinay Sándor, 1937)
Kölcsönkért kastély (Vajda László, 1937)
Köszönöm, hogy elgázolt (Martonffy Emil, 1936)
Meseautó (Gaál Béla, 1934)
Mindent a nőért (Gaál Béla, 1934)
Nászút féláron (Székely István, 1936)
Segítség, örököltem (Székely István, 1937)
Tisztelet a kivételnek (Ráthonyi Ákos, 1937)

Hivatkozott irodalom

Chierichetti, David 1976: *Hollywood Costume Design*. New York.
Csepeli György 1997: *Szociálpszichológia.* Budapest.
Nelson Best, Kate 2017: *The History of Fashion Journalism.* London.
Nemeskürty István 1965: *A magyar film története (1912–1963).* Budapest.
Rusznyák Gyula 1937: *A nő a modern társadalomban*. Budapest.
Simmel, Georg 2009: *A társadalmi differenciálódásról.* Szociológiai és pszichológiai vizsgálódások. Budapest.
Sipos Balázs 2013: Szellemi-kulturális hatások a nagyvilágból a két világháború közötti Magyarországon. In: Feitl István (szerk.): *Nyitott-zárt Magyarország. Politikai és kulturális orientáció, 1914–1949*. Budapest, 151–183.
Weis István 1930: *A mai magyar társadalom.* Budapest.

Lantos Edit

A magyar építészeti sajtó illusztrációinak esete az „imperialista, kozmopolita építészet teljes megtagadásával”,[1] avagy a képek arányai és szerepei 1948 és 1958 között

Tanulmányomban[2] az 1945–1958 közötti magyar építészeti folyóiratok képanyagán keresztül vizsgálom építészeink nyugati tájékozódási lehetőségeit. Az időhatárok kijelölésekor a kezdő dátum nem szorul magyarázatra, hiszen a háború végével az építészetben és annak szakfolyóirataiban is új korszak kezdődött. 1958 viszont amiatt kitűnő határvonal, mivel akkor már kirajzolódnak azok a változások, melyek az aktuális építészeti folyóirat – a *Magyar Építőművészet* – szerkesztőségének 1956-os megújulását követték.

Az építészettörténeti összefoglalások 1969-től tárgyalják a magyar és a nyugati építészet 1945 utáni kapcsolatának különféle aspektusait. Akkor Merényi Ferenc kiemelte a Magyar Építőművészek Szövetségének (MÉSz) felvételét az Union Internationale des Architectes (UIA) tagjai közé (1955), az IPARTERV Perret-díját (1961) és a Magyarországon megrendezett III. Ipari Építészeti Szemináriumot (1964).[3] A kilencvenes évek végén megkezdett, nyugat-európai ösztöndíjak, kiállítások, exporttervezések kérdésének feldolgozásai[4] után jómagam 2006-ban vetettem fel először a nyugati szaksajtó magyarországi elérhetőségének kérdését.[5] Jelenlegi kutatásom a magyar építészek 1945 és 1968 közötti nyugati kapcsolatait vizsgálja, különös tekintettel a nemzetközi sajtó elérhetőségére.

Jelen esetben az építészeti szaksajtóban közölt ábrázolások (alaprajzok, keresztmetszetek, látványtervek, homlokzatok és belső terek rajzainak, fényképeinek) megjelenését elemzem, melyek az építészek számára a szöveges leírásoknál

1 MÉSz 1952: 5.

2 Tanulmányom az NKFIH (OTKA) PD-135530 azonosítójú, A magyar építészek nyugati tájékozódási lehetőségei 1945 és 1968 közt. A nemzetközi építészeti szakirodalom hatása a korszak építészetére című hároméves projekt eredményeire támaszkodik.

3 Merényi 1969: 107, 153.

4 Többek közt: Ferkai 1998: 314, 316; Róka 2000; Simon 2005; Branczik 2015; Haba 2019: 175, 476.

5 Lantos 2006.

is több információval bírnak. Naprakész ismeretük túlmutat a kortárs építészeti trendek követésén vagy az építmény kinézetén, hiszen egy-egy szellemesen megoldott tömeg- és térszerkezet, homlokzati megoldás alapvetően befolyásolhatja az épületek használhatóságát vagy éppen a városképet.

A vizsgálat alapja a háború utáni négy legjelentősebb építőművészeti szakfolyóirat[6] nyugati építészetet bemutató képanyaga. E négyből a legrégebbi a *Tér és Forma*, mely 1928-tól jelent meg. 1946-ban a szerkesztőségből kivált szocialista érzelmű építészek alapították meg az *Új Építészet: Művészeti és Tudományos Folyóirat*ot, mely a *Magyar Technika: műszaki és gazdaságtudományi folyóirat* mellékleteként jelent meg. 1948-ban a *Tér és Forma* megszűnt, 1949-ben pedig az *Új Építészet*et az *Építés–Építészet: Az Építőművészet, Tudomány és Gyakorlat Lapja* folytatta 1951-ig, amikor is a *Magyar Építőművészet*, a MÉSz folyóirata vette át az építészek és az érdeklődő közönség tájékoztatásának szerepét. Habár az ismeretközlés mind a négy lap esetében elsősorban a magyar anyagra fókuszált, a nyugati építészet is megjelent egyes építészek vagy épületek ismertetése, a különböző témákat (például lakásépítést, ipari építészetet, várostervezést) feldolgozó tanulmányok s nem utolsósorban lapszemlék formájában.

Vezércikkek

A gondolati ív megrajzolásához, a szabadságfokok érzékeltetéséhez az is tanulságos lenne, ha a lapok nyitószámainak vezércikkeit összehasonlítanánk. Hiszen 1945-ben Fischer József a *Tér és Forma*ban még fontosnak tartotta leírni, hogy a szerkesztők elhatározása szerint a Közmunkatanács támogatása, „a lap hivatali vonatkozása nem korlátozza a szabad szellemi megnyilvánulásokat, annál is inkább, mert a hivatal irányításánál is erre törekszünk".

1946-ban Major Máté az *Új Építészet*ben már úgy fogalmazott, hogy „a »politikamentesség« jelszava azok találmánya volt, akik a gondolatát is rettegték annak, hogy a paraszt, a munkás, az író, az orvos, – az építész is – egyszer »politizálni«, valóságot kutatni, felismerni kezd és változtatni akar".[7] Majd 1949 júliusában az *Építés–Építészet* a Béke barátai világkongresszus szózatával, mottóként pedig V. Vjeszin akadémikus Sztálin idézetével indított, és beköszöntőjében kijelentette, hogy az *Új Építészet*nek

6 Írásom a formai tervezésre irányuló tájékozódásra koncentrál, emiatt nem szemlézem a *Magyar Építőipar* (1952–) című folyóiratot. Az adatok az *Arcanum Digitális Tudománytár* vonatkozó digitalizált folyóirat-állományának 2022. első félévi állapotát tükrözik.

7 Fischer 1945: 157; Major 1946a: 1.

1. kép
Forrás: Fischer et al. 1944–1945: 161.

„Határozottan hibájául kell felróni, hogy a nyugati építészet alkotásainak bemutatásánál kevéssé hangsúlyozta ki azokat a veszedelmeket, amik a hanyatló tőkés társadalom torzító hatásában életre jött e termékek kritikátlan csodálatából származhatnak a valóban új építészet megteremtésére. Ugyanekkor csak kevéssé foglalkozott a Szovjetunió nagy építőgyakorlatának, a szovjet építőipar elmúlt harminc esztendejének és gazdag jelenének komoly eredményeivel."

A szerkesztőség (Lévai Andor, Major Máté, Málnai László, Palotás Imre, Preisich Gábor, Rados Kornél, Szijártó Lajos) kijelentette, hogy folyóiratukban a szakma művelőinek tömegeire támaszkodva „az építésügy egész bonyolult világát szándékozik minél mélyebben feltárni és a marxi-lenini ideológia valóság-megvilágító sugarai elé állítani".

> „Ez a folyóirat most már harcolni fog a kozmopolitizmus, a hanyatló tőkés társadalom építészetének kritikátlan csodálata, a zűrzavarában is egységes polgári eklekticizmus utánzása, az amerikai felhőkarcológiccsek túlszárnyalása, a »gigantománia« ellen; s ugyanekkor a Szovjetunió érett tapasztalatainak óriási építőipari eredményeinek a magyar viszonyokra alkalmazása és széleskörű érvényesítése mellett."[8]

1952-ben az új lap egy Rákosi-portréval és az ábrázolt születésnapi köszöntésével indított. Az ezt követő programban a szerkesztőség (főszerkesztő: Weiner Tibor) szándéka szerint

> „folyóiratunk, a Magyar Építőművészet megjelenése eredményezze építőművészeink lelkes hozzáállását, még mélyebb megértését azoknak a problémáknak, amelyeket Pártunk és kormányunk felvet […] harcoljunk a kritika fegyverével a kozmopolitizmus maradványai felszámolására".[9]

Utóbbit a Magyar Építőművészek Első Országos Kongresszusa I/1-es határozatában akként rögzítette, hogy „gyökeréig fel kell számolni az imperialista burzsoázia építészet elméleteinek és építészetének – immár leleplezett – kozmopolita, művészet- és népellenes befolyását a magyar építőművészetre". Vagyis „az imperialista, kozmopolita építészet teljes megtagadásával, haladó nemzeti hagyományaink követésével, a szovjet építőművészeti tapasztalatok és eredmények tanulságainak hasznosításával minden hazáját, népét szerető magyar építőművésznek erre az útra kell lépnie".[10] Egy évvel később a MÉSz-ankéton értékelte a szerkesztőség munkáját, és úgy találta, hogy

> „Építőművészetünk fejlődését elvont, elméleti témákon keresztül, a Szovjetunió és szomszédos népi demokráciák építészetének tanulságain keresztül igyekezett szolgálni *ahelyett, hogy a gyakorlat éles kritikájával lépett volna fel* [különösen] azon tervek felett, amelyek építőművészetünk szocialista fejlődésének irányát nem követik és azoknak a *zsákutcáknak egyikébe jutnak*, amelyek, mint a kozmopolitizmus új válfajai lépnek fel építészeti gyakorlatunkban, *a lélektelen eklekticizmus, az archaizmus útjára*."[11] [Kiemelések az eredeti szerint.]

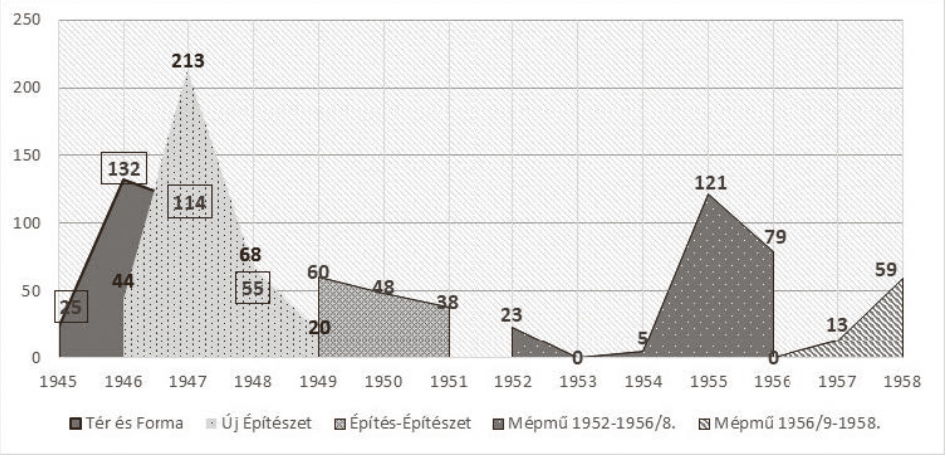
8 Szerkesztőség 1949: 1, 2.
9 Magyar Építőművészet 1952: 3.
10 MÉSz 1952: 5.
11 Weiner 1953.

Az ezt követő, kisebb személyi változások után az 1956. augusztus 20-i lapzártával megjelent 9. számot új szerkesztőbizottság jegyzi. (A korábbi szerkesztőségből csak Perényi Imre és Weiner Tibor maradtak meg, ők viszont pozíciót cseréltek, amikor Perényi lett a főszerkesztő.) Programjukban azt írták:

> „Saját fejlődésünkhöz fel kell használnunk a külföldi építészet eredményeit. Nagy figyelmet kell fordítanunk az iparilag előrehaladottabb államok új építőanyagainak, tervezési irányzatainak, technikai módszereinek és kész létesítményeinek tanulmányozására. Vizsgálnunk kell azonban a tapasztalatok átvételének körülményeit. Az elmúlt évek hibái ezt a kérdést súlyozottá teszik."[12]

A lapok programjaiból kiolvasható, hogy a korlátozásmentes megnyilvánulást előbb a direkt politikai állásfoglalás váltotta fel, amit a marxista ideológia kizárólagossága követett, hogy 1952-ben eljusson addig, hogy az építészeknek a párt és a kormány felvetéseit kell követnie. 1953-ban a közvetlen politikai elvárások az építészet kritikájának és közüggyé válásának témáját szorgalmazták. A Nyugat-ellenesség deklarálása a folyóiratokban 1949 közepétől jelentkezett, és 1956 augusztusáig tartott.

Lássuk, hogyan mutatkozik meg a fenti változás az illusztrációk alakulásában!



1. diagram. Nyugati illusztrációk megoszlása, 1945–1958

A *Tér és Forma* 128, az *Új Építészet* 195, az *Építés–Építészet* 221 és a *Magyar Építőművészet* 1952–1958 közötti számaiból 328 (242/86) illusztrált, építészeti, belsőépítészeti témájú cikket számolva a diagram jól mutatja a nyugati, magyar és

12 N. N. 1956.

keleti illusztrációs anyag arányainak változását. A *Tér és Forma*ban az 550 magyar illusztrációra 40 keleti és 315 nyugati, az *Új Építészet*ben az 1011 magyar képre 64 keleti és 345 nyugati jut. A magyar–keleti–nyugati számadatok az *Építés–Építészet* esetében 1683–556–161, a *Magyar Építőművészet*ben pedig 2701–651–228 (112–31–72).

Az illusztrációk arányai után a továbbiakban a szerepeikre térek ki.

A Tér és Forma

A *Tér és Forma* háború utáni első számában megjelent program szövege egyértelmű: „Az építészet jövőjét egy európai együttműködés keretében és az építészeten kívüli szempontok kizárásával kívánjuk szolgálni." A lakás, a munka, a pihenés, az oktatás és a szociális gondoskodás témáihoz a szerkesztők a legjobb svájci, svéd, francia, német, dán, amerikai, finn, angol és olasz kortárs tervezők, pl. Le Corbusier, Walter Gropius, Richard Neutra épületeit hozták követendő példaként.[13] De még ugyanabban az évben beszámolt a lap a francia, a következő évben az amerikai, skandináv és brazil építészetről, London és Párizs újjáépítésének urbanisztikai elképzeléseiről.[14]

1947-ben Budapest városfejlesztése kapcsán hozták le McGraw, Saarinen és Hood toronyházterveit, valamint Oscar Niemeyer 1941-es Pampulhában megépült templomának képét.[15] De ismertettek a lakáshiány megoldására született angol elképzelést, az alumíniumházak külső nézetéről, alaprajzáról, valamint tömeggyártásáról készült képeket.[16] S hogy a nyugati építészet bemutatása menynyire egy meglévő vonatkozási rendszer része volt, azt *A holnap háza* című cikk is bizonyítja, mely a *House & Garden* című lap Breuer Marcelről készített anyagának kapcsán írt hosszan a magyar származású építészről, és utalt vissza 1936-os számukra, melyben Breuer és Francis Reginald Stevens Yorke ideális kertvárost bemutató tervét ismertették.[17]

13 Fischer 1944–1945.

14 Perczel 1945; Hönsch 1946a, 1946b; Málnai 1946; Kozma 1946; Granasztói 1946.

15 Kósa 1947.

16 Márkus 1947.

17 Fischer 1947: 98. A hivatkozott House & Garden cikk (Graf 1947.) 12 illusztrációjából 10-et vettek át.

Az Új Építészet

Az *Új Építészet* programadó írásában Major Máté a politikamentesség kárhoztatásán túl az építészeket választ elé állította:

> „Döntenie kell minden építésznek: megelégszik-e a spekuláció nyújtotta előnyökkel, vagy vállalja – a kezdetben kétségtelenül aszkézist követelő – közösségi munkát az ország szervezett, tervszerű újjáépítéséért. Le kell »ereszkednie« abból a képzelt magasságból, melyet egyénieskedésből, az alkotási szabadság hamis felfogásából rakott magának és bele kell illeszkednie őszintén a dolgozók társadalmába."[18]

Az átpolitizálódás, de még az új építészet Major-féle definíciója („Az új építészet az emberből indul ki és használati tárgyat alkot az ember anyagi és szellemi igényeinek tökéletes kielégítésére") sem jelentette automatikusan a nyugati építészet elvetését és a szovjet minta átvételét. Amit az is bizonyít, hogy Major a magyar építészekhez címzett iránymutatása után a *Miről kíván szólni az Új Építészet?* című írását – cím és forrásmegjelölés nélkül, de – kizárólag nyugati példákkal illusztrálta.[19] Az urbanisztikához Le Corbusier nemours-i (Algéria, 1933) kikötőtervrajzát használta (az eredetihez képest 180 fokkal elforgatva).[20] A lakótelepépítéshez a Max Ernst Haefeli és munkatársai tervezte zürichi Werkbundsiedlung Neubühl egy képét (1932),[21] a lakóházakhoz Alfred és Emil Roth, valamint Breuer Marcel Doldertal Apartment házát (Zürich, 1935–1936),[22] a belsőépítészet és bútortervezés kérdéséhez a Le Corbusier és Pierre Jeanneret tervei alapján épült Villa Savoye szalonjának fotóját (Poissy, 1929–1934)[23] citálta. De az építészettörténetet is a Colosseummal, a társművészetekhez kapcsolódást pedig a Museum of Modern Art (New York) egy termének fotójával[24] illusztrálta.

18 Major 1946a: 1.

19 Major 1946b.

20 http://fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6327&sysLanguage=fr-fr&itemPos=3 – utolsó letöltés: 2022. augusztus 16.

21 BAZ_152170 (Fotó: Swissair, 1939) https://baz.e-pics.ethz.ch/catalog/BAZ/r/252350/viewmode=infoview – utolsó letöltés: 2022. augusztus 16.

22 SL-02-172 https://breuer.syr.edu/project.php?id=279 – utolsó letöltés: 2022. augusztus 16.

23 Le salon, FLC L2(17)98 (fotó: Ph. Marius Gravot) https://lecorbusier-worldheritage.org/villa-savoye-et-loge-du-jardinier/ – utolsó letöltés: 2022. augusztus 16.

24 A MOMA 1944. május 24. – október 15. között rendezett kiállításán készült kép: https://www.moma.org/collection/works/79277?installation_image_index=2 – utolsó letöltés: 2022. augusztus 16. Az előregyártást illusztráló fotót Perényi Imre is felhasználta a főként amerikai példákra támaszkodó cikkében. Perényi 1946: 21.

2. kép
Forrás: Major 1946b: 2.

Jól láthatóan mindegyik esetben magasra tette a lécet. A zürichi kísérleti lakótelepet elsősorban középosztálybeliek engedhették meg maguknak, a Doldertal Apartments Siegfried Giedion művészettörténész számára készült exkluzív épület, a Villa Savoye bútorai pedig Le Corbusier saját tervezései voltak.

A háború utáni lakásépítés feladatairól szóló írásához Preisich Gábor is angol, amerikai, svéd, német (és egy szovjet) példákat hozott.[25] A tendencia 1947-re is érvényes. A folyóiratszemlék mellett összefoglaló cikkek jelentek meg a modern svéd és olasz építészetről, London városrendezéséről, valamint az ipari építészetről.[26] Noha egyre nagyobb számban találunk szovjet és lengyel építészetet szemléző írásokat, a

25 Preisich 1946.
26 Kismarty-Lechner 1947; Major–Perényi 1947; Major 1947; Gerle 1947.

nyugati információk átadása dominált. A fordulat 1948-ban következett be, de akkor sem a keleti, hanem a magyar példák bemutatása emelkedett meg drasztikusan.

Az 1949-ben megjelenő három lapszámban a magyar építészet eredményei mellé egy lengyel, egy cseh, egy orosz cikk és csupán egy amerikai fért be. Utóbbiban Major Máté Breuer Marcel új épületeit értékeli:

> „Ugyanaz a magas kultúra, egy pillanatra el nem fáradó ízlés, ugyanaz a méretekben, szabályokba nem önthető arányokban, anyagokban, színekben, formákban megnyilvánuló, tiszta összecsengés, a célszerűség, szépség egysége jellemzi, mint Breuer műveit általában. A mű megjelenése, egy nagy magyar érték újabb dokumentuma".[27]

Majd szuperlatívuszait arra futtatta ki, hogy a magyar népi demokrácia érdeke, hogy a külföldre kényszerült magyar tehetségeket visszahívja, hogy azok *„jöjjenek, vegyenek részt a szocializmus-formálás nagy feladatainak építészeti megoldásában*". Breuer persze nem tért haza, s a lapban – mely még egy számot ért meg – a két lapszemle tíz illusztrációján túl nyugati tartalmat nem találunk.

Az Építés–Építészet

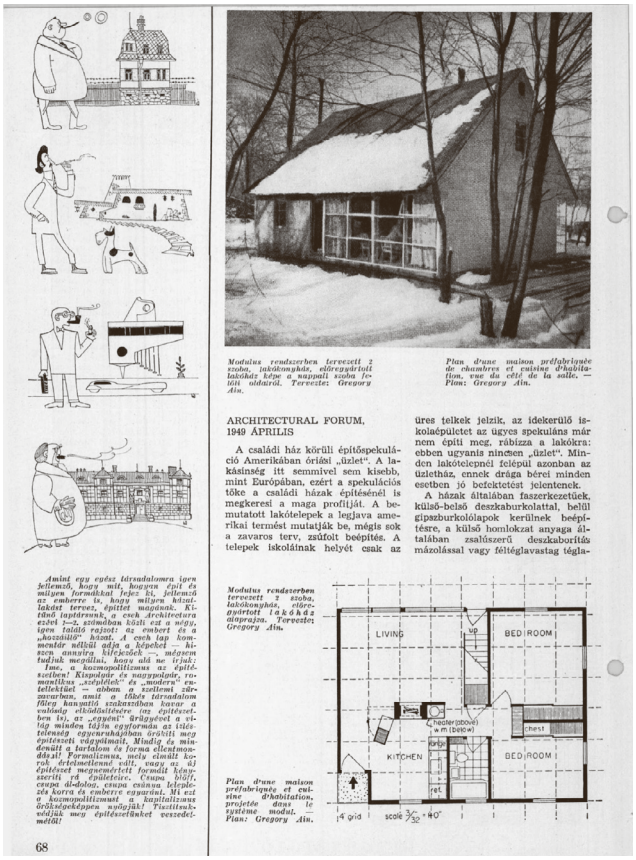
Az *Építés–Építészet* esetében a fordulatot egyrészt a cikkek témáinak változása jelzi, nagyobb teret kaptak ugyanis a magyar építőiparral és tervpályázatokkal kapcsolatos hírek.[28] Másrészt az 1950. 6. szám után csak szovjet, cseh és lengyel lapszemlét olvashatunk. Az illusztrációkkal kapcsolatban sem az a legérdekesebb, hogy a nyugatiak száma csökken, míg a szocialista országokból származóké meredeken megnőtt, hanem a megjelenő nyugatiak tálalása. Habár ezek a képek még ott vannak az iskolatervezéssel, -berendezéssel és lakóházépítéssel kapcsolatos összefoglalókban,[29] a MÉSz-határozatnak és a szerkesztőségi állásfoglalásoknak megfelelően a nyugati képek interpretációja megváltozott:

> „A burzsoa építész ott és úgy téved, ahol és ahogy az imperialista polgárság érdekei megkívánják. […] az embert lenyűgöző, az emberen ésszel nem érthető kérlelhetetlen hatalommal uralkodó technika propagandájának szolgálatában áll az egész modernista építészet".[30]

27 Major 1949.
28 Pl. Egyed 1949; Rados 1950; Sai Halász 1951.
29 Lévai 1949; Kaesz 1949; Hudec–Rasmussen 1950.
30 Bonta 1951.

A magyar – és az átvett szovjet, illetve a szemlézett cseh – írásokban a funkcionális és modern szavak jelentései átváltoztak, a nyugati építészettel kapcsolatosan megjelentek a kozmopolita és formalista (burzsoá és nemzetietlen) jelzők.[31]

Az *Építés–Építészet* volt az is, mely nagy számban közölt karikatúrákat. Ezek közül néhány a magyar építőipart és a típusterveket karikírozta, mások a modern építészeten gúnyolódtak.[32]



3. kép
Forrás: N. N. 1949a: 68., Amint egy egész társadalomra…

A nyugati utalású gúnyrajzok között különleges jelentőségű az, amelyik az ottani építészek négy típusát ábrázolja. Ezt a rajzot a csehszlovák építészek lapjából, az *Architektura ČSR*-ből vették át a szerkesztők, s didaktikus kommentárral tálalták:

31 Preisich 1951; Capenko 1951; Zirc 1951.

32 N. N. 1949b; Almár–Lavotta 1950b; N. N. 1949e, 1949c, 1949d; Almár–Lavotta 1950a.

„Íme a kozmopolitizmus az építészetben! Kispolgár és nagypolgár, romantikus »széplélek« és »modern« entellektüel – abban a szellemi zűrzavarban, amit a tőkés társadalom […] kavar a valóság elködösítésére (az építészetben is)". A konklúzió: „Csupa blöff, csupa ál-dolog, csupa csúnya leleplezés korra és emberre egyaránt. Mi ezt a kozmopolitizmust a kapitalizmus örökségeképpen nyögjük! Tisztítsuk, védjük meg építészetünket veszedelmétől!"[33]

Az elkötelezett iránymutatás mellett azonban az *Architectural Forum* 1949. áprilisi számának ismertetése olvasható, Gregory Ain modulus rendszerben tervezett lakóházának fotójával és alaprajzával, így az oldalkép – kivált a szakmailag értékelhető, méretezéssel és néhány műszaki részlettel is ellátott terv – láttán az olvasóban felmerülhet a kérdés: vajon hol a „blöff", mi is a „csúnya leleplezés", mi az „ál-dolog"? A szöveges és képi tartalmakat tekintve elméleti szakember legyen a talpán, aki követni tudja a szavak, címkék, kifejezések tényleges jelentéseit, mögöttes tartamait. (Mármint ha feltételezzük, hogy a kijelentések, értékelések szakzsargonja valós tartalommal bírt, s nem pusztán az aktuális politikai nyomás szerint csűrt és csavart szavakról és fogalmakról beszélhetünk.)

A Magyar Építőművészet

Ha a *Magyar Építőművészet* nyugati illusztrációit vizsgáljuk, az a legszembetűnőbb, hogy a régi építészetet ábrázoló képeken túl az 1952. 4. számtól az 1954. 1–2. számig nincs ilyen tartalom.[34] Az 1954. április 10-i lapzártával megjelent számban – egy pillanatra – August Perret nekrológja törte meg a jeget, mely így indít: „August Perret meghalt. Személyében nemcsak a francia építészet vesztette el egyik kimagasló alakját, hanem az egész polgári építésztársadalom egyik legmarkánsabb egyéniségét."[35] Azért csak egy pillanatra, mert a következő nyugati vonatkozású illusztrációt az 1955. 6. számban találjuk, melyben a három képből csupán egy modern.[36] A nagyobb merítésű cikkek sorát Dávid János nyitja az új építési módokról szóló cikkeivel, amit többek között Szabó Iván iskola-, Benjamin Károly kórház- és Miskolczy László lakásépítészetről szóló cikke folytat.[37] Az 1956-os szerkesztőségváltás sem eredményezte automatikusan a nyugati képek számának növekedését, hiszen a lap csak az 1957. 3–4., illetve az 1958. 1–3. és 6.

33 N. N. 1949a. Eredetije: Nový 1949: 54, 55; Zikmund 2015, 19.
34 Pl. Pogány 1952; Kardos 1952.
35 Telegdi 1954.
36 Fürst 1955.
37 Dávid 1955; Szabó 1955; Miskolczy 1956; Benjamin–Gerlóczy 1956.

számaiban közölt nyugati példákat, sőt jelentős kortárs építészeti anyaggal csak 1958-ban jelentkeztek. A Berlin újjáépítésének apropóján rendezett Interbau kiállításról huszonhat, a Pesti Vigadó tervpályázata kapcsán huszonegy képpel illusztrált terjedelmes cikk jelent meg. A harmadik cikk Nagy Eleméré, aki Le Corbusier ronchamp-i kápolnájának meglátogatásáról írt ismertetést.

A képek eredete és felhasználása

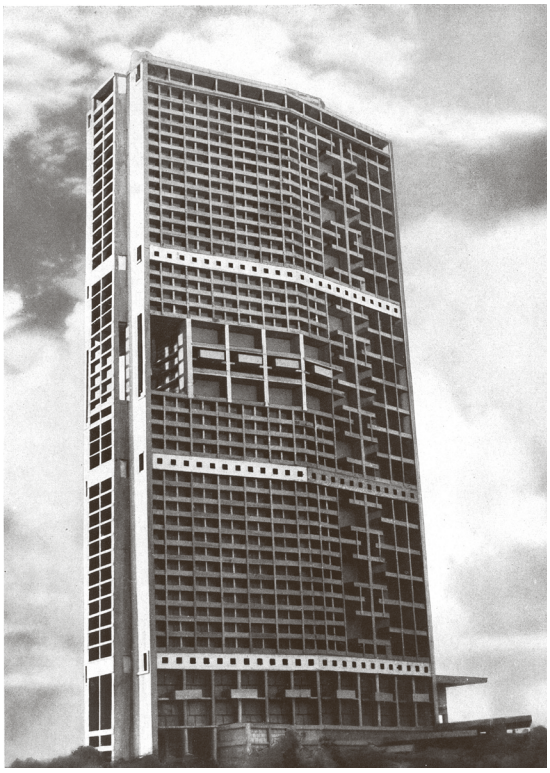
Felmerülhet a kérdés, hogy honnan származtak a felhasznált illusztrációk. Egy részükre a szerzők tanulmányútjuk során tettek szert: Benjamin Károly és Nagy Elemér fotózott, Egyed Zoltán skandináv útjáról prospektust hozott.[38] Más részük sajtóanyag, mint az 1946-os amerikai vagy az 1947-es francia építészeti kiállításról készült cikkek esetében.[39] Vannak illusztrációk, melyeknél feltüntetik az eredeti megjelenési helyet, így tudjuk, hogy a *Techniques et Architecture* (1954), a *L'Architecture d'anjourd'hui* (1953–1954), a *Prefabrication* (1954), a *Technique et Architecture* (1954), a *La Technique des Travaux* (1955), a *Concrete and Constructional Engineering* (1951), az *Annales de l'Institut Technique du Batiment* (s. d.) lapokból is vettek át illusztrációt. Ezekhez a folyóiratokhoz nemcsak a MÉSz, hanem a tervezővállalatok üzemi könyvtáraiban is hozzáférhettek a tervező építészek.[40]

Nem ritka, hogy az illusztrációként használt képek ismétlődnek. Végezetül ezek közül egy tálalására hozok példákat, ami jól mutatja a nyugati építészet értékelésének változásait a vizsgált időszakban.

38 Benjamin 1948; Nagy 1958; Egyed 1947.

39 Zöldy 1946; Perczel 1947; Hoch 1947.

40 A kutatás jelenlegi állása szerint 1955 és 1961 között 177 építésügyi ágazathoz tartozó megrendelő mintegy 290 nyugati folyóiratot járatott. A 166 tervezővállalathoz 265 lap járt. Lantos 2021a: 173, 2021b.



4. kép. Le Corbusier egy képe
Forrás: N. N. 1947b: 59.

A Le Corbusier tervezte algíri irodaház makettfotója[41] először az *Új Építészet* 1946. 2. számának lapszemléjében jelent meg, amikor Perczel Károly a *L'Homme et l'Architecture* alapján így írt az épületről: „Különlegessége a napellenzős loggiának az afrikai hőség elleni felhasználása. A napellenzőkkel, mint dekorativ elemekkel, úgy játszik Le Corbusier, hogy velük a homlokzatot változatossá, érdekessé teszi".[42] A következő évben az *Új Építészet* 6. számában Málnai László illusztrálta vele a modern építészet védelmében írt szenvedélyes hangvételű cikkét,[43] és ugyanabban az évben a *Tér és Forma* 7. számának folyóiratszemléjében is megjelent. Itt a cikkíró a *Das Werk* 1947. 2. számára hivatkozott pármondatos ismertetőjében.[44]

41 N. N. 1938. A Gratte-Ciel (quartier de la Marina, cité des affaires, Algéria) terv maradt, végül nem épült meg. A makettet Ch-A. Lasnon készítette. Cova 2019.

42 Perczel 1946: 13; N. N. 1946.

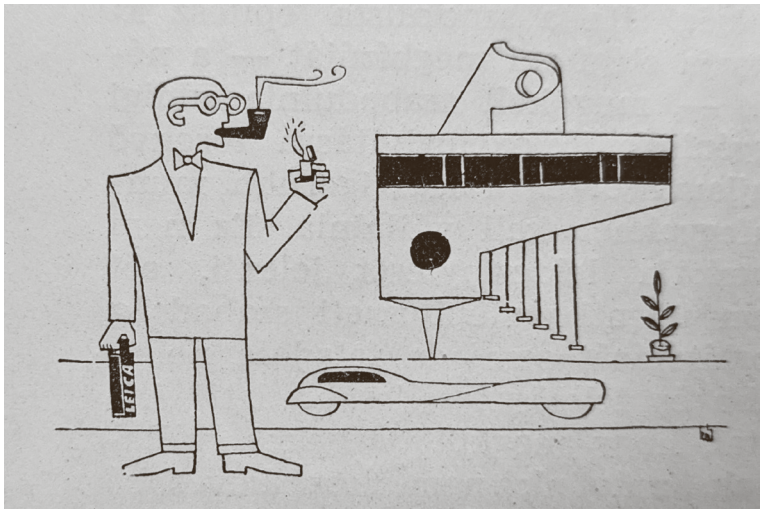
43 Málnai 1947: 114.

44 N. N. 1947a: 158; N. N. 1947b: 58. (A Werk cikk alapja Boesinger 1946. œuvre kötete volt.)

Az *Új Építészet* 1947. 9. száma pedig címlapján hozta ugyanezt a fotót. 1951-ben Bonta János és társai írása (többek közt ugyanezzel a képpel illusztrálva) a modernista és a szovjet építészetet hasonlította össze, arra jutva, hogy

> „A modernizmus műveit vizsgálva a legszembetűnőbb az, hogy ezek az épületek elvesztették a házak hagyományos arcát, amelyről az emberek évszázadok óta úgy tudják leolvasni a méltóságot, derült, gőgöt, vagy szerénységet, mint valamely emberi arcról. Az új épületnek nincs többé ilyen arca. Az építészeti alkotás embertelenné és értelmetlenné vált. […] Ez az épület a kapitalizmus embertelen világának tükre, ahol az ember rabja az általa előállított termékeknek, a tőkének, mely »isteni« törvények szerint uralkodik felette."[45]

De ugyanitt az épületeken túl a tervezők (különösen Le Corbusier) is megkapják a szükséges(nek vélt) kritikát: „A »lírai« Corbusier és a »száraz« Gideion (sic) egyképpen a modern járművekről ömlengenek […] Corbusier csodálata tárgyának, az óceánjárónak kéménye ott füstöl a mi pontházunk tetején is, a parancsnoki hídnak álcázott liftgépház felett."[46]



5. kép
Forrás: N. N. 1949a: *Amint egy egész társadalomra...* (Részlet)

45 Bonta 1951: 495.

46 Bonta 1951: 496. Ugyanerre jut egyébként a cseh lapszemle cikkírója is: „L. C. építészete az imperializmus korszakának kapitalista társadalmát fejezi ki. Az ilyenfajta építészet kozmopolita nemzetietlenségével, az anyag funkcióinak vulgármaterialista értelmezésével és az építészet tartalmának formalista elvetésével a kapitalizmust szolgálja" Zircz 1951: 665.

A személyeskedésig eljutó szövegek és karikatúrák – hiszen a fentebb idézett, a cseh *Architektura ČSR*-ből átvett rajz „»modern« entellektüel"-je is felismerhetően Le Corbusier – talán a legmélyebb pontjai a vizsgált időszaknak. A nyugati építészet politikai alapon történő elutasításának ideje nem volt hosszú, s rehabilitálásának kezdeteit jól mutatja Nagy Elemér 1958-as Ronchampról írt cikke. Az azonban már egy újabb tanulmány tárgya, hogy végtére is mennyire volt a nyugati építészethez igazodás töretlen folyamat, és építészeink miként tudtak élni a műszaki értelmiség számára a szocializmus időszakában is megadatott nagyobb tájékozódási szabadsággal.

Források

Almár [György] – Lavotta [János?] 1950a: Karikatúra: Homlokzatpályázat, avagy divatbemutató. *Építés–Építészet* (2.) 1. 38.

Almár [György] – Lavotta [János?] 1950b: Karikatúra: Halló, halló várjanak még a tetővel… *Építés–Építészet* (2.) 2. 109.

Benjamin Károly – Gerlóczy Gedeon 1956: A kórháztervezés néhány elvi kérdése. *Magyar Építőművészet* (5.) 5. 144–158.

Benjámin Károly 1948: Baseli Bürgerspital. *Tér és Forma* (21.) 2. 30–34.

Boesinger, Willy 1946: *Le Corbusier, Oeuvre complete 1938–1946.* Zürich

Bonta János et al. 1951: Modernista építészet – szovjet építészet. *Építés–Építészet* (3.) 9–10. 487–501.

Capenko, M. 1951: A szovjet építészet a nép szolgálatában. *Építés–Építészet* (3.) 5–6. 268–273.

Dávid János 1955: Új építési mód – új építészet. 1-2. *Magyar Építőművészet* (4.) 7–8. 201–213; 11–12. 343–361.

Egyed Zoltán 1947: A svéd „kisházakról". *Új Építészet* (2.) 6. 120–121.

Egyed Zoltán 1949: Újítások az építőiparban. *Építés–Építészet* (1.) 3. 61–62.

Fischer József [F. J.] 1947: A holnap háza ma. *Tér és Forma* (20.) 5. 95–99.

Fischer József 1945: A realizáció jegyében. *Tér és Forma* (17.) 11. 157.

Fischer József et al. 1944–1945: Az építészet háború utáni feladatai Magyarországon. *Tér és Forma* (17.) 11. 158–165.

Fürst János 1955: A városkép „kis-elemei". *Magyar Építőművészet* (4.) 6. 169–173.

Gerle György 1947: Az építész szerepe a gyártervezésben. *Új Építészet* (2.) 2. 20–23.

Graf, Don 1947: Tomorrow's house today. *House & Garden* (47.) 1. 60-67.

Granasztói Pál 1946: A párisi városrendezési tervek. *Tér és Forma* (19.) 11. 139–144.

Hoch István 1947: A francia építőművészeti kiállítás. *Tér és Forma* (20.) 9. 189–190.

Hönsch László 1946a: Az U.S.A. lakásviszonyai 1918. és 1944. évek között. *Tér és Forma* (19.) 4–6. 71–73.
Hönsch László 1946b: London grófság városfejlesztési terve. *Tér és Forma* (19.) 1–3. 19.
Hudec, Miloslav – Rasmussen, Aage Dalgas 1950: Háború utáni lakóházépítések külföldön. *Építés–Építészet* (2.) 11–12. 725–736.
Kaesz Gyula 1949: Az iskolák berendezése. *Építés–Építészet* (1.) 3. 45–55.
Kardos György 1952: Műemlékeink vizsgálata. *Magyar Építőművészet* (1.) 2. 73–80.
Kismarty-Lechner Jenő 1947: A modern svéd építészetről. *Új Építészet* (2.) 3. 44–48.
Kósa Zoltán 1947: Álom és valóság. *Tér és Forma* (20.) 3. 55–57.
Kozma Lajos 1946: Brazília építészete és az új formanyelv. *Tér és Forma* (19.) 12. 161–166.
Lévai Andor 1949: Általános iskolák tervezése. *Építés–Építészet* (1.) 3. 16–25.
Magyar Építőművészet szerkesztőbizottsága 1952: Dolgozó népünk… *Magyar Építőművészet* (1.) 1. 3.
Major Máté – Perényi Károly 1947: Az új olasz építészet arca. *Új Építészet* (2.) 11. 272–274.
Major Máté 1946a: A magyar építészekhez! *Új Építészet* (1.) 1. 1.
Major Máté 1946b: Miről kíván szólni az Új Építészet? *Új Építészet* (1.) 1. 2–3.
Major Máté 1947: Jankovich István: London ma a városrendező szemével. 1–3. *Új Építészet* (2.) 4. 67–75; 5. 98–104; 6. 115–119.
Major Máté 1949: Gondolatok Breuer Marcel legújabb művéhez. *Új Építészet* (4.) 2. 35.
Málnai László 1946: A kislakástervezés alapproblémája az északi országokban: egy nagy, vagy több kisebb szoba? *Tér és Forma* (19.) 4–6. 68–70.
Málnai László 1947: Egy cikk a »Budapest talpraáll« című kiállításról és ami mögötte van. *Új Építészet* (2.) 6. 113–114.
Márkus Antal 1947: Aluminiumházak (sic) Angliában. *Tér és Forma* (20.) 3. 60–61.
MÉSz Első Országos Kongresszusa 1952: A Magyar Építőművészek Első Országos Kongresszusának Határozatai. *Magyar Építőművészet* (1.) 1. 4–5.
Miskolczy László 1956: A franciaországi lakásépítés főbb szempontjai. *Magyar Építőművészet* (5.) 2. 60–61.
N. N. 1946: Un Gratte-Ciel pour Bureaux. *L'Homme et l'Architecture* 3–4. 33–42.
N. N. 1947a: Külföldi lapszemle. *Tér és Forma* (20.) 7. 157–158.
N. N. 1947b: Geschäftshochhaus für Algier Projekt von Le Corbusier, Architekt, Paris. *Das Werk* (34.) 2. 58–59.

N. N. 1949a: Karikatúra: Amint egy egész társadalomra… *Építés–Építészet* (1.) 1–2. 68.
N. N. 1949b: Karikatúra: Meg kell szilárdítani a munkafegyelmet! *Építés–Építészet* (1.) 3. 36.
N. N. 1949c: Karikatúra: Egy formalista statikus háza. *Építés–Építészet* (1.) 5. 32.
N. N. 1949d: Karikatúra: Egészséges önkritika… *Építés–Építészet* (1.) 6–7. 43.
N. N. 1949e: Karikatúra: Toronydaru munkában! *Építés–Építészet* (1.) 6–7. 69.
N. N. 1956: A Magyar Építőművészet új Szerkesztőbizottságának programja. *Magyar Építőművészet* (5.) 9. 261.
Nagy Elemér 1958: Új tér – új formák. Látogatás Ronchampban. *Magyar Építőművészet* (7.) 6. 187–192.
Nový, Otakar 1949: Nová organisace projekční práce. *Architektura ČSR* (8.) 53–56.
Perczel Károly [P. K.] 1946: Folyóiratszemle. Franciaország. *Új építészet* (1.) 2. 12–13.
Perczel Károly 1945: Francia építészet a háború alatt és a felszabadulás után. *Tér és Forma* (18.) 12. 207–209.
Perczel Károly 1947: A „Francia építészet kiállítása" és a magyar építészek. *Új Építészet* (2.) 9. 207.
Perényi Imre 1946: Gyárilag előállított házak. *Tér és Forma* (19.) 1–3. 20–22.
Pogány Frigyes 1952: A realista építészet és a képzőművészet. *Magyar Építőművészet* (1.) 1. 24–33.
Preisich Gábor 1946: A háború utáni lakásépítés feladatai. *Új Építészet* (1.) 1. 6–9.
Preisich Gábor 1951: Sztálin téri autóbusz pályaudvar. *Építés–Építészet* (2.) 1. 4–11.
Rados Kornél 1950: Az előregyártás jelentősége az ötéves terv tükrében. *Építés–Építészet* (2.) 7. 450–462.
Sai Halász Antal et al. 1951: A gödöllői Agrártudományi Egyetem tervpályázata. *Építés–Építészet* (3.) 5–6. 274–289.
Szabó Iván 1955: Az iskolaépítésről. *Magyar Építőművészet* (4.) 9–10. 298–310.
Szerkesztőség 1949: Beköszöntő. *Építés–Építészet* (1.) 1. 1–2.
Telegdi Sándor 1954: Auguste Perret 1864–1954. *Magyar Építőművészet* (3.) 3. 84.
Weiner Tibor [W. T.] 1953: A Magyar Építőművészek… *Magyar Építőművészet* (2.) 3–4. 69–70.
Zirc Péter 1951: Csehszlovák szemle. *Építés–Építészet* (3.) 11–12. 664–665.
Zöldy Emil 1946: Az Amerikai Egyesült Államok építészeti kiállítása. *Tér és Forma* (19.) 1–3. 8–11.

Hivatkozott irodalom

Branczik Márta 2015: A KÖZTI export tervezési megbízásai. In: Ferkai András – Rubóczki Erzsébet (szerk.): *KÖZTI 66. Egy tervezőiroda története.* Budapest, 393–452.

Cova, Miguel-Angel de la 2019: Photographie et maquette chez Le Corbusier. Dialogues entre la création et la diffusion. *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* (2.) 5. https://doi.org/10.4000/craup.2049 – utolsó letöltés: 2023. december 1.

Ferkai András 1998: Építészet a második világháború után. In: Sisa József – Wiebenson, Dora (szerk.): *Magyarország építészetének története.* Budapest, 305–329.

Haba Péter 2019: *Magyar ipari építészet, 1945–1970.* Budapest.

Lantos Edit 2006: A magyar építészek tájékozódási horizontja 1957 és 1965 közt. In: Lantos Edit – Uhl Gabriella (szerk.): *Postera crescam laude recens: Tanítványi tisztelgés Keserü Katalin születésnapjára.* Budapest, 82–110.

Lantos Edit 2021a: A kortárs nyugati építészet formanyelvének megismerési lehetőségei Magyarországon 1945 után. *Ars Hungarica* (47.) 167–178.

Lantos Edit 2021b: A kortárs nyugati építészet formanyelvének megismerési lehetőségei Magyarországon 1945 után. Adattár. *Ars Hungarica* (47.) 179–188.

Merényi Ferenc 1969: *A magyar építészet 1867–1967.* Budapest.

Róka Enikő 2000: Az 1958-as brüsszeli világkiállítás magyar pavilonja. In: Fehérvári Zoltán et al. (szerk.): *Pavilon építészet a 19–20. században a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből.* Budapest, 169–172.

Simon Mariann 2005: Kalandozások kora. Magyar építészek a 60-as évek Angliájában. *Architectura Hungariae* (7.) 1. http://arch.et.bme.hu/arch_old/korabbi_folyam/25/25simon.html – utolsó letöltés: 2022. április 25.

Zikmund, Ladislav 2015: *Struktura města v zeleni Kapitoly z dějin architektury 20. století v Hradci Králové.* (Structure of the City in a Green. Chapters from the History of Modern Architecture in the 20th Century in Hradec Králové). Brno, 2015. 19. https://is.muni.cz/th/apmt5/text_fin_150830_web.pdf – utolsó letöltés: 2023. január 30.

Takács Róbert

Nyugati filmsztárok a szocialista Magyarországon – a kulturális képes újságok fotói

Bevezetés

1981 márciusában a *Film Színház Muzsika* hetilap az olvasói levelekre adott válaszai között egy, a címlapszerkesztést ért kritikára reagált.

> „Szelídebb okon ró meg minket Simon Lilian […] írván, hogy furcsának találja némely címlapunk kiválasztását. Említi példaként Laura Autrey-t: Ki ő és miért címlap Pesten?... Lehet, hogy valakinek »szívügye?« Magyarázkodjunk? Évente 104 címlap, vagy ötven olyan külföldi film, amelyben még ismeretlen (vagy itthon ismeretlen) színész-színésznő játssza a főszerepet. Emlékeink szerint jó néhányukból – akiket így mutattunk be az olvasónak – később világhírű sztár lett. Egyébként szerkesztőségünk létszáma meglehetősen kicsi, valutakeretünkből is csak a legfontosabb utakra futja: ennyi »szívügy« már csak technikailag sem lehetséges."[1]

1981 januárjában valóban ott mosolygott a címlapon Laura-Leigh Autrey, ám a lap nem mutatta be az IMDB-adatbázisban sem szereplő titokzatos színésznőt, így azt sem tudjuk, mit keresett egy alig ismert amerikai színésznő a szocialista kulturális hetilap címoldalán az 1980-as évek elején. Joggal feltételezhetnénk, hogy ott, ahol a hatalom a nyilvánosság számára (kultúr)politikai elvárásokat fogalmaz meg, a nyugati kultúra képviselőinek előfordulása sem pusztán statisztikai kérdés, s nem is piaci döntés, hanem kultúrpolitikai jelentőséggel bír.

Az alábbi tanulmány e kérdéskörnek ered a nyomába. Miképp jelentek meg a nyugati, mindenekelőtt amerikai filmművészek a magyar képes lapokban? Mit árul el megjelenésük gyakorisága a címlapokon, s az miképp viszonyult a nyugati filmek elérhetőségéhez? Kimutathatók-e jelentős eltérések, fáziskésések? S végső soron elárul-e ez bármit a szocialista nyilvánosság működéséről, a nyugati és szocialista kultúra „versengéséről"? Elsődleges forrásként maguk a képes lapok kínálkoznak, mindenekelőtt a filmes profilú *Film Színház Muzsika*, illetve az 1979-ig

1 *Film Színház Muzsika* 1981. március 28. 21.

közönséglapként megjelenő *Filmvilág*, míg a sajtóirányítás elvárásait az agitációt és propagandát irányító szervek levéltári irataiból rekonstruálhatjuk.

A nyugati filmek jelenléte és a sztárokhoz való viszony

A hidegháborús elzárkózás a mozik műsorán is nyomot hagyott, s bár a „Nyugattal" való szakítás nem volt teljes, az 1948-ig koalíciós alapon működtetett mozihálózat műsorát meghatározó hollywoodi, francia, olasz és angol filmek ezután szinte teljesen eltűntek, s a mindössze évi mintegy 60 filmre olvadó filmkínálatnak alig tizede készült a szovjet galaxison kívül.

Ugyanakkor már a desztalinizáció korai szakaszában alapvetően megváltozott a magyar filmátvételi politika: 1954 és 1956 között évente mintegy harminc új, nem szocialista film volt látható.[2] Az 1950-es és 1960-as éveket – a nem szocialista filmkínálaton belül – az olasz és francia film dominanciája jellemezte, de Hollywood 1957. decemberi visszatérésétől kezdve az amerikai filmek száma is nőtt, s az 1970-es évekre az USA felzárkózott a nagy európai filmgyártók mögé, majd az évtized végétől a Szovjetunió után a második legnagyobb filmexportőrré vált Magyarországon.

A nem szocialista gyártású filmek átvételi arányát – határozatba foglalt mennyiségi kvóta nélkül – az 1980-as évek közepéig ezzel együtt 38–42% között tartották. A nyugati filmek közönségrészesedése azonban ennél – főleg a városokban – magasabb volt: az 1960-as években 50% fölé kúszott, s az 1980-as évek első felében a vetítéseknek mintegy 60%-át s a nézőszámnak pedig már nagyjából háromnegyedét nyugati filmek adták.

A fentiek ismeretében az, hogy a nyugati filmek jelenetei és szereplői a magyar sajtóban is feltűntek, nem váratlan fejlemény. Ugyanakkor az, hogy a két közelebbről vizsgált magazin címlapjára és hátlapjára a Kádár-kor évtizedeiben szinte mindvégig színészportrék kerültek, egyáltalán nem következett a szocialista kultúrpolitika elveiből. A kiépülő kommunista rezsim minden téren hadat üzent a „sztárkultusznak". „A munkaerkölcsre, új munkafegyelemre van szükség, […] meg kell teremtenünk az új típusú színészt, aki nem sztár, hanem a nép színésze" – állt a színészközgyűlés elé kerülő határozati javaslatban 1949 januárjában.[3] A Kossuth-díjas Rátkai Márton két év múlva úgy nyilatkozott: „A sztár rendszer örökre eltűnt. Senki sem siratja. A színész ma nem sztár, sokkal több annál: művész, aki-

2 Takács 2022: 58.

3 *Magyar Nap* 1949. január 16.

nek alkalma van arra is, hogy művelődjék."[4] A korszak színészideálja népművelő volt, aki kilépett a kőszínházak zárt világából, és hivatástudattal járta az üzemeket, s a vidéki kultúrotthonokat, hogy az ott játszott művek történeteiben, konfliktusaiban az egyszerű emberek magukra ismerjenek, s azokból ösztönzést nyerjenek.[5] S bár Rátkai is hangsúlyozta, hogy a színészek semmiben sem szenvednek hiányt, a színészsztárság elsüllyesztése a fizetések süllyedésével járt együtt.

Mindennek a következményei a képes lapokban is tetten érhetők voltak. A *Film Színház Muzsika* elődje, a *Színház és Mozi* borítóját szinte kizárólag magyar és szovjet művészek népesítették be, ám a fényképész és szerkesztő a középpontba nem a színészt, hanem a művet állította. Az 1950-es évek első felében a képeken többnyire nem egy-egy színész szerepelt, hanem több, s a hangsúlyos maga a jelenet volt. Arra is volt példa, hogy nem színházi vagy filmes tárgyú kép került a címlapra, mint 1953 augusztusában a bukaresti Világifjúsági Találkozóra érkező szovjet fiatalok csoportja.[6]

Azonban – és ez érdemi változásként hatott – 1953-tól, ha ritkán is, már nyugati színészek is feltűntek e kéthetente megjelenő lap hátsó borítóján, mint az angol Rosamund John, a hatalom által korrumpált munkásvezetőről szóló *Tövis és borostyán* főszereplője, az osztrák Elfie Mayerhöfer, Lucia Bosé és Raf Vallone az olasz neorealizmus egyik legtöbbre tartott alkotásának, a *Róma 11 óra*nak egy jelenetében, s novemberben egy másik olasz színészduó, Massimo Girotti és Eleonora Rossi.[7] Viszont a *Színház és Mozi* 1955-ös lapszámait pörgetve olyan érzésünk támad, mintha e kulturális kiadvány címlapja a desztalinizáció-resztalinizáció lakmuszpapírja volna. A korábbi előadás- vagy filmjeleneteket megjelenítő borítók után az április végéig megjelent 16 számból 13-at a szovjet Nyina Gerebeskovát leszámítva egy-egy magyar színész képével „hirdették", ráadásul a *Liliomfi*t alakító Darvas Iván kivételével mindannyian „premier plán"-ban kerültek a címlapra. Az április utolsó napjaiban megjelent május 1-ji számtól kezdve azonban a fő szabály újra csak az lett, hogy címlapra ne az egyes színészegyéniségek, hanem jelenetek kerüljenek.

Ugyanakkor 1954-től a belső oldalakon is egyre-másra feltűntek nyugati színészek, nemcsak a filmvásznon is látható Gérard Philipe vagy Jean Gabin, hanem például a szovjet blokkban gyakorlatilag ismeretlen Marylin Monroe is – Chaplin, Lawrence Olivier, Audrey Hepburn, Romy Schneider, Gérard Philipe társaságában egy, az NDK képes magazinjától, a *Neue Illustrierte Berlin*től átvett fotómontázson. [8]

4 *Magyar Nemzet* 1951. február 7.
5 Ring 2022: 152–154.
6 *Színház és Mozi* 1953. augusztus 7.
7 *Színház és Mozi* 1953. április 24; 1953. július 24; 1953. augusztus 14; 1953. november 6.
8 *Béke és szabadság* 1955. október 12. 14.

A forradalom leverése utáni sajátos szituációban átmenetileg megugrott a nyugati film- és médiacsillagok jelenléte a magyar nyilvánosságban. Az értelmiségi ellenállás megtörése és a rendteremtés közepette a kulturális irányítás bizonyos frontokról visszavonult. Így például a mozik műsorpolitikája kifejezetten „liberálissá" vált, a tudatosan került szovjet filmek mellett nagy teret engedve a már bemutatott nyugati, jelentős részben szórakoztató filmeknek. Hasonló trendek tetten érhetők a könyvkiadás, a színházi műsorok, illetve a képzőművészet (lásd a tavaszi tárlatot) terén,[9] miközben a megtorlással párhuzamosan a kora kádári kultúrpolitika felvállalta a desztalinizáció továbbvitelét a kultúra területén, amit kiválóan példáz az 1956 októberének közepén kiadott *Nagyvilág* újraindítása 1957 áprilisában.

A sajtó azonban ezekben a hónapokban túlszaladt a pártvezetés számára a depolitizálás jegyében elfogadható szinten. Nyugati szépségkirálynők, technikai csodák mellett rég vagy sosem látott színészek, színésznők is helyet kaptak a lapokban. Köztük Gina Lollobrigida, az őzikét megpusziló Marina Vlady (*Ki szeretne az őzike helyében lenni?* címmel), a fesztelenül kacagó Marilyn Monroe és a vadul éneklő Elvis Presley.[10] A „sztárkultusz" visszatértét hirdette az a *Magyar Ifjúság* címlapján elhelyezett grafika, amely ismert magyar színészeket, színésznőket állított dobogóra: a népszerűségi versenyt Ruttkai Éva és Darvas Iván nyerte az olvasók szavazataival.[11]

A vérbe fojtott forradalom után viszonylag későn, 1957 májusában indult útnak az új színházi és filmes hetilap, a *Film Színház Muzsika*. A címlapra egy a természetben táncoló balettruhás lány képe került *Tavaszi fény* címmel, ami mindenekelőtt az újrakezdést szimbolizálta.[12] A második szám címlapján Bara Margit szerepelt,[13] s innentől a következő évtizedek során végig az maradt a jellemző, hogy a színházi és filmes hetilap első oldalán egy-egy művész portréja „adta el" a lapot, s még a színpadi vagy filmes jelenetek is lényegében páros arcképként jelentek meg. 1957-ben e „szabály" alól Colette Dereal volt kivétel, akit a visegrádi Duna-parton kétrészes fürdőruhájában kapott lencsevégre a lap fotósa, Kotnyek Antal. A francia színésznő az első magyar–nyugati filmes koprodukció, a *Fekete szem éjszakája* forgatásának szünetében tett látogatást a Dunakanyarba.[14]

9 Lásd erről Takács 2016.

10 *Magyar Ifjúság* 1957. január 5. 4; *Magyar Ifjúság* 1957. február 2. 1; *Magyar Ifjúság* 1957. március 2. 4; *Magyar Ifjúság* 1957. február 2. 6.

11 *Magyar Ifjúság* 1957. március 9. 1.

12 Szigethy Gábor e képpel ragadta meg a forradalom utáni konszolidáció sajátosságait: Szigethy 2005.

13 *Film Színház Muzsika* 1957. május 24. 1.

14 *Film Színház Muzsika* 1957. július 12. 1; *Film Színház Muzsika* 1957. július 12. 12–14.

Bár a magyar sajtóban a sztárkultusz és bizonyos fokig a nemiség – elsősorban a női test – megjelenítése szelídített formában zöld utat kapott, a nyugati sztárkultusz kritikájával igyekeztek kijelölni a határokat is:

> „Sztárokat csinálnak olyanokból, akik nálunk statisztáknak sem felelnének meg. A magazinokban naponta láthatók nagy sztárok, sőt még színészi képességekkel megáldott művésznők is (Liz Taylor, Sophia Loren) a legpucérabban, hasra fekve, vagy terpeszállásban, premier plánban. Nem a kis görlök, hanem a vezető sztárok. A kis görlök a magazinok utolsó oldalain hirdetik, hogy izgalmas, vagy vicces meztelen képeik mennyiért kaphatók"

– írta állítólag a hetilap felelős szerkesztőjének egy 1956-ban Kanadába távozott színész ismerőse.[15]

Ezzel együtt a feléledő sztárigényt a hírrovatok is igyekeztek kiszolgálni. A többnyire filmekhez, szereplésekhez kötődő sztárhírek gyakran olyanokról is szóltak, akik nem fértek be a filmátvétel viszonylag szűk kereteibe. A legnagyobb név közülük az a Jayne Mansfield volt, akit – miután a Kőbányáról induló testépítő-színész Mickey Hargitay feleségül vett, s 1961-ben, valamint 1963-ban is hazalátogattak – a magyar képes lapok afféle saját hollywoodi sztárként kezeltek, s több riportban is foglalkoztak az álompárral.[16]

1. kép. Jayne Mansfield amerikai színésznő és magyar férje, Mickey Hagitay a Film Színház Muzsika hetilap címlapján 1963-ban

15 *Film Színház Muzsika* 1957. augusztus 23. 23.

16 Takács 2022: 96–98.

A rajongókat a sztárok levelezési címével is kiszolgálták. A *Film Színház Muzsiká*ban ez 1957-ben „Ödön maci", a levelezési rovat figurájának reszortja volt: „Aranyos lánykáim, – összeszámoltátok-e, hogy hány címet kértek tőlem egyszerre? Ugye nem! Na, én elárulom nektek. Pontosan hetvennyolcat! Ez aztán igen! Lányok, lányok, nem sok ez egyszerre?" – válaszolta Ödön 18 leány közös kérésére.[17] Ám a hamarosan sutba dobott Ödön maci után is működött a *Szerkesztőség postája* rovat a lapban, amely az olvasók kérései mellett rendszeresen bemutatott – fényképpel – egy-egy színészt is, a későbbi évtizedekben pedig a lapok lehetőséget biztosítottak arra, hogy a sztárfotókat gyűjtők cserélgethessenek egymással.

A képes magazinok borítói

Az alábbiakban azt vizsgáljuk meg, milyen tendenciákról árulkodnak a két filmes közönséglap borítóképei. A címlap – s kisebb mértékben a hátlap – „adja el" a lapot, ezt nem csak az olvasók szűkebb köre látja, így joggal feltételezzük, hogy ezt a kultúrpolitika is nagyobb figyelemmel kísérte. Azt is feltételezhetjük, hogy a címlapszerkesztés ezért tekintetbe vette a vélt és valós kultúrpolitikai elvárásokat, „vonalasabb" volt, mint a belső lapok esetében, ahol könnyebb szívvel elhelyezhettek bulvárosabb vagy a szocialista kultúrán kívül eső tartalmakat.

A két lap adatainak értelmezésénél figyelembe kell vennünk, hogy a *Filmvilág* kizárólag filmes lap volt, így az évi 52 borítóképen csak színészek kaptak helyet, míg a *Film Színház Muzsika* hármas profiljából adódóan a 104 fotón a filmes, színházi és zenei előadóművészek osztoztak, a színházi vonatkozású képeken pedig elsősorban magyar színészek szerepeltek. Ezért a *Film Színház Muzsika* borítólapjain a magyar színészek és színésznők aránya csupán az 1960-as évek közepén esett 50% alá, s mindössze három olyan év fordult elő, 1963 és 1965 között, amikor a fotók relatív többségét sem a magyar híresség képei adták. 1957 és 1960 között, majd 1972-től a rendszerváltásig a magyar művészek aránya a 60%-ot is meghaladta, az 1980-as években 68–88% között mozgott. A *Filmvilág*ban a magyar színészek aránya 1966-ig eltérően alakult, az induló évet, 1958-at kivéve egyharmad alatt maradt, és ezen belül a mélypontot (18–22%) néhány évvel korábban, 1959 és 1962 között érte el. 1967-től viszont már ebben a kiadványban is a magyar színészek szerepeltek leggyakrabban a borítón, viszonylag széles skálán, 44% és 75% között ingadozva.

A magyar színészábrázolások megritkulásával emelkedett meg a nyugatiak jelenléte, noha az már 1957–1958-ban sem volt alacsony: a *Film Színház Muzsi-*

17 *Film Színház Muzsika* 1957. július 5. 38.

*ká*ban 20–24%, a *Filmvilág*ban ennek majdnem kétszerese. A fáziseltolódás is kimutatható: a *Filmvilág*ban 1960 és 1966 között a borítófotók több mint felére kerültek nyugati sztárok, míg a *Film Színház Muzsiká*ban 1962 és 1972 között haladta meg folyamatosan a szerényebb egyharmados szintet, de a csúcsévben a fotók 53%-án voltak nyugati színészek. 1963 és 1973 között – miközben az 1960-as évek második felében a nyugati sztárok címlapjelenléte mindkét lapban visszafogottabbá vált – alapvetően összhangban voltak a nyugati színészek fotóinak arányai a két lapban. 1974–1975-ben kifejezetten ritkán kerültek nyugati sztárok e filmes magazinok kitüntetett helyeire. A nagyobb visszaesés a *Filmvilág*ban történt: a nyugatiak aránya 13–14%-ra csökkent. Ám az inga is e lapnál lendül nagyobb mértékben vissza az 1970-es évek végén, 1979-ben újra 53%, miközben a *Film Színház Muzsiká*ban egy szerényebb, 25% körüli szinten mozgott 1983-ig, majd 20% alatti szintre esett.

Egyrészt tehát az látható, hogy az 1960-as évek elején „a lovak közé kerül a gyeplő", a filmes közönséglapok gyakran nyugati alkotásokat és sztárokat népszerűsítettek, s ekképp szolgálták ki az olvasóközönség ízlését. A kultúrpolitikai igazodást elsősorban az jelezte, hogy többnyire mindezt a hátsó borítón tették. A *Filmvilág*ban 1964 előtt és 1971–1979 között volt ez világos tendencia: utóbbi szűk évtizedben a harmincöt címlapképpel szemben a hátsó borítókra 256 nyugati színész került, ezen belül 1975–76-ban egy címlapképre ötven hátsó borítós fotó jutott. A *Film Színház Muzsiká*ban is csak az 1960-as évek közepén nőtt meg a nyugati sztárok aránya a címlapon, de a 1963 és 1965 közötti 17–22 kép is jócskán elmaradt a hátsó borítókon szereplőktől.

Változott a nyugati színészsztárok közötti belső arány is. Az 1960-as években a nyugati csillogást a francia és olasz művészek jelentették. 1957 és 1969 között a *Film Színház Muzsiká*ban kilenc évben is e két nemzet színészei adták a nyugati sztárok legalább 60%-át, de volt év (1962), mikor háromnegyedét, miközben arányuk a fennmaradó négy évben is elérte az 50%-ot. A következő évtizedben – pontosabban 1978-ig – inkább utóbbi lett az átlagos: a francia és olasz celebritások előfordulása – 1970 és 1977 kivételével – a nyugatiak között 52–58% között mozgott, ám 1978-tól a rendszerváltásig meg sem közelítette ezt a szintet. Ezzel párhuzamosan az 1970-es években emelkedett tartósan 20% fölé az amerikai színészek előfordulása a nyugatiak között, s vált – nagy hullámzás mellett – dominánssá ebben a kategóriában a rendszerváltásig. A két kiemelkedő év 1981 és 1983 volt, amikor 24-ből 15-ször, illetve 27-ből 21-szer amerikai volt a nyugati művész a hetilap fotóin.

A *Filmvilág*ban a francia–olasz dominancia 1971-ig érvényesült, s még kirívóbb volt: néhány évet leszámítva 62% felett maradt. Ezt követően azonban az

amerikai művészek – 1976 kivételével – sűrűbben szerepeltek e fotókon, mint a franciák és olaszok együttesen, arányuk többnyire elérte vagy meghaladta a 40%-ot. Vagyis a nyugati sztárvilágon belüli átrendeződés, Hollywood térnyerése az európai sztárok rovására közös tendencia volt. Ez az időszak – az 1970-es évek második fele, 1980-as évek eleje – egybeesett azzal a folyamattal, amelynek során az amerikai film végérvényesen átvette az első helyet a nyugati filmkínálaton belül.

A magyar és nyugati színészek magas előfordulási arányának azonban volt egy másik oldala is, a „szocialista sztárok" szinte teljes hiánya. A szovjet galaxis jeleseinek aránya 1961-ig visszafogottnak nevezhető: a *Filmvilág*ban 20–30%, a hármas profilú *Film Színház Muzsiká*ban 11–15% közötti, aminél a nyugatiak jelenléte már ekkor magasabb volt. Pedig a hruscsovi időszakban a szocialista világ még megpróbált saját sztárokat felmutatni, a nyugati játékszabályokhoz, a nagy filmfesztiválok logikájához idomulni, s igyekezett propagálni a szocialista filmművészet „arcait". Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Simone Signoret, Audrey Hepburn mellé emelték a szovjet Tatjana Szamojlovát, Ariadna Sengeláját, a csehszlovák Jana Brejchovát, a lengyel Beata Tyszkiewiczet. A *Film Színház Muzsika* Szamojlováról készített 1959-es képriportja például így fogalmazott: „S Tatjána a *Szállnak a darvak*kal az egész világot meghódította. Moszkvától Párizsig, Brüsszeltől Tokióig a mozilátogatók ma már úgy tartják számon Tatjána Szamojlovát, mint a filmművészet egyik csillagát."[18] 1961-es párizsi útja során pedig képes riport hirdette, hogy Brigitte Bardot Szamojlova nagy csodálója, aki közös filmet szeretne készíteni vele.[19]

Moszkva 1959-től saját filmeseménnyel lépett elő. A *Film Színház Muzsika* 1961. július 21-i számának címlapján Szamojlova és Szergej Bondarcsuk Gina Lollobrigidával együtt mosolyog az olvasóra a moszkvai filmfesztiválról,[20] amely ekkor olyan esemény volt, amelynek nyugati vendégei – mint az autogramkérők gyűrűjéből előbukkanó Lollobrigida vagy az ugyanott, ugyanakkor a Lollobrigidával megegyező fehér ruhában összetalálkozó Elizabeth Taylor[21] – is a szocialista centrum fényét voltak hivatva növelni.

18 *Film Színház Muzsika* 1958. november 14. 20–21.
19 *Film Színház Muzsika* 1961. január 27. 39.
20 *Film Színház Muzsika* 1961. július 21. 1.
21 *Film Színház Muzsika* 1961. július 21. 10; *Film Színház Muzsika* 1961. július 21. 15.

2. kép. Gina Lollobrigida olasz színésznő autogramkérők gyűrűjében az 1961-es moszkvai filmfesztivál alkalmával

Az 1960-as években e szerény jelenlét minimálisra csökkent a filmes magazinok borítóin, s még e tekintetben is érződik az április 4. és november 7. körüli lapszámok szovjet címlapfotóin a musz-igyekezet.[22] Az 1975-ös „ünnepi év" volt az egyetlen 1962 és 1989 között, amikor több szovjet színész fotója került a *Film Színház Muzsika* címlapjára, mint amerikaié. Vagyis a szocialista filmművészet messze elmaradt a műsorkínálatban való tényleges jelenlététől, s előfordulhattak évek, amikor tizedannyi fotón sem találkozhattak velük az olvasók, mint a nyugati társaikkal. A *Film Színház Muzsika* képeinek 10-11%-át érték el a „kivételesen jó" években, arányuk többnyire 3–7% között mozgott.

A sajtóirányítás szemet huny

Megválaszolandó kérdés, hogy a sajtóirányítás regisztrálta-e ezeket a folyamatokat, és ha igen, tett-e valamit a megváltoztatásuk érdekében. Az 1956 után több-kevesebb rendszerességgel készült lapértékelésekben alig szerepelt a képekre, képszerkesztésre vonatkozó kritika, még a kifejezetten képes anyagra támaszkodó lapok

22 Musz-anyagnak hívták azokat a cikkeket, amelyeket a lapoknak évfordulók, állami és párteségek stb. kapcsán kötelességszerűen kellett közölniük.

esetében sem. Az Agitációs és Propaganda Bizottság 1968-ban vette napirendjére a képes hetilapok munkáját, ám ebben is csak olyan szempontok, kifogások jelentek meg a képszerkesztés kapcsán, mint a szenzációhajhászás, az önálló képriportok hiánya s az anyagi okokkal magyarázható gyenge képminőség. Az értékelés azt is aláhúzta, hogy a magyar képszerkesztők rá vannak utalva a nyugati képes magazinokra.[23] Az MTI Fotó szerkesztőségének 1976-os értékelése a fotórészleg túlságosan gazdasági szemléletét és ettől nem függetlenül a „pornográfia" megjelenését bírálta. Ez utóbbi általánosságban a lapok képanyagával – és más vizuális műfajokkal, a filmtől a zsebnaptárig – kapcsolatban felmerülhetett, s a – főleg női – filmsztárok képei közül könnyen találunk olyanokat, amelyek átlépték a „szocialista ízlés" határait.[24]

Az általunk vizsgált lapok közül a *Film Színház Muzsiká*ról egyetlen értékelés maradt fenn, 1966-ból. A KB Kulturális Osztálya által jegyzett anyag – az 1960-as évek közepén tapasztalható arányeltolódások miatt nem váratlanul – felvetette a címlapszerkesztés kérdését. Az elemzés csak egy évfolyam 37 lapszámára terjedt ki: a borítóképek között 38 magyar, 34 nyugati, emellett egyetlen szovjet és egyetlen szocialista színész fotóját számolta össze.[25] Így az 1966-os év alacsonyabb nyugati arányain – az 1965-ös 48% után 36% – érződhet a lapértékelés pillanatnyi hatása is, ám ez nem járt a szovjet és szocialista színészek alacsony előfordulásának korrekciójával: 1965-ben és 1966-ban egyaránt 8-8 képen szerepeltek, majd az 1967-es kerek évfordulón 11 fotón, miközben a nyugatiak aránya visszakúszott 40% fölé.

A lapot a szenzációhajhászás kritikája sem kerülte el, a nyugati kép- és híranyag kapcsán mindenekelőtt a *Pillantás a világba* című rovatot marasztalták el: „Mintha a nyugati fotóügynökségek kirakata lenne. Előszeretettel választanak ki csinos, de művészileg kétes, ismeretlen nagyságokat." Megemlítették az érdektelen részletek hírré tupírozását is: „Thea Flemminget Miss B. Bardottá választották"; „Mia Farrow Frank Sinatra kérésére rövidre vágatta a haját"; „Jocelyn Lane gitározik, s muzikális a macskája";[26] „S. Hampshire az angol színésznők közül először viselt térd felett 6 inch-csel végződő bundát".[27]

23 Jegyzőkönyv az Agitációs és Propaganda Bizottság 1968. november 30-i üléséről. MNL OL MK–S 288. f. 41/105. ő. e.

24 Feljegyzés az MTI és az MTI Fotó munkájáról (1976. január 19.) MNL OL XIX-A-24b 99. d.

25 Előterjesztés az APB részére a Film Színház Muzsika munkájáról (1966. szeptember 9.) MNL OL 288 f. 33/1966/1. ő. e.

26 A tárgyszerűség kedvéért: Mia Gemberg gitározott a muzikális cicával, Jocelyn Lane Elvis Presley mellett kapott szerepet. *Film Színház Muzsika* 1966. január 28. 29.

27 Uo.

A fenti Mia Farrow-kép a sztárfotók – illetve szélesebb értelemben a sztárjelenség – egy további, viszonylag nehezen számszerűsíthető aspektusára is fényt vet, miszerint a magyar lapok rendszeresen beszámoltak új öltözködési, frizura- és egyéb divatokról, amelyet nyugati sztárok is közvetítettek. Direkt hatást érhettek el a lapok fotóin feltűnő Marilyn Monroe-, Sophia Loren- vagy Victoria Principal-frizurák. Ahogy egy fodrászriport alanya fogalmazott: „Máskor meg fényképet is hoz némelyik fiatal – csatlakozik a beszélgetéshez Pál István [szegedi] üzletvezető. – Például egy kedvenc színész képét, hogy olyan frizurát készítsünk."[28] A magyarországi sajtó – lenéző-elnéző modorban, időnként képekkel megtámogatva, beszámolva az újabb nyugati divathullámokról – maga is elősegítette ezek terjedését a hulahopptól a twisten át az aerobicig. Utóbbit például nyugati színésznők – mindenekelőtt Jane Fonda és Sydne Rome vagy az aerobicruhát tervező Brook Shields – fotói is népszerűsítették.[29]

Ismeretlen ismerősök

A bevezetőben említett Lara-Leigh Autrey inkább kivételnek számított: a címlapokról rendszerint azok az arcok mosolyogtak a leendő olvasókra, akiket a színházakban, mozikban – majd egyre inkább a televízióban – már láthattak. Az amerikai sztárok fotóinak 1970-es évek végén tapasztalható felfutásában – Hollywood térnyerésén túl – a televíziónak is volt szerepe, mindenekelőtt az olyan filmsorozatoknak, mint az 1973-ban vetített *Hosszú, forró nyár*, a *Kojak* vagy a *Charlie angyalai*. Utóbbi női főszereplői közül 1979-ben és 1980-ban Cheryl Ladd, 1984-ben Tanya Roberts került a *Film Színház Muzsika* címlapjára, míg Farah Fawcett az 1983/84-ben szűk egy évet megélt plakátoldalon szerepelt. Utóbbi gyakran volt látható fotókon is. „A színészek népszerűségét Amerikában könnyű lemérni: akinek a fényképe a legjobban fogy, annak már nem kell törnie-zúznia magát új szerződésekért" – avatta be a kapitalista filmvilág feltételezett működésébe az olvasóit a filmes hetilap 1977-ben; hozzátéve, hogy az aktuális sztár, Farrah Fawcett Majors reggel ötkor hatvan guggolással indítja a napot, sokat sportol, és több képét adták el, mint Marilyn Monroe-nak. Természetesen e fontos információk mellé Fawcett – nevetős, teniszruhás – fényképét is elhelyezték a lapban, a rövidke írás pedig az *Új nőideál* címet kapta.[30]

28 *Csongrád Megyei Hírlap* 1974. június 29.

29 Például: *Film Színház Muzsika* 1983. április 30. 26.; *Magyar Ifjúság* 1983. április 22; *Képes Újság* 1983. június 28. 18; *Film Színház Muzsika* 1984. február 4. 26.; *Film Színház Muzsika* 1983. augusztus 6. 25.

30 *Film Színház Muzsika* 1977. július 30. 23.

Különösebb azonban a *Charlie angyalai*-jelenségnél két másik amerikai sorozat, a *Dallas* és a *Dynasty* esete. Az 1980-as évek első felében ugyanis a *Dallas* több szereplője a filmes újságok címlapjára került, s minden fontosabb karakterről írtak a magyar lapok, annak ellenére, hogy a *Dallas* csak a rendszerváltás után, 1990. december végétől volt látható a Magyar Televízióban, hiszen az amerikai kapitalizmust megtestesítő család viszályai s az ellenállhatatlan negatív karakterek,[31] a reflektálatlan luxuséletmód[32] nemkívánatossá tették a magyar műsorban. Vagyis annak ellenére, hogy a sorozatot legfeljebb azok láthatták, akik az osztrák vagy jugoszláv határ közelében éltek, a fontosabb színészeket, Victoria Principalt, Patrick Duffyt, Charlene Tiltont a magyar nézők ismeretlen ismerősként tarthatták számon. S nemcsak a Dallast, hanem – kisebb mértékben – a hasonló közegben játszódó *Dinasty*t is.

3. kép. A frizurájával Magyarországon is divatot teremtő Dallas-sztár, Victoria Principal a Film Színház Muzsika hetilap 1983-as címlapján

31 „Itt van például a már mindenütt futó Dallas-sorozat. Gyártói az amerikai élet kritikájaként adják el, valójában azonban hamis mondanivalójával, rossz beállításaival mindig a rossz győz benne" – nyilatkozta Gellért Endre, a televízió film- és koprodukciós osztályának vezetője. *Magyar Nemzet* 1983. március 3. 5.

32 „A nézők sosem tudják meg, hogy van egy másik Dallas is karnyújtásnyira az olajbárók villáitól és a helikopter-leszállóhelyes luxusranchoktól." *Népszabadság* 1982. augusztus 7. 7.

Összegzés

1953 után a desztalinizációval enyhébb, „szocialista" formában a „sztárkultusz" is visszatért a lapokba. A magyar újságírás visszatalált a szovjetizálás előtti, bulvá-ros mintákhoz, s azok annak ellenére érvényesültek, hogy a „szenzációhajhászás" rendre kiváltotta a sajtóirányítás rosszallását. Az 1956-os forradalom utáni irányí-tási vákuumban e tendenciák átmenetileg fel is erősödtek, ami hozzájárult ahhoz, hogy a magyar közönség számos nyugati sztárral, irányzattal ismerkedjen meg.

Az 1957-től újrainduló filmes magazinok fotóinak vizsgálata azt erősíti meg, hogy e lapok a magyar és külföldi színészeket sztárként kezelték. Ám e tekintet-ben csupán 1961/62-ig érezhető olyan törekvés, hogy a „szocialista sztárvilágot" is felépítsék, ezt követően a szovjet és a más szocialista országok művészei ritkán, a filmkínálatból következő arányuktól messze elmaradó arányban kerültek a lapok borítóira. Sőt, az 1960-as évek első felében a nyugati – ekkor elsősorban francia és olasz – színészek képei határozták meg a külföldi művészetet, bár a – sajtóirá-nyítás nem rendszeres kritikájára is figyelő – lapszerkesztés inkább a hátsó borítót tartotta fenn számukra. A hatvanas évek második felében induló visszaesés után a nyugati sztárok fotóinak aránya még egy időszakban, az 1970-es évek végén fu-tott fel, ám ekkor a hollywoodi filmek és a népszerű amerikai televíziós sorozatok mind nagyobb filmátvételi arányának megfelelően az amerikai színészek aránya is jelentősen emelkedett. Olyannyira, hogy hollywoodi sztárok divatirányzatokat is közvetítettek a szocialista Magyarországon, és olyan alkotások főhőseit is népsze-rűsítették fotókkal, hírekkel, amelyeket a közönség az első nyilvánosságból nem ismerhetett. Ezzel a képes magazinok is hozzájárultak a nyugati kultúra és világ presztízsének növeléséhez s a kulturális tér amerikanizálódásához.

Források

Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL MK–S)
288. f. 33. cs. MSZMP KB Tudományos és Kulturális Osztálya
288. f. 41. cs. – MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottsága
XIX-A-24b – Minisztertanács Tájékoztatási Hivatala
Film Színház Muzsika, 1957–1989.
Filmvilág, 1958–1989.
Színház és Mozi, 1950–1956.

Hivatkozott irodalom

Ring Orsolya 2022: Színjátszás a propaganda szolgálatában a Rákosi-korszakban. *Múltunk* (67.) 4. 142–162.

Szigethy Gábor 2005: 1956 – Konszolidáció. *Kortárs* 5. https://epa.oszk.hu/00300/00381/00093/szig.htm – utolsó letöltés: 2023. december 1.

Takács Róbert 2016: In the Pull of the West: Resistance, Concessions and Showing off from the Stalinist Practice in Hungarian culture after 1956. *Hungarian Historical Review* (5.) 4. 814–833.

Takács Róbert 2022: *Hollywood a vasfüggönyön túl*. Budapest.

III. KIVÁLASZTOTT FOTOGRÁFIÁK

Papp Viktor

Dzsentrik a műteremben
Családi portréfényképek a 19. századi Magyarországról

Mint az egyik alapvető fotótörténeti szakirodalom megállapítja, a 19. század közepén, a hivatásos fényképészet kezdeti időszakában az arisztokrácia, a nagypolgárság, a vidéki és a hivatalt vállaló nemesség, az értelmiségi foglalkozásúak, de az iparosok, kereskedők, jómódú szakmunkások és még a birtokos parasztság felső rétege is látogatta a fényképészeti műtermeket, nyitott volt erre az új technológiai és kulturális jelenségre.[1] Mindezt figyelembe véve amellett nehezen lehet érvelni, hogy a többször kutatás tárgyává tett dzsentri réteg ne lett volna nyitott erre az újításra.[2] A fotótörténeti irodalmat fellapozva az sem vezetne feltétlenül célra, ha társadalmi csoportok és rétegek műtermekben való előfordulásának gyakoriságát próbálnánk megmérni.[3] Mindazonáltal voltak olyan társadalmi csoportok, illetve földrajzi régiók, melyek kevésbé voltak nyitottak a fényképészet felé. A fényképkorpuszok antropológiai elemzésének szókészlete szerint a „széles társadalmi terítettség" volt a jellemző már a 19. század második felében is, igaz, a század középső harmadában a vidéki-paraszti kultúra még babonásan viszonyult a fényképhez, ezért nem is szerették azt, a fényképészeket pedig gyakran elkergették a falvakból.[4]

Jelen oldalakon azt a célt tűztem ki, hogy három eset (Csorba házaspár, Fényes Károly, Pongor József) segítségével bemutassam a dzsentrinek nevezett társadalmi réteg fényképészethez fűződő viszonyát. Először is fontos kérdés, hogy a tárgyalt korszakban mit is jelentett elmenni a műterembe. Magyarországon a műtermi

1 Stemlerné 2009: 58.

2 A magyar dzsentri alapvető irodalmára lásd Kövér 2003; Gaál 2009; Szőcs 2011.

3 A dualizmus korszakának legismertebb és legkeresettebb debreceni műtermével, Gondy Károly és Egey István műhelyével kapcsolatban állapította meg a kutatás, hogy a társadalmi rétegeket tekintve nincs domináns, tehát egyaránt látogatták a műtermet debreceni cívisek, nemesek, újpolgárok, cselédek vagy katonák. E tekintetben egyetlen viszonyítási pont lehet, hogy esetleg a polgárcsaládok valamivel gyakrabban vetették le magukat a műteremben. Szabó 2008: 103–104.

4 Szalma 2014: 16–18.

fényképészet az 1860-as évektől kezdve terjedt el, a fényképezést ez idő tájt még a városokban is némi titokzatosság övezte. Az 1860-as években nyitott műtermek jelentős része még évtizedeken át szolgálta az adott város lakosságát. Ugyancsak erre az időszakra volt jellemző, hogy az olcsó vizitkártyafényképek megjelenésével a vizuális tapasztalat az alsóbb rétegek számára is megfizethetővé, elérhető vált. Az ekkor a műtermekbe betérők mindazonáltal az örökkévalóságnak pózoltak, a műtermi környezet a fénykép alanyának fontosságát, rangját volt hivatott emelni. Ehhez tartozóan a korai fényképeken alig látni játékos beállításokat, mosolygó arcokat.[5] Annak ellenére, hogy az olcsóbb eljárásoknak köszönhetően egyre többen látogathatták a műtermeket, a fényképezés alkalma továbbra is egyenesen ünnepélyes pillanatnak számított. Ehhez csak hozzájárult, hogy a fényképészműterem meglátogatása általában nem mindennapi eseményekhez kötődött. Ilyen volt például a házasságkötés, a házassági évforduló, a szolgálatba lépés, a bérmálás/konfirmáció, a nagykorúvá válás. A fényképezés társadalmi elismertsége, az alkalom természete, valamint az a tudat, hogy a készülő kép várhatóan sok évig fennmarad majd, alapvető mértékben erősítette, hogy az alanyok a legméltóságteljesebb helyet foglalják el a fényképezőgép előtt.[6]

A Csorba házaspár a műteremben

Az 1873 februárjában egybekelt Csorba Géza ügyvédjelölt,[7] aki ekkor 24. életévében járt, és Táncsics Eszter (Táncsics Mihály 18 éves egyetlen élő gyermeke) házaséletük első napjától közös naplót vezettek négy éven át. Egészen pontosan fogalmazva, 1876 márciusától a feleség már csak egyedül írta a naplót. A publikált napló egyik fő forrásértéke, hogy a fiatal házaspár mindennapi életét két szemüvegen keresztül nézve ismerhetjük meg, külön a férj, és külön a feleség bejegyzései nyomán követhetjük végig. A házaspár napról napra, akkurátus módon vetette

5 Stemlerné 2009: 40.

6 Boerdam–Oosterbaan Martinius 2000: 161.

7 Csorba Géza evangélikus nemesi családba született, édesapja szintén ügyvédként dolgozott. 1870-től volt Pesten joghallgató, majd 1873-tól a pesti királyi főügyészségen helyezkedett el írnokként. Az ügyvédi vizsga után Csorbáék Komáromba költöztek, a magánügyvédkedés azonban nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, az ügyvéd 1879 és 1881 között újfent az ügyészségnél dolgozott, ekkor már mint fogalmazó. 1881-ben rövid ideig kapcsolatba került a közélet és az újságírás mellett a fővárosi ügyvédi kamarával, a kamara irodatiszti állását töltötte be rövid ideig. Felesége halála után újra Komáromban kereste a boldogulást, később Győrött, majd Budapesten lett közjegyzőhelyettes. Táncsics–Csorba 1994: 5–7. Csorba Géza politikai motivációira lásd Gerhard 2010.

papírra a hétköznapi rutintevékenységeket, illetve a nem mindennapi életeseményeket.[8]

Csorba Géza és Táncsics Eszter házasságának idején a fénykép már egyre szélesebb körben volt mindennapi társalgási téma, a fényképek gyűjtése, ajándékozása, cseréje, a fényképalbum nézegetése, rendezgetése kedvelt foglalatossággá vált. A napló szerint a házaspárnak több fényképalbuma volt, köztük egy zenélő is, melyet többször zenéltettek a vendégség előtt. Kedvelt időtöltés volt a képek beszerzése, egodokumentumukban feljegyezték például, hogy Sárkány játék- és díszműárusnál vették meg Blaháné, Jókai Mór és más híresség portréképeit.[9] A műterem meglátogatása tehát egyáltalán nem számított kirívó esetnek a házaspár életében. 1873 nyarán a balatonfüredi nyaralás sem múlhatott el anélkül, hogy ne látogatták volna meg a helyi fényképészt, ahol egy közös kabinetképet, illetve külön mellképeket készíttettek. Pár nappal később már a fővárosban mentek el Lengyel Samu fényképészhez, átvenni az elkészült fényképeket. Mint arról az alábbi bejegyzésük tanúskodik, ezek a képek messze nem voltak Csorbáék megelégedésére.

> „1873. aug. 4. hétfő (Budapest): „Elmentünk fürödni. Fürdés után a fényképészhez néztünk be. A fényképek készen voltak. Eszter ízlésének azonban nem mindenben feleltek meg. Ő jobbakat várt. Az orvossal (Horváttal) találkozván szintén a Cica véleményéhez csatlakozott. Kis kerüléssel ballagiztunk. Itthon újra »előszedtünk a fotográfiákat«, és ugyancsak dörögtek a kritikának (citadella?) Lengyel Samu műterme felé irányzott ágyúi. Ha a fényképezde falai nem jutottak Jericho várfalainak sorsára – az az ő szerencséjük. Mi rajta voltunk. Mi mossuk kezeinket, Eszter is az ő kezecskéit. Szeretném látni, hogy mit szólnak ehhez azok a kifejezésteljes szép szemek?! Éppen ebédelni sietünk, hogy jó levest kapjunk, midőn az ajtón kopogás hallszik, és belép Egri Jalsovics tisztelendő úr. Leültettük. Eszter megmutogatá fényképeinket. Jalsovics dicsérte. Eszter adott neki – miután bírni óhajtását fejezé ki Jalsovics úr – egy pár arcképet. A tisztelendő úr köszönettel fogadó és mondá, hogy legkedvesebb emlékei közé fognak ezek tartozni […]”[10]

A nem jól sikerült fényképezkedésnek súlyos következményei lettek az említett műteremre nézve: többet nem látogatták Lengyel fényírdáját, így kénytelenek voltak egy másik műtermet felkeresni. Csorba megfogalmazása szerint az ő feladata volt, hogy a Lengyel fényképésznél maradt „kabinetképtelenségeket” valahogy

8 Gyáni 1996: 132–133.
9 Stemlerné 2009: 57–58.
10 Táncsics–Csorba 1994: 72–73.

„hazaszabadítsa". A kabinetképtelenség szójáték arra is rámutat, hogy ez a nemesi/polgári házaspár nemcsak szórakozásból készíttette a képeket, hanem azoknak igenis fontos szerepet tulajdonítottak mindennapi életükben. Ezekre a képekre tekintve fogalmazták meg az önképüket, és ezeket a képeket mutogatták a családtagoknak és ismerősöknek, ezeket ajándékozták és küldték meg postán a rokonoknak. Bár a rosszul sikerült képek egy részét Jalsovics tiszteletes örömmel fogadta, a tökéletes portrékép iránti vágy továbbra is fennmaradt a felidézett napokban.

A házaspár az előbb ismertetett történet után néhány nappal a *Jó hazafiak* című színműdarabot nézte meg a színházban. Mint a naplóban olvasható, „maga a darab nem domborul ki, sem komikus jelenetekben, de sőt helyekben sem gazdag. A jellemzés hasonlít az elmosódó fényképhez, mely hasonlít is, nem is, de semmi esetre sem mondható játéknak."[11] Mindez újabb eklatáns példája a vizualitás, illetve a fényképezés mindennapokban elfoglalt helyének, hiszen a színdarab viszonyítási pontját a pár nappal korábban készült, meglehetősen rosszul sikerült kabinetkép képezte, ez volt az alapja az analógiának.

A vizualitás iránti megnövekedett igény más ponton is tetten érhető a Csorba házaspárnál. Egy vasárnap délutáni látogatás alkalmával megbeszélték ugyanis, hogy a szülőkkel együtt lefényképeztetik magukat. Táncsicsné mama nem igazán szeretett volna elmenni a műterembe, de végül együttes erővel meggyőzték őt is, így megkezdték az öltözködést. A házaspár fényképészet iránti rajongása tehát jól látható módon a családtagokra is kivetült, a kevésbé lelkesek sem bújhattak ki a jeles alkalomnak is beillő műterem-látogatásból.

1. kép. Táncsics Mihály és családja. Klösz György műterme, 1873. szeptember 29. Forrás: Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtár, leltári jelzet: 75.343

11 Táncsics–Csorba 1994: 75.

„Eszter, míg az előkészületek tartottak, albumot, a gyerekek képeket nézegettek. A mamák egymással egymásfelől és mifelőlünk stb. beszélgettek. Apa, Atyám és én a Kázmért ostromoltuk, hogy maradjon Pesten, tanulni. Makacsul ragaszkodott Győrhöz. Eszter is hasztalanul beszélt neki. Ezután bementünk a műterembe. Felállítottak bennünket. Illetőleg a nőket, apát és az Árpádot leültette a fényképész. Valami hegyormon látszottunk csoportosulni, mintha a nap feljöttét vagy a vidék szépségét bámulnánk, felváltva. Csinos csoport lesz. Kétszer kelle ülnünk, mert Apám és én rosszul viseltük magunkat. Másodszor sikerült. A képek *cabientformában* és 8 nap múlva lesznek elkészítve... Előre örültünk már nekik!..."[12]

Végül egy utolsó szempont a Csorba házaspár fényképészethez fűződő viszonyával kapcsolatban. Ezek a portréképek ugyanis nem csak a család előtti közös nézegetésre, illetve ajándékozásra készülhettek, mint ahogy nem mindig kerültek be az albumokba. A naplók soraiból kiolvasható módon jelen volt egy következő megnyilvánulási szint, az érzelem. A reflexiókkal és az érzésekkel meglehetősen kimérten bántak a napló szerzői, így különösen érdekes mementó, amikor a távollét ideje alatt a férj és a feleség elővette az egymásról készült portrékat.[13]

Csokalyi Fényes Károly portréja

A következő elemzés alá vont dokumentum a pest-budai forgatagból a vidék Magyarországára és a Dráveczky-fényképalbumig kalauzol bennünket. A Dráveczky-fényképalbum az Országos Széchényi Könyvtár Történeti Fénykép- és Interjútárának gyűjteményében található.[14] A Szepes vármegyében birtokos család a 18. századra már Zemplén és Bihar vármegyékben is megtelepedett, ez utóbbi családi ág tagjairól tartalmaz portréfelvételeket a nevezett fényképalbum.[15] Egy ismeretterjesztő írásomban már foglalkoztam a család történetével, azzal a kérdéssel,

12 Táncsics–Csorba 1994: 89–90.

13 1873. október 1. szerda: Csorba Géza: „Vacsora után lementen az alvókába s lefeküdtem. Elővettem Eszterem arcképét, megcsókolgattam és gondolatokba merülve elaludtam s álmodtam az én gyönyörű, jó Cicám felől..." Ugyanaznap Táncsics Eszter: „Órácskámat felhúzva lefeküdtem, de előbb még vánkosom alá tettem a Cica arcképét. Hogy könnyebben, hamarább elalhassam, Jókai »Arany ember«-ét olvasgattam. Elnyomott az buzgóság, s Géza felől álmodtam." Táncsics–Csorba 1994: 93.

14 Jelzete: OSZK Történeti Fénykép- és Interjútár, FAlbum 1218.

15 A család történetére lásd Doby 1899; Makay 1900.

hogy mennyire feleltethető meg a család története a dzsentri – elsősorban szépirodalomból ismert – történeti képével. Ennek kapcsán két szegmenst hangsúlyozok, értelemszerűen mindkettő a vizualitás kérdésköréhez kötődik.

A Dráveczky család a házasságok révén nem egy ponton összefonódott a Fényes családdal, ennek egyik tanújele a fényképalbumban megtalálható számos felvétel a Fényes család tagjairól. Itt látható többek között Fényes Károly három fia is: Fényes Vince törvényszéki bíró, Fényes Gusztáv vármegyei tisztviselő és ifj. Fényes Károly okleveles gazda, borászati szaktanár portréja. A három fiú portréjával szemben még érdekesebb maga az édesapa, csokalyi Fényes Károly mellképe. Az 1848–49-es nemzetőr, később megyei esküdt, megyebizottsági tag és tiszti ügyész valamikor az 1880-as években járulhatott a fényképész elé. Legalábbis a képről egy 60 év körüli vagy talán még annál is idősebb férfi néz ránk, márpedig Fényes Károly 1820-ban született.[16] A fénykép verzóján a Nagyváradon harmadikként műtermet nyitó Lojanek János neve szerepel. Lojanek 1863 elejétől működött Nagyváradon, 1864-ben a Bazár-szoros Karaguly-házába költöztette műtermét, a fényképész 1877-es haláláig itt fogadta a vendégeket. Lojanek műtermét Markely János vette át, aki elődjéhez hasonlóan a portréképek és csoportképek mellett gyakorta készített városképeket is. A műterem 1886-ban átköltözött a Bazár-szoros és az Apáca utca sarkára, a Fő utca 12-es számot felváltotta a Fő utca 14.[17]

Próbáljuk meg elképzelni azt a napot, amikor Fényes Károly valamikor az 1870-es évek végén, az 1880-as évek elején rákanyarodott a Bazár-szorosra. Ismerős helyen járt. Édesapja, a Bihar vármegyei táblabíró id. Fényes Károly kezdeményezésére itt, a későbbi Park Szálloda épületében alakították meg a Bihar-megyei Nemzeti Casinót 1833-ban.[18] A Fényes család tehát régtől fogva ismert volt a város előtt.

16 Csokalyi Fényes Károly gyászjelentése, Debrecen, 1896. július. 21. Gyászjelentések, Debreceni Református Kollégium Nagykönyvtára. https://library.hungaricana.hu/hu/view/Gyaszjelentesek_DebreceniRefKollNagykonyvtara_FA_FERENCZ/?pg=447&layout=s&query=F%C3%A9nyes%20K%C3%A1roly – utolsó letöltés: 2023. május 10.

17 Péter I. 2018: 51–55.

18 Kulcsár 2018: 52.

2. kép. Fényes Károly portréja. Lojanek János műterme, Nagyvárad, 1880 k.
Forrás: OSZK Történeti Fénykép- és Videótár, FAlbum 1218, FTA 02689

A korosodó férfi mintha szó szerint csak beesett volna a fényírdába. Kissé rendezetlen frizurája és arcszőrzete legalábbis erről árulkodik, de egyszerű szabású öltönye és a félrecsúszott csíkos nyakkendője is. A legzavaróbb azonban mindenképp a zakó alatt viselt mellény rendezetlensége, a legfelső mellénygombot sem sikerült megfelelően begombolni. Akár Lojanek, akár Markely készítette is a fényképfelvételt, a fotó alanya nem volt felkészülve a jeles eseményre. Nyoma sincs az ünnepélyességnek, a legszebb öltözetnek,[19] a Csorbáéknál megfigyelt közel egy órás készülődésnek.

Ez a rendezetlenség persze a fényképész állapotára, munkakedvére és felkészültségére/felkészületlenségére is visszavezethető. A *Fényképészeti Lapok* hasábjain Rupprecht Mihály fényképész amellett érvelt 1882-ben, hogy ugyan figyelni kell a közönség igényeire is, ám első helyen mégis csak a fényképész szakértelme kell hogy álljon.[20] Az alany kísérletezhetett egy újfajta beállással, csakhogy a fényképésznek feladata volt, hogy elé állítson egy tükröt, felhívva a figyelmet a szakmai szempontokra. Rupprecht szerint a fényképészet már nem is annyira mesterség, mint inkább művészet volt az 1880-as években, a közönség pedig díjazni fogja,

19 Stemlerné 2009: 40.

20 Rupprecht Mihály: A közönség fényképészeti ízlése és még valami. *Fényképészeti Lapok* 1882. május 65–67.

amennyiben odafigyelően bánnak a fényképészek az alanyokkal. Ha valami, akkor az odafigyelés csokalyi Fényes Károly itt bemutatott portréja kapcsán igencsak hiányzott.

De mi van akkor, ha a fénykép alanya ezzel a megjelenéssel kifejez valamit életének akkori állapotára vonatkozóan? A fotótörténeti irodalomból ismert, hogy a stúdióképek széles körű vizsgálata eltérésekre mutathat rá a fénykép és a valóság között: szakadt ruhákat hordó egyének középosztálybeli környezetbe való helyezése inkább a társadalmi vágyakozást fejezi ki, mint a beágyazódott társadalmi állapotot.[21] Lehet, hogy itt épp ennek az ellentétjével kell számolnunk? A képről így a valóban lesüllyedő birtokos és nemes, egyszóval a dzsentri nézne vissza ránk? Van valamilyen forrásunk Fényes Károly ekkori helyzetére vonatkozóan?

A vármegyei közéletben aktív szerepet vállaló Fényes és felesége, Böszörményi Paulina 1879-ben magáncsődöt jelentett. Az 1880. évi árverésen elúszott a nagyjából 200 holdas vértesi (ma Létavértes) birtok, a kis-kágyai szőlő és erdőbirtok egyaránt.[22] Így már érthető, hogy miért folyamodott vármegyei hivatalért, s miért töltötte be 1896-os halála idején is a Debreceni Dohánybeváltó Felügyelőség tisztségét. A 77 éves korában is dolgozni kényszerülő férfit debreceni szolgálati lakásából kísérték utolsó útjára, talán mert a csőddel a családi lakóház is odalett. Fényes Károly társadalmi helyzete élete végére egyértelműen megrendült, a dzsentri „lesüllyedés" egyik jellegzetes példájaként néz vissza ránk a fényképalbumból. A vizitkártyából két példány is bekerült az albumba, ugyanarról a beállításról van szó, más-más kartonra kasírozva, tehát még az albumot lapozgató leszármazottaknak is csak egy ilyen, felemásra sikerült portrékép jutott a családi legendárium részeként.

Pongor József portréja

A Dráveczky-fényképalbumban szülők és gyermekek, testvérek csoportképe is gyakran előfordul az egyéni portréfelvételek mellett. A családhoz nem tartozó ismerősök, barátok csak a legritkább esetben kaptak itt helyet. Amikor pedig mégis elénk tárul egy családi barát portréja, az egy sor további kérdést implikál. Pongor József portréja is ebbe a kategóriába tartozik.

Pongor József a következő szavak kíséretében küldte meg vizitkártyáját a Dráveczky családnak: „Emlékül Drávetzky Sándor báratomnak. Hajdan iskola társamnak, ma pedig az együtt szenvedés napjainkra baráti tisztelettel Pongor József,

21 Emmison–Smith 2011: 18.

22 *Budapesti Közlöny Hivatalos Értesítője* 1880. május 20. 3838.

Szeged (államfogház) 1896. május 26." Az írott források szerint a fiatalemberek valóban az iskolapadból ismerték egymást, mivel 1885-ben mindketten a debreceni református főgimnázium I. osztályának padsorait koptatták.[23] Dráveczky Sándor év közben hagyta ott a gimnáziumot, Pongor József pedig a barát időleges elvesztésén túl a tanulmányi kötelezettségek akadályaival is kénytelen volt szembesülni. Érdemjegyei messze elmaradtak az eminens tanulók teljesítményétől, minekután négy tárgyból is elégtelen osztályzatot szerzett, 1886-ban kénytelen volt évet ismételni.[24]

3. kép. Pongor József portréja. Friedrich Schiller műterme, Bécs, 1896.
Forrás: OSZK Történeti Fénykép- és Videótár, FAlbum 1218, FTA 02740

Az 1896 környékén készült állóportré arra enged következtetni, hogy Pongor nemcsak a tanulmányokkal nem foglalkozott, de a társadalmi konvenciókat is előszeretettel szegte meg. Magabiztos kiállása, éles tekintete, kigombolt zakója mellett egészen hivalkodó mindkét kezének zsebre való tétele. A Fényes Károlynál látott gondolatmenetet alkalmazva, Pongor akkori helyzete meg is követelte a kevésbé szokványos, merész pozitúrát, hiszen ahogy a verzón olvasható, 1896 májusában a szegedi államfogház vendégszeretetét élvezte. Pár évvel később a debreceni fiatalember Budapesten próbált szerencsét, a cégbejegyzések tanúsága szerint 1898. január 1-jén – Merza Mártonnal közösen – nőidivatáru-kereskedést nyitott

23 Tüdős (szerk.) 1886: 30–31.
24 Tüdős (szerk.) 1887: 28, 31.

a V. kerületi Kristóf téren.[25] Pongor és társa azonban csakhamar csődbe ment, a vizsgálóbíró pedig elzárásra ítélte az üzletvezetőket, ám Fried Vilmos ügyvéd közbenjárására egy hét után szabadultak is a fogságból. Sok lehetőség a baráti kapcsolat fenntartására már nem adódott Dráveczky Sándornak és Pongor Józsefnek, hiszen utóbbi a csődeljárás elől, nővérének 6000 forintját kicsalva előbb Bécsig, majd egészen New Yorkig menekült. A választott száműzetésből a következő sorokat küldte meg csődtömeggondnokának:

> „Kedves ügyvéd ur! Hogy a vizsgálat könnyebben menjen, szives tudomására hozom, hogy ezen a kis szabad területen húztam meg magamat. O, ti, kiket sohasem fenyegetett a rabság fojtogató keze, ti nem is tudjátok, milyen szép a szabadság! Nem mulaszthatom el különben, hogy eddigi buzgóságukat, mit ügyem érdekében kifejtettek, hálásan meg ne köszönjem és Önöket a messze távolból is szivemből ne üdvözöljem. Hódolattal Pongor József."[26]

A fenti esetek nagyban megerősítik azt az észrevételt, miszerint a nemesi gyökerekkel igen, de birtokkal már csak ritkán rendelkező dzsentrik mindennapi életében fontos szerephez jutott a műtermek látogatása. Bizonyos esetekben persze nem úgy sikerültek ezek a felvételek, ahogy az alanyok elvárták volna, máskor pedig még inkább szembeszökő volt a slendriánság, illetve a kihívó vagy szokatlan pozitúra. Végeredményben mégis igazolást nyert, hogy az empirikusan sokáig egyáltalán nem vizsgált dzsentri réteg fényképészethez, valamint vizualitáshoz fűződő viszonya ismételten átrajzolhatja az e társadalmi rétegről alkotott történeti képünket.

Források

Országos Széchényi Könyvtár Történeti Fénykép- és Interjútár
FAlbum 1218: A Dráveczky-család fényképalbuma

25 „A szemfüles kereskedő értette is volna a módját, hogy hogyan kell egy garasból kettőt csinálni, hogyan kell a pénzt bevenni, de már a kiadásához nem igen konyított. Túlságosan uraskodott és noha üzlete alapjában elég jól jövedelmezett – a legelső párisi, berlini, bécsi, prágai, auszterlitzi nagykereskedő-cégektől hozatta finomabbnál finomabb áruit – a vége mégis az lett, hogy a kijátszott kettős könyvvitel megkívánta a maga áldozatát." *Budapesti Hirlap* 1899. július 23. 9.

26 *Budapesti Hirlap* 1899. július 23. 9.

Gyászjelentések, Debreceni Református Kollégium Nagykönyvtára. Hungaricana Közgyűjteményi Portál – utolsó letöltés: 2023. május 10.
Táncsics Eszter – Csorba Géza 1994: *Táncsics Eszter és Csorba Géza naplója*. Búza Péter (szerk.) Budapest.
Tüdős János (szerk.) 1886: *A debreczeni ref. főgymnasium értesítője az 1885–86. iskolai évről*. Debrecen.
Tüdős János (szerk.) 1887: *A debreczeni ref. főgymnasium értesítője az 1886–87. iskolai évről*. Debrecen.
Budapesti Hirlap, 1899.
Fényképészeti Lapok, 1882.

Hivatkozott irodalom

Boerdam, Jaap – Oosterbaan Martinius, Warna 2000: Családi fényképek – szociológiai megközelítésben. In: R. Nagy József (szerk.): *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I.* Miskolc, 154–172.
Doby Antal 1899: Magyarország családai. Draveczi Draveczky. In: Dr. Komáromy András – Pettkó Béla (szerk.): *Nagy Iván családtörténeti értesítő czimerekkel és leszármazási táblákkal. I. kötet*. Budapest, 193–196.
Emmison, Michael – Smith, Philip 2011: Jelenlegi trendek a vizuális kutatásban: fogalmi áttekintés. In: Lengyel György (szerk.): *Vizuális szociológia. Szöveggyűjtemény a fotó társadalomtudományi alkalmazásáról*. Budapest, 9–27.
Gaál Zsuzsanna 2009: *A dzsentri születése. A Tolna megyei reformkori közbirtokos nemesség átalakulása a neoabszolutizmus és a dualizmus korában*. Szekszárd.
Gerhard Péter 2010: A politika személyessége. *Budapesti Negyed* (18.) 68. 181–209.
Gyáni Gábor 1996: Egy budapesti polgárcsalád 470 napja. *Budapesti Negyed* (4.) 4. 125–152.
Kövér György 2003: Középrend vagy középosztály(ok)? Társadalomteremtő fogalomalkotás Magyarországon a reformkortól az első világháborúig. *Századok* (137.) 5. 1119–1168.
Kulcsár Beáta 2018: Büntetés és kizárás a Bihar megyei és Nagyváradi Nemzeti Kaszinóban. *Korall* (19.) 71. 48–68.
Makay Dezső 1900: A dráveczi és vinnai Draveczky család. *Turul* 18. 75–82, 136–142.
Péter I. Zoltán 2018: Lojanek János, Nagyvárad fotográfusa. *Várad* (17.) 9. 51–55.
Stemlerné Balog Ilona 2009: *Történelem és fotográfia*. Budapest.
Szabó Anna Viola 2008: *Gondy és Egey fényképészeti műintézete Debrecenben. Retusált fénykép.* (A magyar fotográfia forrásai 5.) Debrecen.

Szalma Anna-Mária 2014: *A fénykép a mindennapi életben. Fényképkorpuszok antropológiai elemzése*. (Emberek és kontextusok 10.) Kolozsvár.
Szőcs Máté 2011: Párhuzamos történetek. A dzsentrik a szép- és a szakirodalomban. *Múltunk* (56.) 2. 20–33.

Peternák Miklós

Történelem mint kép
Fotóidő, történelmi idő. Kairosz és/vagy Kronosz?

A „vizuális források" alkalmazása (használata, felhasználása) történeti diskurzusban azért okoz(ott) – s itt a jelen idő talán hamarosan elmúlik, akkor eltűnhet majd a zárójel – jelentős nehézséget a történész szakma, egyúttal szinte minden szövegalapú kutatói attitűd művelőinek, mivel a világ ezen adathalmazát nézni és nem olvasni kell. Pontosabban látni, de mivel a képek a közelmúltig (a digitális világ előtt) valójában alig voltak láthatók, így nemcsak a „képolvasás" metodikai nehézségei, hanem a technikai láthatatlanság is nehezítette a megfelelő kutatási gyakorlat kimunkálását. Maradt a klasszikus forma, a kép mint *exemplum* vagy inkább csak mint *illusztráció* – ám mivel ez az attitűd egyre kétségesebbé válik az idővel, s felmerül, vajon e vizuális hozzáadott érték révén a szerzők mit is „világítanak meg", így e szó korábbi használatának magyar fordítása inkább a „lapszéldísz" lehetne, hasonló funkcióban, mint a középkori kéziratok iniciáléi.

A fotográfia, jelen írás alapvető tárgya azért különös a vizuális források sokaságában, mert a hagyományos médiumoknál több szinten és módon kötött az időhöz, s ahogy a történész munkája sem nélkülözheti az időfaktort, az első technikai kép, a fénykép sincs idő(adat) nélkül. De milyen időkről beszélünk, beszélhetünk itt? Kapcsolható-e a fénykép és a történelem ideje egymáshoz a készítés dátumán túl, illetve mennyire érdemes pontosítani ezt a dátumot? A fényképész *kairosz* ideje és a kronológia miként szinkronizálható? A pontosítás technikáját és hasznát leglátványosabban talán Billy Klüver, az *E. A. T.* alapító mérnöke, Jean Tinguely és Robert Rauschenberg munka- és szerzőtársa mutatta meg magyarul is olvasható könyvében,[1] s az ő példája talán ahhoz is inspirációt adhat, mennyire vegyük komolyan magunkkal hordozott mobileszközeink *Exif* vagy *Geotagging* adatait. De ez a dolgozat nem megy ilyen messzire. Viszont az időfaktorok többszintű bemutatásán túl – néhány városi fénykép vizsgálata alapján – választ ad arra a kérdésre, hogy mikor láthattak először mozgó képeket Budapest lakói, még a Lumière testvérek első párizsi (1895. december 28.) és későbbi budapesti, a millennium évében történt bemutatói és megjelenése előtt.

1 Klüver 2014.

Kairosz alakját annak az időtartamnak a jelölésére hívjuk segítségül, mely alatt a fotográfia valójában „készül", vagyis az exponálás idejének, a fény és a fényérzékeny felület találkozásának tartamára alkalmazzuk, míg minden más idő vonatkozásában, mint például a „külső", a napi vagy történeti idő, ami alapján datáljuk a képet (például 1894. április 1. Kossuth temetése), Kronosz nyilván alkalmasabb. A különbség szemléltetése végett gondoljunk arra, hogy minden analóg „eredeti" fényképet legalább kétszer ért fény: először a negatívot, majd a pozitív készítése idején azt a képet, amelyet épp látunk. Ez utóbbi – a másolási idő – technikai, és számtalanszor ismétlődhet (épp annyiszor, ahány pozitív készül ugyanazon negatív alapján). A fényképalkalom kairosz ideje tehát eltűnik, amint a kép „kész", és bekerül a kulturális tárgyak archívumába – bár maga a kép sok vonatkozásban őrzi a nyomot, melyet a „második fény" hatására elénk tár, vagyis amit ezen szűrő, zajos csatorna alapján próbálhatunk esetleg felfejteni.

A fotográfiák parányi lyukak az idő szövetén, keretezik mindazt, amit épp miattuk már nem merünk a fantáziára vagy az emlékezésre bízni. Persze mindig csak egyetlenegy nézetből, adott perspektívából, melyek inkoherens sokasága fokozza a tévedés lehetőségét, felülírva a tények megszokott jelentéseit.

Nem ismerjük azt az apparátust, amelyet adott alkalommal a fotográfus megmozgatott, azt az indítékot, amiért épp akkor és épp arra a helyre vonult ki alkalmasint segédei, segítői kíséretében, de láthatjuk a képen azokat a tekinteteket, amelyek figyelik, embereket, akik megszakítják útjukat vagy azt a cselekvést, melyet e konkrét beavatkozás nélkül végeztek volna az adott kép elkészültéig, amelyen láthatóvá váltak: témává és tanúvá alakulva az időfolyamat mediális szakadása alkalmából és a kettős szerep révén hitelesítve e fiktív cselekmény (az észrevétlen ismétlődés rendjének felfüggesztése és új idősíkra, a képsíkra való áttétele) megtörténtének valóságát vagy értelmét.

Azt vizsgáljuk, hogy a folytonos időtakaró mely résein engedi át a fotográfus a fényt, és az így megvont keretben mi válhat láthatóvá, mi akadhat fenn pásztázó figyelmetlenségünk mikroszkopikus hálóján, mely a számtalan megismerhetetlen és megismételhetetlen tényből önkényesen válogatva és a képkészítő eredeti szándékától akár teljesen függetlenül emelhet ki s állíthat új fénybe alkalmi motívumokat. Vagyis előhívva a figyelem munkáját, e sajátos időstereoszkóp alkalmazásával tehet a kései néző részben kronologikus kísérletet az időnyílás helyének pontosítására, visszaadva valamit az egykori valós szándékok, indítékok megfejthetősége szempontjából a fotográfiai cselekmény egykori értelméből, valamint az alkalom, Kairosz jelenlétét feltárva használhatja azt az abszurd helyzetet, hogy olyat lát, amit enélkül soha nem láthatott volna, és így idegen, talán illetéktelen megfigyelőként helyezi át a képtényt vagy a képi jelentést valamiféle mondvacsinált vagy konstruált *Kunstwollen* fikciós mezejébe.

A (fény)képeknek van készítője, adott esetben szerzője. A fénykép azért is különös tárgy, mert legalább két, egymástól különböző nézetet is megenged, ami épp történetiségéből következik, és eltérő interpretációs technikákat kíván, melyek nem feltétlen zárják ki egymást. Tekinthetjük műalkotásnak, mely esetben esztétikai-művészeti kontextus vagy nézet kívánatos, tehát elfogadjuk egyedi „épp úgy létét", anyagát, intaktságát, s beszélhetünk olyasmiről, mint kompozíció, műfaj stb., vagy informált tárgynak tekintjük, mely számos, adott esetben szándéktalanul létrejött és megtartott információ hordozója, s ezek a közvetlen rátekintés alkalmából gyakran nem vagy csak nehezen észlelhetők. Ez esetben a képet – mai szóval – adathordozónak tekinti a kutató, aminek egyenes következménye, hogy át is kell(ene) formálnia adat formájú képpé, melyet manapság digitalizálásnak nevezünk.

A fotográfia, amit épp kézben tartunk, csupán a fénykép lehetséges eseteinek egyike, olyan sorozat része, melyből épp ez aktualizálódott. Bizonyos megszorításokkal azonban tekinthető eredetinek, amennyiben tárgyként fogjuk a kezünkben, és nem valamely monitoron nézzük. Eredetiségét akkor értjük meg, ha tudjuk, hogy általában számolnunk kell más, hasonló eredetivel, más, kézzelfogható esetekkel is, melyek különbözhetnek a fent említett esettől. A fotografikus kép lényegesen több információt tartalmaz, mint amit egy adott, eseti példányon látunk, melyek csak a hipotetikus sorozat teljességében jeleníthetők meg. Ebből a paradoxonból vagy inkább potenciális végtelen regresszusból lehetséges a menekülés akkor, ha tárgyunkat műalkotásnak tekintjük. Tehát tételezünk – nem egy készítőt, hanem – szerzőt, aki a képek potenciális sokaságából épp ezt a változatot választotta ki, vagyis a képinformációt a továbbiakban az esztétikum sajátosságai felől érdemes interpretálnunk, ami felülírja, legalábbis kiegészíti és átformálja a fotográfiai médium fent említett tulajdonságait. A mű „*épp így léte*" lehetetlenné teszi, hogy javasoljunk például egy másik tónusú vagy részletgazdagabb nagyítást, jobb képkivágást vagy más méretet – bármit, ami az összes egyéb fényképelemzésénél lehetséges technika –, mivel az alkotói nézetet figyelmen kívül hagyva a műalkotásjelleget szüntetnénk meg. Viszont a fotografikus információ vizsgálatánál pontosan ezek az alapvető és leghatékonyabb, autentikus képi technikáink: már a Daguerre műtermét Párizsban 1839-ben (egy nappal annak leégése előtt) meglátogató Samuel Morse, a festő és feltaláló észrevette, le is írta beszámolójában az információtöbblet e szokatlan újdonságát: egy erős nagyítóval elolvashatjuk az utcai falragasz szövegét, amit a képen szabad szemmel nem láthatunk, tehát a lencse a kép vonatkozásban olyan, mint a teleszkóp a természetben.[2] A mi

2 „…a rajzolat kivételes finomsága felfoghatatlan. Egyetlen festmény vagy metszet sem közelíti meg. Például ha az utca felső szakaszát nézzük és a távoli táblát észleljük, a szem csak any-

nagyítólencsénk a nagy felbontású digitális szkenner és a megjelenítő komputer monitorja.

Egy kép

Kezdjük a képolvasást. Ezt itt nem metaforikus, hanem (Morse nyomán) konkrét értelemben gondolom – vannak a képeken (itt-ott) olvasnivalók is: üzletportálok, hirdetmények, transzparensek, plakátok. Klösz György fényképeit használjuk majd példaként – mégpedig azon halmazból válogatva, melyet Budapest Főváros Levéltára (példaadó és követhető gesztussal) bocsátott a Fortepan internetes portál rendelkezésére, hogy nagy felbontású változatban (pontosabban a kutatáshoz legtöbb esetben épp elégséges felbontásban) váljon így széles körben elérhetővé, „közkinccsé". Munkahipotézisnek ez talán elég, de indoklásként még kevés. Miért éppen Klösz György? Mert „mindenki ismeri", ő „Budapest fotósa", a legismertebb 19. századi (magyar?) műtermi fényképész, az egyetlen, akiről megfelelő szintű, a művész-monográfiákhoz hasonló kiállítású publikáció készült stb.

A huszadik század végi hazai Klösz-divat minden bizonnyal Bach Melitta ötlete nyomán kezdődött:

> „a múzeum fotósaként arra gondoltam, hogy jó volna kinagyítani Klösz György városfotóiból ezeket a piciny zsánerképeket, amelyeken megfigyelhető a különböző társadalmi rétegekhez tartozó emberek viselete, az utca élete, a pincérek, az utasra várakozó bérkocsisok, fuvarosok, kubikusok, utcaseprők, rakodók, munkába sietők hivatalnokok, komissiózó úriasszonyok világa. A múzeum fotóműhelye készítette el a nagyméretű nagyításokat, amelyeket a Századvégi pillanatok című kiállításon láthatott a közönség."

nyit tud kivenni, hogy betűsorok vannak rajta, de olyan apró, hogy szabad szemmel nem kiolvasható. Megfelelő minőségű lencse segítségével, mely legalább 50-szeres nagyítást nyújt, minden betű tisztán és jól olvasható, valamint az épületek falán, az utca burkolatán a legkisebb törések és vonalak is. A lencse képre gyakorolt hatása nagymértékben hasonló, mint a távcsőé a természetben." (A szerző fordítása.)
The Daguerrotipe. *New-York Observer* 1839. április 20. 62. EWER ARCHIVE N8390002. Gary W. Ewer, ed., The Daguerreotype: an Archive of Source Texts, Graphics, and Ephemera.
http://www.daguerreotypearchive.org/texts/N8390002_MORSE_NY_OBSERVER_1839-04-20.pdf – utolsó megtekintés 2023. május 12.

Érdemes idézni rövid beszámolója technikai részleteit, valamint konklúzióját:

> „A 26x36 cm-es üveglemezek nagyítása két szempontból is problematikus volt; ilyen méretű negatívtartó lemez nincs manapság forgalomban, s megfelelő nagyságú nagyítógéppel sem rendelkeztünk. Ez utóbbi következtében kezdetben csak a képszéleken levő jeleneteket nagyíthattuk ki, a képmező közepén elhelyezkedő érdekes figurákhoz nem tudtunk hozzáférni. Amikor a múzeum elhatározta, hogy ebből az anyagból kiállítást rendez, az eredeti felvételekről dupnegatívokat csináltattunk N-31p jelű síkfilmre, amelyet azután nagyításkor 9x12 cm-es darabokra vágtunk, s ez által az addig megközelíthetetlen figurák, jelenetek is hozzáférhetőkké váltak. Egyes képrészek 80–100-szoros nagyításban jelentek meg, képileg mégis élvezhetők maradtak az igen finomszemcsés filmnek köszönhetően. A felnagyított képek pedig azt bizonyítják, hogy Klösz György munkáinak szinte minden négyzetmilliméterére értékes információt közöl."[3]

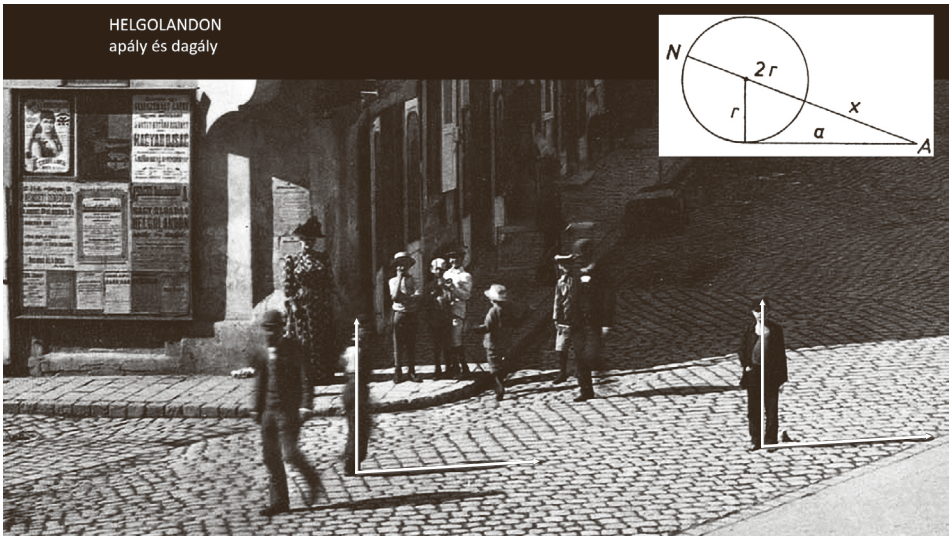
Az első példaként megidézendő fotónk a hordozó, az eredeti kartonra nyomtatott „Budapest" feliratú sorozat 180. számú képe. A szám felett olvasható, kézzel írt szöveg: Pest belváros. Előtér Sebestyén-tér, háttér Rózsa tér.[4] Ismert kép, már akit érdekel a főváros története és/vagy Klösz munkássága, esetleg a századforduló. Egykorú sajtómegjelenéséről is tudunk, a „Klösz 1892-iki fényképe." kísérő felirattal közölték, ami lehet akár a szerzőtől származó információ is.[5] Csakhogy a kép bal oldalán, az épület sarkánál álló, pöttyös ruhás, kalapos hölgy melletti plakátfal alapos tanulmányozása, a nagy felbontású változaton elolvasható feliratok korabeli forrásokkal történő összevetése nyomán egyértelműen megállapítható, hogy a kép nem készülhetett 1892-ben, hanem 1893. augusztus–szeptember táján. A részletektől terjedelmi okokból tekintsünk el, de az időpont talán ennél pontosabban is megadható.[6]

3 Bach 1981: 486–487.

4 Fortepan 82504. Adományozó: BFL. Levéltári jelzet: HU.BFL.XV.19.d.1.07.180. Sajnálatos módon a Fortepan a korábban közzétett változat, vagyis a színes szkennelés helyett (mely a képet a hordozó kartonnal együtt mutatta) újabban a „fekete-fehér" korszellem (vagy valamely más, ismeretlen ideológia) történetietlen alkalmazásával digitálisan „retusálva" teszi e képeket közzé, szerencsére a Wikipedia átvette és megőrizte a régi, használható fájlokat. Egyelőre.

5 *Vasárnapi Ujság* 1897. július 11. 455.

6 Lásd az első illusztrációt: a szerző montázsa az eredeti képrészlet felhasználásával. Emberek mint alkalmi napórák.



1. kép

Két kép

Az 1888 óta Budapesten megjelenő hirdetőoszlopok egyikén, mely Klösz Népszínházról készített képeinek centrumában látható, jól olvasható többek közt a Virágkiállítás felirat, még a dátumok is jól kivehetők: 1893. április (a kezdőnap pontosításához sajtósegítség kellene, amiből megtudnánk, hogy ez már egy elhalasztott kiállítási időpont, jelesül 29-e), míg a zárónap május 1. A Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár adatbázisát feltöltő kollégák szintén észrevették ezt, és közzé is tették,[7] de általánosan nem terjedt el. A Fortepan két publikált képének adatainál ugyan megjelenik a kisbetűs leírásnál az 1893-as évszám, de a nagybetűs dátum 1900-at mond. Ám ez kevésbé érdekes, mint hogy legalább két publikus, jó felbontású képünk van,[8] hasonló nézőpontból s láthatóan azonos napi időszakban fotózva. Vannak-e azonos szereplők? Melyik kép készülhetett előbb, és melyik később? Nem mindegy, mert ettől függ, hogy a kép előterében, a villamossínek és egy kőkupac közelében látható ember tényked ését hogyan interpretáljuk: épp még kiássa vagy már betemeti az árkot. Nem bosszantva az olvasót az árokásás kifejezéshez kapcsolható lehetséges poénokkal, jegyezzük meg, hogy a helyszín ismerete (mai

7 Budapest képarchívum. Képazonosító: 000615 (reprodukció).

8 Fortepan 57554 és 57559. Az első változatot megtaláljuk Klösz „Budapest" sorozatának 19. képeként is: Fortepan 82344. BFL: HU.BFL.XV.19.d.1.07.020.

Blaha Lujza tér) és a képen rögzített, látható árnyékok elmozdulása alapján (Billy Klüver árnyékelemző példája nyomán) az előbb és utóbb egyszerűen megmondható, és a két expozíció közti hozzávetőleges időkülönbség is becsülhető.

A budapesti Mátyás-templomról készített két felvétel[9] is ugyanazon nézőpontból, állásból készült, szintén csekély időkülönbséggel. A vertikális változat centrumában az átadás előtt álló templom a restaurálás (újjáépítés) után, a horizontális változaton az utca két oldala, a perspektíva hangsúlyozza a főtémát, és a jobb oldali házfalon látszik egy plakátfal, rajta többek között az 1896-os millenniumi képzőművészeti kiállítás posztere. Az azonos motívumok a képeken egymásra helyezhetők, jól fedik egymást, és a művelet során feltűnhet, hogy az ábrázolt személyek közül legalább öt azonos a két képen, akik ugyan elmozdultak, de valamilyen okból egy ideig (az időt ismét csak az árnyékok változása érzékelteti) figyelemmel kísérték a képműveletet.

Két egymáshoz viszonyítható kép, kicsi eltéréssel, új dimenziókat nyit. Amennyiben a nézőpont tér kicsit el, de a látószög azonos, sztereokép keletkezhet, 3D. Klösz budapesti látképeit néha elkészítette és kiadta sztereováltozatban is. Ha a nézőpont azonos és az idő más, ez a mozgathatóság, a történet, a „sztori" csírája, mint két filmkocka, az animáció, a metamorfizmus lehetőségét rejti. Közel már a film, a mozi, az „élő fotográfiák" korszaka.

Klösz városképei két fő csoportba sorolhatók: egyfelől megmutatnak valami újdonságot, ami „épp akkor" készült el, emelték talapzatra, leplezték le, vált láthatóvá a lebontott állványzat eltűnésével, illetve rögzítenek valami pusztulásra ítéltet, amit le fognak bontani, el fog tűnni, meg fog semmisülni, tehát nyomait egyedül a fotográfia őrzi majd. Ezen indítékok egyike sem kívánja meg az ember jelenlétét a képen, vagyis ha jelen vannak, annak oka lehet az arány, a lépték (a fotón a világnak nincs „mérete") vagy az esemény. Maga a fotográfiai esemény és a téma alapvető létmódja, nyilvánossága mint történés: „épp ott vannak", s így biztosítják az aktuális jelenérzetet (memento mori) az időrésben. Mindezek kiegészülnek a harmadik szemponttal, s a fenti kettő folytonosan ebbe integrálódik: a sorozatszerűség, a pozitivitás oeuvre-alakító kényszerével, azzal a döntéssel, hogy a gyarapodó képvilág lassan már nem konkrét helyeket, hanem egy várost mutat föl, lakóival együtt. Létezhet olyan algoritmus, amely számba veszi majd az összes személyt, immár nem mint a fotográfiai esemény nézőit és statisztáit, hanem ezen időben kiterjesztett városfilm valós szereplőit. Ehhez az összes fennmaradt Budapest-képet, minden változatot megfelelő méretben, léptékben, azonos for-

9 Fortepan 82578. BFL: HU.BFL.XV.19.d.1.08.053 és 82579. BFL: HU.BFL.XV.19.d.1.08.054. Mindkettő a „Budapest" karton-feliratú sorozatból, 248. és 249. szám.

mátumban össze kell gyűjteni és közös, nyilvános adatbázisba illesztve átadni a potenciális „*rendezőnek*", a 21. század történészének.

Több kép

Mondható, hogy Klösz aktivitása párhuzamos Budapest megszületésével. A városegyesítés előtt érkezik, és a metropolisz felépítése után távozik (az élők sorából). Tudható, hogy az ő életidejével párhuzamosan több remek fotográfus foglalkozott még városképek készítésével, mindenekelőtt Weinwurm Antal, majd az igazán nagy formátumú Erdélyi Mór, a fiatal Balogh Rudolf vagy rövid ideig Békei Ödön – ám Klösz képei nagyrészt megmaradtak: eredeti negatívok, autorizált, kiadott kópiák és sokszorosított verziók mégpedig fontos fővárosi gyűjteményekben, archívumokban. S a Klösz-kultusz és a fokozódó figyelem ezt a kitartó, szorgos, nagyszerű üzletembert mára kivételes szerzővé avatta, nem érdemtelenül.

E kitérő után folytassuk bevált, egyszerű taktikánkat, immár tudatosan keresve „olvasható" képeket, falragaszokat és plakátokat a több mint ezer fennmaradt felvételből jelenleg megfelelő formátumban elérhető mintegy 300 képet nézegetve. Jártunk már a Szentháromság téren, felfigyeltünk a kofákra és a járókelőkre. Most a tér felől nézve arra az utcára, melyből a Mátyás-templom korábban említett két fotográfiája készült, felmerül: nem ugyanazon kivonulás alkalmával készült-e ez a felvétel is?[10] (A telefonképek korszakában nem felesleges emlékeztetni arra, hogy a 19. században a felvétel készítése komoly előkészületet és apparátust igényelt, elég csak a technika fizikai súlyára utalni.) Amint felfedezzük a plakátokat a szemközti házfalon, azonnal világossá válik, kérdésünk megválaszolható. Kevés olvasás és keresés nyomán egyértelműen mondható, hogy nem ugyanakkor készült a kép, hanem egy évvel korábban, 1895 a helyes dátum. Eközben a „Tárnok utcza" utcatábla alatti plakáthalmaz jobb alsó sarkában a „KINETOSCOPE" feliratra leszünk figyelmesek. Fókuszunk megváltozik: immár csak olyan képeket keresünk, melyeken megtalálható ez a felirat. Minthogy Klösz már a millenniumi kiállításra készült, s a potenciális vásárlók számára a meglévő Budapest-készletét új felvételekkel bővíthette, a keresés nem esélytelen. Kicsivel több idő múlva, mint amennyit az előző kép datálásával töltöttünk, a felirat – bár nehezen olvasható – feltűnik a „Károly-kaszárnya" oldalán[11] aztán az egyetem[12] melletti plakátfalon és

10 Fortepan 82332. BFL: HU.BFL.XV.19.d.1.07.008. A Fortepan leírása szerint a kép 1896-ban készült. A Budapest-sorozat 8. számú képe.

11 Fortepan 82361. BFL: HU.BFL.XV.19.d.1.07.037. A Budapest-sorozat 36. számú képe.

12 Fortepan 82365. BFL: HU.BFL.XV.19.d.1.07.041. Budapest-sorozat 40.

az „Erzsébet árvaleányház" Rottenbiller utcai épülete előtt lévő hirdetőoszlopon.[13] Több képre nincs már szükség, ez a négy elégséges, abbahagyható a keresés, feltárható, mit rejt a felirat, s talán megerősíthető, hogy a négy képnek időben is köze lehet egymáshoz. Mivel fák csak két képen vannak, a lombozat nem lehet mérvadó, marad a sajtó, vagyis a fáknak a civilizáció okozta alakváltás utáni formája. A hirdetések és kishírek időkontrollja előtt érdemes tisztázni, mi ez a furcsa szó, melyet ma már talán csak a filmtörténészek ismernek, s melynek írásmódja változó az egyes plakátokon (KINETOSCOPE, KINETOSKOPE, KINETOSCOP).[14]

13 Fortepan 82428. BFL: HU.BFL.XV.19.d.1.07.104. Budapest-sorozat 103.

14 Második illusztrációnk mutatja a szóban forgó négy képet (4. jegyzet), de megjelölve rajtuk a plakátok helyét, míg a harmadik illusztráció a négy falragasz kivágott és egymás mellé helyezett reprodukcióját – a szerző montázsai.

2–3. kép

A kinetoszkóp egyszemélyes mozi volt, mint ma a laptopunk vagy a mobilunk. 1893-ban mutatták be nyilvánosan Bostonban. Történetéről 1895-ben jelent meg egy (később reprintben többször újra kiadott) forrásértékű könyvecske.[15] Edison terméke, mely üzletileg volt annyira sikeres, hogy európai turnéra is vitték a több példányban legyártott szerkezeteket és a bennük lévő, cserélhető hurokfilmeket, a „tartalmat".

A kinetoszkóp bécsi bemutatásáról olvasható egy rövid hír a budapesti sajtóban: „A kinetoskop embermagasságú szekrény, mely a fényképészeti felvételek megelevenítését közvetíti erőművi uton." A készülékben látható újfajta képekről, azok készítési módjáról is szól a cikk:

> „Ezt az aránylag egyszerű eszközt egy korszakot alkotó találmánynak kellett-megelőznie, egy fényképező készüléknek, mely egy jelenetet gyors egymásutánban képes pontosan megörökíteni. […] egy másodpercz alatt 46 fényképet képes felvenni, tehát 2760-at egy percz alatt, mi által egy folytonos

15 Dickson, W. K. L. and Dickson, Antonia 1895: *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kineto-Phonograph*. New York. A birtokomban lévő facsimile kiadás: Museum of Modern Art, New York, 2000.

fejlődésben levő jelenet megörökítése válik lehetővé." S végül a konklúzió: „most már bármily történeti jelenetet híven meg lehet örökíteni s úgy ábrázolni, a mint tényleg megtörtént."[16]

A tudósítás jellegéből adódóan a szerző (vagy fordító?) nem térhetett ki bővebben arra, mit is jelenthet itt a „történeti jelenet", valamint a „tényleg megtörtént" kifejezés. A *történés, történet, történelem* szavak lingvisztikai kapcsolatának naiv, köznyelvi használata pusztán az új típusú kép leírásának nehézségeit hivatott közömbösíteni. Mert valójában mi is történik akkor, ha egy adott „jelenetet", látványfragmentumot nem egyetlen fotó, hanem „kilométerfotográfia", ahogy a *Photographische Correspondenz* nevezi[17] a hosszú celluloidszalagot, melyen a képsorozat elemei rögzülnek, vagyis egy film rögzít, amelyet már nem közvetlenül, hanem valamely eszköz (interfész) segítségével lehet megnézni? A nézésre fordítandó idő és alkalom kötötté válik, megjelenik a hétköznapokban a projekció, a virtualitás, a közvetett, információáttételen alapuló spektákulum, melyet korábban csak a camera obscurában, majd a laterna magica-vetítéseken lehetett megtapasztalni.

Ilyen szekrények érkeztek 1895 tavaszán Budapestre is, hogy nagyjából egy hónapon át egymást követő két helyszínen láthatóvá, látogathatóvá válva bemutassák az „új fajta élőképeket", „Edison legújabb és legmulattatóbb" találmányát. Klösz négy képe közül kettőt-kettőt a bemutatók helyszíne egymáshoz kapcsol, mivel a kinetoszkópot először a Károly körút 28. (Károly-laktanya) helyiségében, majd az Andrássy út 13. alatt lehetett megtekinteni. A „korszak csodája" a hirdetések alapján nagyjából hat héten át, április közepétől május végéig volt Budapesten.[18] A kinetoszkóp bemutatása nem rázta meg alapvetően a főváros közönségét, belesimult az egyéb „csodák" egyre szaporodó és a millenniumi évben kulmináló forgatagába, mint az 5 Dayton, Miss Foy, Corty és Rappo excentrikusok és parodisták, *A magyarok bejövetele* (Feszty-körkép), Babacosta és társai (mind olvashatók négy képünk hirdetményein).

16 Edison uj találmánya. *Fővárosi Lapok* 1895. március 23. 930.

17 Kilometerphotographie – Kinématograph – Röntgenstrahlen. *Photographische Correspondenz* 1896. (432.) 411.

18 Hirdetések a Károly körút 28. címen: *Pesti Hirlap* 1895. április 16. 14; *Pesti Napló* 1895. április 20. 14. Az Andrássy út 13. címen: *Pesti Hirlap* 1895. május 7. 19; *Budapesti Hirlap* 1895. május 12. 13. és május 26. 16. Mindkét helyszínen reggel 9-től este 10-ig nyitva voltak. A Károly körút 28. szám maga a Károly-laktanya épülete, melynek a falán az egyik hirdetés látható Klösz fotóján, míg Klösz másik, ugyanerről az épületről hasonló szögből készült fényképén ez a hirdetés már eltűnt, és a sok falragasz közül csupán egyetlen lehet a két képen azonos. Fortepan 82327. BFL: HU.BFL.XV.19.d.1.07.003.

A filmfelvétel új típusú időadattal gazdagítja időkatalógusunkat, a perc vagy másodperc törtrészéhez (fotó) képest tartamában kiterjed: a géppuskaszerű sorozatfelvétel adja ezt az illúziót. A filmnek van *hossza,* amennyi ideig tart (a felvétel, a vetítés). Úgy tűnhet, a mozgó képeken Kairosz alakja megmutatkozik, de ha a felvételi nyersanyagot megnézzük, az egyes állóképek közti osztásvonalak világosan mutatják: e réseken át továbbra is folytonosan elillan.

*

Itt jönne a zárófejezet: *sok kép – nagy kép*, de a még leüthető betűk száma e publikáció vállalt formáját figyelembe véve korlátozott, így ennek kifejtése másik tanulmány feladata lesz. Témája a millenniumi hódoló díszfelvonulás és képei. *A hódolat napja – A nagy diszmenet* 1896. június 8-a hétfőre esett. Tribünjegyeket, helyjegyeket már hetekkel előbb hirdettek az újságok, a felvonulókról részletes, külön programfüzet került kiadásra. Az eseményről háromféle „képi forrást" lehetne összevetni: nagyszámú, kisméretű monochrom fényképet, egy hatalmas, színes, festett körképet, valamint a vonulás egy részletéről készült filmfelvételt.

A hódoló diszfelvonulásról írja Mikszáth Kálmán:

> „Az ember úgy érezte, hogy az ősei kikeltek sírjaikból és elvonúltak előtte. Hogy az egész magyar történelem elléptetett a tengernyi sokaságnak közepette. De hogy mi volt, hogy volt, elmesélni senki sem tudja. Pedig ugyancsak rá voltak uszítva a menetre a modern kor »fogdmegei«, a fényképező készülékek, a város száz pontján. Maga a szép özvegy trónörökösné is egy kis kézi gépecskével dolgozott a királyi erkélyen. De milyen halavány dolgok ezek a valósághoz képest."[19]

Sok fényképet közölt a sajtó, bár ha azt vesszük, hogy ezen a napon a készített fotók száma ezres nagyságrendű, mivel egyaránt dolgoztak neves fotóműtermek és amatőrök, ez csupán töredék. Az útvonal ismeretében az egyes képkészítők helye, ideje megadható.

A menet nagy és színes felidézésére feltehetőleg a millenniumi, honi körképboom hatására Eisenhut Ferenc festő és társai vállalkoztak, nem figyelve fel arra az egyre nyilvánvalóbb tényre, hogy a kinematográfia megjelenésével ez a több mint száz éves médium, a panoráma a végnapjait éli – üzletileg mindenképp. Az Eisenhut-körkép 1898. augusztus 6-án nyílt meg a városligeti körképpalotában, a Feszty-körkép helyén, ami Londonban vendégszerepelt. A honfoglaló magyarok

19 *M–th* K. A BANDÉRIUM. *Vasárnapi Ujság* 1896. június 21. 414.

helyére bevonultak a „sírjukból kikelt" ősök újrajátszott vagy megidézett szellemei, jelmezesen vagy díszmagyarban. A megnyitót követő sajtóból egy anonim írás részlete:

> „A századvégi élet ideges rohanását mi sem jellemzi jobban, mint ez a legújabb körkép. Ilyen nagy stílben, ilyen festői színekkel, ennyire élethű ecseteléssel még sohasem örökítettek meg hamarább nemzeti ünnepet, mint ahogy Eisenhut Ferenc és kitűnő munkatársa Márk Lajos varázsolja elénk a millenniumi hódoló díszfölvonulás feledhetlenül szép képét. Ha a történetírás minden időkön át ilyen eszközökkel dolgozott volna, ma a népek ezredéves múltját nem fedné annyi homályos, rejtelmes titok s a régmúlt idők nagy embereit, nagy eseményeit vajmi könnyen szemünk elé varázsolhatnók."[20]

Alig több, mint egy évig volt nyitva.

Budán, a Dísz téren állították fel a Lumière cég Budapestre látogató munkatársai a kamerát, és készítettek mozgóképfelvételt a menetről. A területet a Dunky fivérek fényképezték, s ha felvételeikből megmaradt esetleg jó minőségű, nagy felbontású eredeti, valószínűleg megláthatnánk a filmkészítőket és kamerájukat. A publikált, cinkográfusok keze alól kikerült, kis újságképeknél ez esélytelen. A Lumière cég kész felvételeit egy hónappal később bemutatták Budapesten, és még 1897 márciusában is vetítették.[21] A forgatott filmszalag máig fennmaradt, és 2021-ben újra vetítésre került a fővárosban. A Lumière-tekercsek kortárs hazai digitalizálói is meglepődtek azon a tényen, amit a dagerrotípia első amerikai nézője már észrevett: „…a kutatók számára döbbenetes élményt jelentett, hogy ilyen felbontású kép nyerhető ki a korabeli negatívból, amelyen számtalan új részletet fedeztek fel az eddig ismertekhez képest."[22]

Források

Budapest Főváros Levéltára (BFL)
HU BFL XV.19.d.1 Klösz György digitális felvételek (Sorozat)

20 A legújabb körkép. *Pesti Hirlap* 1898. augusztus 7. 5–6. Részletes elemzése: Füzi 2022: 85–105.

21 „A milleniumi képek a budapesti június 8-iki hódoló díszmenetből legnagyobb tetszést aratják Lumiére cinematographjánál, az élő fényképekben, Andrássy út 41. Mindenki siessen e remekművek megtekintésére. Nincs szebb a természetnél." *Budapesti Hirlap* 1897. március 21. 8.

22 Filmtörténeti szenzáció: digitalizálva láthatjuk a Lumière fivérek filmezte Budapestet (2021. július 26. 10:58) https://index.hu/kultur/2021/07/26/filmtorteneti-szenzacio-digitalizalva-lathatjuk-a-lumiere-fiverek-filmezte-budapestet/ – utolsó megtekintés 2023. május 12.

The Daguerrotipe. *New-York Observer,* 1839. április 20. 62. EWER ARCHIVE N8390002. Gary W. Ewer, ed., The Daguerreotype: an Archive of Source Texts, Graphics, and Ephemera
http://www.daguerreotypearchive.org/texts/N8390002_MORSE_NY_OBSERVER_1839-04-20.pdf – utolsó megtekintés 2023. május 12.
Dickson, W. K. L. – Dickson, Antonia 1895: *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kineto-Phonograph*. New York.

Budapesti Hirlap, 1895, 1897.
Fővárosi Lapok, 1895.
Pesti Hirlap, 1895, 1898.
Pesti Napló, 1895.
Photographische Correspondenz, 1896.
Vasárnapi Ujság, 1896–1897.

Hivatkozott irodalom

Bach Melitta 1981: Századvégi pillanatok. *Fotó* 1981. november 486–487.
Filmtörténeti szenzáció: digitalizálva láthatjuk a Lumière fivérek filmezte Budapestet (2021. július 26. 10:58) https://index.hu/kultur/2021/07/26/filmtorteneti-szenzacio-digitalizalva-lathatjuk-a-lumiere-fiverek-filmezte-budapestet/ – utolsó megtekintés 2023. május 12.
Füzi Izabella 2022: A vurstlitól a moziig. *A magyar vizuális tömegkultúra kibontakozása* (1896-1914). Szeged.
Klüver, Billy 2014: *Egy nap Picassóval.* Eger.

Sidó Anna

Személyes térhasználat amatőr városi fotográfiák tükrében. Esettanulmány egy szabadkai amatőr fényképész képeiről

Tanulmányomban Szabadkán készült városi fényképeket vizsgálok, melyeket az ott élő Brenner József (1860–1945) ügyész, a nyugatos író, Csáth Géza édesapja készített az 1890-es évek végétől az 1920-as évekig. Brenner a város egyik első amatőr fotósaként saját kamerájával örökítette meg, majd hívta elő fotográfiáit.[1] Amatőr, főként a családját ábrázoló fényképei között megtalálható néhány Szabadkáról készített fotográfia is, melyek különféle épületeket jelenítenek meg: lakóházat, patikát, templomot, színházat. A városi tér mellett fényképein feltűnik az attól nem messze lévő üdülőhely, Palics ligetes környezete is. Tanulmányom kiindulópontjai e fent említett városi privát fotográfiák, melyek feltételezésem szerint mint egodokumentumok naplószerűen rögzítették azokat a helyszíneket, amelyek meghatározó pontjai voltak az egyéni térhasználatnak.[2] A fotók vizsgálata által így akár szöveges források nélkül is megállapítható, hogy az egyén miképpen érzékelte és figyelte meg a várost, illetve milyen terek fókuszba helyezésével vált számára az saját várossá, és ezzel szoros összefüggésben hogyan konstruálta meg felvételein a személyes tereit.[3] A városi fényképek vizsgálata során kísérletképpen a fotókat különféle térértelmezésekkel olvasom össze, és azt nézem meg, hogy az idézett elméletek mentén miként értelmezhetők a fotográfiák, valamint azon keresztül a személyes térhasználat különféle percepciós regisztere.[4] A városi tereket Brenner József nemcsak fotográfiáin rögzítette, hanem a képek készítésénél később, 1933 és 1944 között írt, *Emlékeim* című visszaemlékezésében is felelevenítette azokat.[5] Írásművében összesen hatvankét fejezetben tekintette át életének történéseit, fon-

1 A fényképezőgép megvételét, valamint az előhívás processzusának részleteit fia, Csáth Géza naplói több helyen rögzítik. Vö.: Csáth 2013: 63. Brenner amatőr fotós tevékenységéről részletesen: Sidó 2021.

2 PIM, MRF Csáth Géza-hagyaték.

3 A „saját város" fogalmával kapcsolatban vö.: Berking–Löw 2010: 37.

4 Berger 2018: 17–18.

5 Brenner 2020.

tosabb csomópontjait, melyek közt helyet kaptak Szabadka általa fontosnak tartott helyszínei is. Ezeket a forrásbeli adottságokat kihasználva a fotók vizsgálatán túl az elemzés során egymásra vetítem a vizuális és textuális városreflexiókat, melyek egymást kiegészítve mutatnak rá Brenner személyes térhasználatára, illetve – kissé tágítva az értelmezési keretet – a terek jelentőségére a polgári életvilágában. A két forráscsoport ilyetén használata kísérlet is egyben, melynek tétje, hogy miként tudunk privát fotográfiát úgy forrásként használni, hogy a fotók már ne csupán a leírt narratíva illusztrációi legyenek, hanem egyenrangú bázisként szolgáljanak a városi tér percepciójának vizsgálatához.

Id. Brenner közterekről készült képeinek vizsgálata kapcsán érdemes felidézni azokat a térrel kapcsolatos kutatásokat és elméleteket, melyek a társadalom és az egyén térrel, illetve városi térrel való kapcsolatát vizsgálják, mivel ezek több szempontból támpontot jelentenek a tanulmány gondolatmenete számára. A fotókból mint egodokumentumokból kiolvasható városi térhasználat elemzésén túl arra teszek kísérletet, hogy ezeket a képeket összekapcsoljam a tér és a társadalmi térhasználat egyes térelméleti koncepcióival, melyeket elsősorban Berger Viktor széles körű gyűjtése mentén veszek sorra.[6]

A tér, valamint a városi térhasználat vizsgálata nagy múltra visszatekintő, népszerű kutatási terület a szellem-, kultúra- és társadalomtudományokban. A városi sétáló és az amatőr fotós összefüggésére Susan Sontag mutatott rá sokszor idézett fotóelméleti munkájában.[7] Szerinte a fotózás a polgári flâneur tekintetének meghosszabbítása gyanánt működik. Így a fényképezőgép az értelmiségi polgári magatartás egyik eszköze is, mely a megismerésen, a feltáráson és a kíváncsiságon alapszik. A fényképész ennek értelmében a magányos járókelő fölfegyverzett változata, az a kíváncsi, szemlélődő városi polgár, aki bejárja, földeríti és megismeri a várost.[8] A Sontag által megidézett flâneur alak minden bizonnyal az a Baudelaire és Walter Benjamin által elnevezett flâneur, aki a városi tér bámészkodó megfigyelője, egy tétlen, városi sétáló alak, aki szemlélődve járja az utcákat és tereket.

A vizsgált fotóanyag kapcsán azzal a kérdéssel is szembetalálkozunk, hogy a városokban létrejövő modern életkeretek kialakulásával az ott élő polgárok mit vettek észre az átalakulásból, milyen tapasztalatok kísérték a város befogadását és átalakulását.[9] Brenner Szabadkáról készített fotográfiái hozzákapcsolták a városi tereket a család személyes vizuális emlékezetéhez, így a fényképek értelmezhetők akár úgy is, mint – Keszei András megfogalmazásával élve – „helyhez kapcsolha-

6 Berger 2018: 17.
7 Sontag 1999.
8 Sontag 1999: 74.
9 A kérdés felvetés, a vizsgálati probléma megfogalmazása kapcsán vö.: Gyáni 1998: 23.

tó narratívumok, melyek az emlékezet munkájának köszönhetően, a felidézéssel, vagyis az emlékezési gyakorlatok által szerveződnek aktuális egységekké."[10] A hely és az identitás szoros kapcsolatára mutat rá Keszei azon állítása, mely szerint „a helyek birtoklása, képzete a tudatokban szorosan kötődik az identitáshoz, ami tulajdonképpen nagyrészt a helyeken keresztül nyilvánul meg".[11] Ennek fényében a lokális identitáson túl a közterek fotói vizualizálják Brenner városához kötődő érzelmi viszonyát, helykötődését.[12] E kapcsán arra is kísérletet tehetünk, hogy rekonstruáljuk egy korabeli városhasználó „szubjektív térképét", amely mind a város ikonikus épületeit és köztereit, mind pedig az eseményeit láttatja.

Erving Goffmannak *Az én bemutatása a mindennapi életben*[13] című térrel kapcsolatos munkájában megfogalmazott elmélete alapján az emberek a mindennapok során más-más célból különféle szerepeket játszanak. Ennek kapcsán vezette be Goffman a homlokzat fogalmát, amely egyrészről a szerep közbeni környezet különféle dologi elemeit jelöli ki: „helyeket, berendezési tárgyakat és ezek elrendeződését", másrészről a szerepet játszó személy tulajdonságait, megnyilatkozásait, cselekvését. Az egyének a változatos szerepeik során különféle zónákat alakítanak ki: van elülső és hátsó, azaz kulisszák mögötti régió, amit elrejtenek a „közönség elől".[14] Elképzelhető, hogy Brenner képeit úgy is olvashatjuk, mint egyfajta homlokzat, amelyen belül helyezkednek el a különféle egyének cselekvései által meghatározott zónák. Az előzőkkel összefüggésbe helyezhető Focault megközelítése, mely alapján a társadalmak különféle szerkezeti helyek – mint például közlekedés, szórakozás, pihenés – „végtelen sokaságával, egymáshoz kapcsolódásával és kereszteződésével jellemezhetők".[15] Az általa heterotópiáknak nevezett, fizikai értelemben is létező helyek olyan helyek, amelyek nemcsak önmagukat reprezentálják, így nem pusztán materiális elrendeződések, hanem más, akár nem fizikai helyekre is utalnak. Ilyen helyek például a temető, a színház, a mozi és a múzeum is.[16] Ezek közül két hely is, a színház, valamint a temető megjelenik Brenner privát fotográfiáin.

Lefebvre térelméletében az egyén térrel kapcsolatos cselekvését térbeli gyakorlatoknak nevezte, és a befogadást három részre osztotta: az észlelés, a koncipiálás és megélés fázisaira.[17] Brenner terekre fókuszáló amatőr fotós tevékenysége

10 Keszei 2015a: 194.
11 Keszei 2015b: 63.
12 Dúll 2015: 21.
13 Goffman 2000.
14 Goffman 2000: 28; Berger 2018: 111.
15 Foucault 1967.
16 Berger 2018: 114.
17 Berger 2018: 128.

értelmezhető lehet egyfajta térbeli gyakorlatként is, melyben a város befogadásának mindhárom fázisa érvényesülhet. Eszerint az egyén térbeli gyakorlatai a mindennapokban az észlelés alapján tudnak kibontakozni. „A reprezentációs terek – amelyek közös értékeken, hagyományon, vagy kollektív tapasztalaton alapulnak – létrehozói maguk a lakók, vagy a felhasználók, akik a szimbólum- és képhasználati gyakorlataik során bizonyos módon megélik a tereket."[18] John Urry elmélete szerint a lakó- vagy felkeresett helyek nem függetlenek az ott zajló gyakorlatoktól, sőt éppen azáltal határozódnak meg, hogy kik milyen praxist végeznek ott. Ilyenformán a helyek viszonyokról szólnak, azaz emberek, objektumok és képek elhelyezéséről, illetve pozicionálásáról. Ezt tovább fűzve Urry szoros összefüggésbe hozta a helyeket a fogyasztással.[19]

Az előbbiekkel szoros összefüggésben Pierre Bourdieu elmélete szerint a társadalmi tér beleírja, kivetíti magát a fizikai térbe, ami a cselekvők és tulajdonságaik alapján érthető meg. Szerinte a társadalmi térben egymáshoz közel álló pozíciók esetében a csoportok összefogását, valamint életstílus- és habitusbeli hasonlóságot lehet valószínűsíteni.[20] Szabadka tereinek rögzítése arra a típusú polgári értelmiségi habitusra mutat, amely felelősséget érzett városa környezete iránt, mivel a város és a környezet erősen része volt az identitásnak. Az egyes épületekről és terekről készített fotók így ezen belül is rámutatnak Brenner legfontosabb, a városon belül kialakított személyes tereire, identitásképző lokális egységeire. A Bourdieu által meghatározott társadalmi viszonyok fizikai térben való leképeződését vizualizálják Brenner privát városi képei.

Az alábbi esettanulmányban bemutatott képeken át, mint egy kulcslyukon keresztül, ráláthatunk a szabadkai középosztály városi tereire, életmódjukhoz tartozó épületeikre és helyszíneikre. Ezek között meghatározó szerepet töltött be a színház mint a város központi kulturális intézménye, az életmódszerű palicsi fürdőzés és nyaralás, a városi közösségi ünnepek, felvonulások és zenélés eseményei. A képek által ilyenformán kiviláglik Brennerék habitusa, térhasználata, városi mozgástere, ami őket és a hozzájuk hasonló társadalmi státuszcsoportúakat jellemezte. Brenner épületfotóinak vizuális előképei közt lehettek a korszakban az új vizuális médiumnak számító városi képeslapok is. Az épületeket ábrázoló képeslapok 19. század végi megjelenése és elterjedése egyébiránt felerősíthette a terek iránti érzékenységet, és elősegíthette, hogy egy városi, akár lokális szinten fontos épület vagy tér bekerüljön egy személy meghatározó identitásformáló elemei közé. A városi tereket vagy ikoni-

18 Berger 2018: 129.

19 Berger 2018: 166. Vö.: Urry 1995; Urry–Sheller 2006.

20 Idézi: Berger 2018: 142. Vö.: Bourdieu 1996: 15–16; Bourdieu 1997.

kus épületeket ábrázoló képeslapok gyűjtése, küldése a családi csoportképek, illetve vizitkártyák mellett az épületeket is beemelhette a különféle személyek emlékezeti és kommunikációs terébe. Ezzel talán összefüggésbe állítható Brennernek az a privát családi fényképezési gyakorlata, amely az alapvetően személyeket megjelenítő fotói (és ezzel együtt emlékmegörökítési gyakorlatai) közé beemelte városuk számukra meghatározó épületeit, tereit, helyszíneit és eseményeit.

1. kép. Szent Teréz-templom, 1899
Forrás: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2015.151.1.

A család valláshoz köthető fontos épülete és tere jelenik meg azon a fotográfián, amelyik a szabadkai Szent Teréz-székesegyházról készült (1. kép). A templom fontos szerepet töltött be Brenner és a család életében, gyerekeit és őt is itt keresztelték meg. A templomot távoli perspektívából ábrázolja, együtt az előtte elterülő fás, füves résszel. A fotón a templom mint a táj része jelenik meg, mintha annak szerves részét képezné. A kép előre megkomponált beállítást mutat, dominál rajta a vertikális elrendezés. Az előtérben lévő cserje rávezeti a tekintetet a templom épületére, ugyanakkor nem lóg bele a főtémába. A harmonikus tájképi kompozícióba helyezett templom elrendezése tudatos komponálást mutat. Visszaemlékezéséből kiderül, hogy Szabadka többi épületéhez képest is különös történeti értéket tulajdonított a templomnak: „Egyetlen monumentális stílszerű épületünk emelkedett az egész város területén: a központi plébániatemplom kettős tornyával. Románstílű. A 18. században kezdték építeni. 1839-ben fejezték be. (Hát ez most is szép, kivált mióta »terranovával« bevakolták 1911-ben.)”[21] A fotók

21 Brenner 2020: 100.

készítőjének egészen gyerekkorától fogva számos emléke[22] kötődött a templomhoz, melyek közül kiemelkedő, hogy már diákkorától fogva mint fuvolás részt vett a templom zenekarában.[23]

2. kép. A szabadkai városi színház, 1900 körül
Forrás: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2015.149.1.

Brenner József épületfotói közt a templom mellett a városi színház is megjelenik. (2. kép) A fotográfia a színház mellett húzódó főutcát ábrázolja, melynek jobb oldalán a színház, bal oldalán egyszintes – Szabadka korábbi városképét meghatározó – épületek találhatók. A fénykép terének enyészpontjában, a főutcán, melyet két oldalról nézelődő tömeg szegélyez, városi felvonulást látni. A kép előterében, az utca kanyarulatában két lovas szekér, valamint a háttérben vonuló emberek sora tűnik fel. Ez a fotó így témáját tekintve átmenetet képvisel az épületfotó és a városi eseményfotó között. A városi színházról készült fotográfia, mely a család egy kitüntetett kulturális helyszíne volt, összekapcsolható a Foucault által leírt szerkezeti hellyel. A szabadkai színház reprezentálása az amúgy személyes, családtagokat intim lakóterükben megörökítő fotográfiák között hangsúlyosan jelzi az épületnek és azon túlmutatóan az intézménynek a család életében betöltött jelentős szerepét is. Brenner fiának, Csáth Gézának a gyerekkori naplói is alátámasztják, hogy a fénykép készítésének a korszakában a család rendszeresen, akár egy héten

22 Brenner 2020: 38.
23 Brenner 2020: 40.

többször is járt színházba, így az épület, akárcsak az iskola vagy a munkahely szerves része volt mindennapi élettereiknek. A színház fotójának beállításában előképként szolgálhatott az a századfordulón, Szigeti Jenő által kiadott és forgalomba hozott képeslap, mely hasonló nézőpontból rögzíti a szabadkai színház épületét.[24] Id. Brenner szabadkai színház iránti elköteleződése visszaemlékezésében is többször megjelenik, mint például abban a gyerekkori élményének leírásában, ahol Blaha Lujza esküvőjéről, valamint színházbeli szerepeiről számolt be.[25] Goffman elméletét több ponton összekapcsolhatjuk id. Brenner városi tereket ábrázoló képeivel. Egyrészt életének „homlokzatára", azaz társadalmi színtereire, helyszíneire láthatunk rá általuk. A városi képek értelmezhetők úgy is, mint a Goffman által meghatározott homlokzat környezete: az otthoni zárt közeg, a kulisszák mögötti[26] mindennapok helyszínei és képei, míg a színházi tér a társadalmi státusz reprezentatív helyszíneként is értelmezhető.

3. kép. A szabadkai villamosvonal, 1900 körül
Forrás: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2015.150.1.

24 Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum, Képeslap gyűjtemény, Ltsz.: VF.33629. (https://mandadb.hu/tetel/611289/Pest_Szalloda__kepeslap_Szabadka_1900as_evek – utolsó letöltés: 2023. május. 2. Zempléni Múzeum, Képeslap gyűjtemény, Ltsz.: 0183084. https://gallery.hungaricana.hu/hu/SzerencsKepeslap/1243352/?list=&img=0 – utolsó letöltés: 2023. május. 2.

25 Brenner 2020: 20, 22.

26 Goffman 2000: 28.

A privát családi fotók közt szerepel Szabadka azon utcarészlete is, ahol a város első villamosvonala épült meg. (3. kép) Ez az újítás fontos modernizációs állomás volt a város közlekedésének fejlődésében. Az 1897-ben átadott villamos egészen Palicsig, a kedvelt nyaralóhelyig ment ki, megkönnyítve ezzel a polgárok nyári közlekedését. A századfordulós monarchia korabeli Magyarország vidéki városai között Szabadkán viszonylag hamar, Szombathellyel és Miskolccal egy időben alakították ki a villamosvonalat, megelőzve Szegedet (1900), Temesvárt (1899), Nagyváradot (1906), Kassát (1914) és Debrecent (1911).[27] Számos tanulmány foglalkozik a modernizáció eszközeinek és szimbólumainak tekintett géperejű járművek városlakókra tett hatásával. Ezekben olyan kérdések mentén gondolkodnak a közlekedés és a városlakók viszonyának kutatói, minthogy: milyennek látták és hogyan kezelték a korabeli városlakók a tömegközlekedést, nevezetesen a villamosokat? Természetes és gyors folyamat volt-e az új közlekedési eszköz befogadása? Hogyan működött a nagyvárosi közlekedés törékeny és veszélyes rendszere?[28] Id. Brenner villamosról készült fotója, azaz a városban megjelenő új infrastrukturális elem rögzítése, többek közt jelezheti a technológia iránti kitüntetett figyelmét, a város fejlődésének, modernizációjának személyes dokumentálását, a helyi ügyek iránti elkötelezett érdeklődését. Az a tény, hogy Brenner a frissen megépült villamost is beemelte legfontosabb városi képtémái közé, mellyel egyszersmind privát fotóarchívumába helyezte a villamos témáját, jelzi, hogy intenzív figyelemmel kísérte Szabadka modernizációjának folyamatát, amellyel a tömegközlekedés infrastrukturális fejlesztése a 19–20. század fordulóján szorosan összefüggött.[29] A család ezirányú érdeklődését kellően érzékelteti az a tény is, hogy legidősebb fia, Csáth Géza is említést tett a villamos megépítéséről, a vonal praktikusságáról gyerekkori naplója 1897. május 28-án kelt bejegyzésében: „A villanyos vasúti síneket már előttünk rakják. Palicstól *még csak a temetőig kell lerakni és minden jó, lehet villamoson* Palicsra utazni, mint rendes vonati helyárakkal, csakhogy az ember akkor megy ki, mikor akar."[30] A közlekedéstechnikai újítás vissza-visszatérő motívum Csáth naplóinak további bejegyzéseiben.[31] Nemcsak a technológia miatt ragadhatta meg a család figyelmét, hanem jelentősen megkönnyítette kijutásukat a palicsi nyaralóhelyre.

A városi közlekedés befogadásának kutatásában nagy figyelem irányul a megnövekedett számú balesetek vizsgálatára, mivel a villamos megjelenésével jelen-

27 Kalocsai 2011: 73.
28 Szécsényi 2011: 268.
29 Kalocsai 201: 70.
30 Csáth 2013: 19.
31 Hózsa 2009: 146.

tősen megnőtt ezek száma is. Budapesten a városi balesetek legnagyobb részét a villamosok okozták, melyeknek egyrészről technikai okok, a forgalmi személyzet viselkedése, másrészről az utca emberének magatartása volt a kiváltója.[32] E kutatásokhoz hozzákapcsolható Brenner személyes esete is, ugyanis a városi közlekedés percepciójában neki is meghatározó volt egy baleset tapasztalata:

> „Egy villamos vasúti balesetnek is voltam szenvedő részvevője [...]. 1898. év őszén szeptember havában Palicsról, ahol nyaraltunk, jöttem villanyoson Szabadkára. Nagyon gyorsan száguldott a kocsink. Én a kocsisvezető mellett állottam, amikor észrevesszük, hogy az áramszedő rúdja kisiklott s ugyancsak keményen csapódik ahhoz az összekötő dróthoz, amelyik a vezetéket tartja. Egyszerre csak látjuk előttünk, hogy egy vezeték faoszlop dől befelé a pályára, mert a nagy rántás, amit az áramvezető okozott csapkodásával, a korhadt oszlopot eltörte a tövénél, berántotta a pályára, s a villanyos kocsi nagy csattanással elütötte maga előtt és kihajitotta a pályáról. Az ablakok betörtek. Én hirtelen leguggoltam, a szememet behunytam s nem kaptam üveget az arcomba se, de a vezető arca tele lett vele; alaposan vérzett."[33]

Ez a baleset a fényképezőgép megvétele után mintegy fél évvel történt, melynek kapcsán feltételezhető, hogy ez a közekedési eszközzel összefüggő emlék, a technikai érdeklődése mellett is közrejátszott abban, hogy id. Brenner fényképet készítsen a járműről. A villamos jelentőségét mutatja, hogy egyből megjelent a városi képeslapok vizuális felületein is. Brenner villamosról készült képének előképe között feltehetően megtalálható egy olyan korabeli képeslap is, melyen Brenner képéhez hasonlóan éppen kanyarodó helyzetben jelenik meg a villamos.[34] A városi utcakép ezen új elemét képtémaként a Brenner korabeli neves, városi képekre specializálódott fotóművész, Klösz György is megörökítette.[35] Fotográfiáin a villamos mint mozgásban lévő elem jelenik meg, és hasonló perspektívából láthatunk rá, mint id. Brenner fényképén.[36]

A privát terek és emlékek képi reprezentációjának egyik legszemélyesebb fotója a lánya, Brenner Ilonka síremlékéről készült fotográfia a szabadkai temetőben. (4. kép) E fénykép talán azoknak a felvételeknek a sorába illeszthető, amelyek

32 Szécsényi 2011: 271.
33 Brenner 2020: 31.
34 Zempléni Múzeum, Képeslap Gyűjtemény, Ltsz.: 0214522. https://gallery.hungaricana.hu/hu/SzerencsKepeslap/1333983/?img=0 – utolsó letöltés: 2023. május. 2.
35 Szécsényi 2011: 271.
36 Szécsényi 2011: 272, 274.

gyermeke halottas ágyán, illetve ravatalán készültek. Kisgyermeke elvesztésének, a gyászmunkának képi lenyomatai ezek a fotók, melyek között a temetőben készített fényképe a gyász térbeli, a városi szövetben elhelyezkedő reprezentációja. A fényképen megjelenő temető helyszíne a Foucault által meghatározott, önmagán túlmutató szerkezeti helyként értelmezhető, mely az elvesztett családtag(ok) emlékeit is magában foglalja.

4. kép. Brenner Etelka sírhelye a szabadkai temetőben, 1903 után
Forrás: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2015.102.1.

A városi tér egy félnyilvános helyszíne jelenik meg azon a patikát ábrázoló fotón, mely Brenner első feleségének családjához, Decsyékhez tartozott. A patika fontos helyszín volt Brenner életében, mivel apai és anyai ágon, sőt első felesége felmenői révén is a család hagyományos foglalkozása a gyógyszerészet volt. Ő maga is édesapja patikájának közvetlen környezetében nőtt fel, sokáig mint segéd tevékenykedett ott, így érthetően a patika helyszíne erősen beivódott Brenner vizuális világába. A képen ábrázolt patikabelső is az e praxishoz való szoros viszonyt rögzíti. A patika mint az otthonosság és a családi hagyomány szimbóluma jelenik meg Kosztolányi Dezső *Kisvárosi fotográfia* című versének kezdősorában: „A patikának üvegajtajában/Búsul búsul/Egy gyógyszerészsegéd."[37]

37 Kosztolányi 2014b: 125. A vers eredetileg Kisvárosi fotográfia címmel a Mágia című verseskötet első két kiadásában (1912, 1920) jelent meg. Ezt követően elhagyva eredeti címét, Kosztolányi átemelte *A szegény kisgyermek panaszai* című válogatásába, és *A patika üvegaj-*

A vers szomorú, elvágyódásról merengő kisvárosi pillanatot nagyít ki,[38] egyszerre reprezentálva a helyszín jelentőségét és azt a médiumot (a fotográfiát), amelyen keresztül rögzíti a versben kifejtett, a megszokott környezetet elhagyni kívánó beszélő élményét. A patika helyszínének fontosságát és a hozzá való kötődést jól jelzi, hogy a fiatal Csáth Géza első próbálgatásai közt unokatestvérének ezt a *Nyugat hasábjain* 1911-ben megjelent versét zenésítette meg.[39]

5. kép. Kossuth-ünnep Szabadkán, 1902
Forrás: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2015.152.2.

A statikus tereket ábrázoló fotókon kívül városi események is megjelennek id. Brenner fényképein: a városi zenekar koncerthelyzetben a köztéren, a Kossuth-ünnep (5. kép), illetve vallási felvonulások, mint az úrnapi körmenet. A család tagjai mind részt vettek ezeken az eseményeken, a városi ünnepek fontos részei voltak a família életének is.

Az 1902-es Kossuth-ünnepélyről készített felvételein látható eseményeket fia, Csáth Géza is megörökítette 1902. szeptember 21-én kelt naplóbejegyzésében:

tajában címmel közölték.

38 Vö.: Győrei 2018: 192.

39 Kelemen 2015: 88.

„Ma itt, Szabadkán volt Kossuth-ünnep. (Igazán szép.) Apuska is magyar ruhában ment a díszközgyűlésre, hol a dalárda énekelt (Kersch Ferenc vezetésével). Az egész város zászlókkal van díszítve, minden bolt kirakatában Kossuth arcképe. A közgyűlés után ünnepély volt a piactéren. Dalárda énekelt. Mukits Simon erős, 48-as érzelmű, szép beszédet mondott. Árpád bácsi szavalta Csillagnak rossz alkalmi versét. Este kivilágítás volt, és 300 terítékű vacsora. Milinovics *háznak (*vadrác), mely nem volt kivilágítva, összes ablakait beverték."[40]

Az ünnepséget lencsevégre vevő Brennernek és családjának fontos helyszínt jelentett a városi köztér, ahol ezeket a rituálészerű eseményeket megélhették. Ahogy a fotón is látható, a tér és a házak mintegy díszletként szolgáltak az ünneplők számára, melyben Kossuth arcképének kirakatba helyezése, valamint a házak kivilágítása egyben politikai állásfoglalást is jelentett. Az esemény képi megörökítése politikai identitásuknak is egy manifesztációja, mely ilyenformán tárgyként is bekerült a kollektív családi emlékezetbe.

Szabadkán kívül a város mellett lévő nyaralóhely, Palics is feltűnik Brenner fotográfiáin. A szabadkai polgári értelmiség életmódjához hozzátartozott a hosszúra szabott, több hónapon át tartó palicsi nyaralás. Ezeket a családi nyaraláshoz tartozó helyszíneket rögzítik Brennernek a palicsi tájat megjelenítő fotográfiái. E fotókon az épített környezet helyett inkább a természet kap hangsúlyt. A tájképeken a nyaralás helyszíneinek megörökítésén túl az amatőr művészi fotózás szárnypróbálgatásait is fel lehet fedezni. A palicsi nyaralás helyszínéről készült felvételekre tekinthetünk úgy is, mint a fogyasztás, a nyári szabadság helyszínei, amelynek természeti és épített környezete, ligetes alléja, villái (melyek közül egyet kibéreltek a nyári időszakra) nyári díszletet képeztek a polgári család számára. A képeken megjelenő szecessziós villaépület azok közé a főbb csomópontok közé tartozott a fürdőhelyen, ahol a fogyasztás zajlott, ahol valamilyen szolgáltatást igénybe vett Brenner és tágabb értelemben az általa képviselt társadalmi csoport.

A családi privát fotók között fellelhető városi épületekről, helyszínekről készített fotográfiák minden bizonnyal Brenner identitásának lokális szempontból jelentőségteljes részét képezték. Ezzel összefüggésben és egyben összegzésként talán érdemes Martina Löw azon megállapítását ideidézni, amely összefoglalóan azt állítja, hogy a cselekvők folyamatosan alkotják tereiket az elemek pozicionálása és tudatos vagy kevésbé reflektált szintézise révén.[41] A terekről alkotott szintézis elmélete szerint a tér újraalkotása függ az azt végző egyén kulturális beállítódásától, ismereteitől, emlékeitől és elvárásaitól. Azonos fizikai elrendezések más és más teret alkothatnak

40 Csáth 2013: 378.

41 Idézi: Berger 2018: 207; Vö.: Löw 2001.

az eltérő szubjektumok számára, sőt ugyanazon szubjektum számára is két különböző időpontban.[42] A fentiek fényében talán az épületfotózásra is tekinthetünk úgy, mint egy ilyen típusú téralkotás, ahol Brenner megalkotja saját városát, a maga és családja számára fontos városi tereket, épületeket és helyszíneket vizuálisan felhelyezi saját mentális térképére. Ennek kapcsán jelentőségteljes lehet annak vizsgálata is, hogy mely, a város számára ikonikusnak bizonyuló épületek fotói nem találhatók meg a fennmaradt fotóhagyatékban. Ilyen „hiány" lehet például a régi, időközben lebontott – vagy akár az újonnan megépült szecessziós – városháza, a vasúti pályaudvar vagy a főgimnázium épülete. Privát épületfotói így inkább a személyes képei kontextusában érthetők meg, ugyanis a kitüntetett fontosságú épületeknek, városi eseményeknek, illetve a városi polgári életük rituáléinak fotográfiái az otthoni élettereiket ábrázoló, családi fényképek és emlékezési gyakorlatok között kaptak helyet. Brenner ezzel együtt fotográfiáin a téralkotás szintézisét is elvégezte, és a legszemélyesebb, családi képtémái közt rögzítette azt a pillanatnyi állapotot, amely az akkori életvilága számára jelentékeny városi tereket jelentette.

Források

Brenner József 2020: *Emlékeim: memoárok. 1860–1942.* (Szerk.: Dévavári Beszédes Valéria) Szabadka.

Csáth Géza 2013: *„Méla akkor hínak* lábat mosni". *Naplófeljegyzések 1897–1904*. (Szerk.: Molnár Eszter Edina – Szajbély Mihály) Budapest.

Kosztolányi Dezső 2014b: *A szegény kisgyermek panaszai*. (Kosztolányi Dezső összes művei – Kritikai kiadás) (Szerk. Dobos István – Szegedy-Maszák Mihály – Veres András) Pozsony.

Petőfi Irodalmi Múzeum, Művészeti, Relikvia- és Fotótár (PIM MRF), Csáth Géza – hagyaték fotóinak letári száma: 2014.22.1.-2014.146.2.; 2015.3.1.-2015.40.1.; 2015.67.1.-2015.78.1.; 2015.86.1.-161.1.

Hivatkozott irodalom

Berger Viktor 2018: *Térré szőtt társadalmiság. A tér kategóriája a szociológiaelméletekben.* Budapest.

Berking, Helmut – Löw, Martina 2010: Amikor New York nem Wanne-Eickel... A városok mint a szociológia ismerettárgyai. In: Szíjártó Zsolt (szerk.): *Köz/tér. Fogalmak, nézőpontok, megközelítések.* Budapest–Pécs, 33–48.

42 Berger 2018: 207.

Bourdieu, Pierre 1996: *Physical Space, Social Space and Habitus*. Oslo.
Bourdieu, Pierre 1997: Gazdasági tőke, kulturális tőke, társadalmi tőke. In: Angelusz Róbert (szerk.): *A társadalmi rétegződés komponensei*. Budapest, 156–177.
Dúll Andrea 2015: Amikor messze van az „odakinn" az idebenn"-től: a helyváltoztatás és az identitás összefüggései. In: Keszei András – Bögre Zsuzsanna (szerk.): *Hely, identitás, emlékezet.* Budapest, 19–33.
Foucault, Michel 1967: *Of Other Spaces, Heterotopias*, 1967: https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/ – utolsó letöltés 2023. március 2.
Goffman, Erving 2000: *Az én bemutatása a mindennapi életben.* Budapest.
Gyáni Gábor 1998: *Az utca és a szalon. A társadalmi térhasználat Budapesten (1870–1940).* Budapest.
Győrei Zsolt 2018: A narancsligettől a harisnyagyárig. Felvetések a Mágia kritikai kiadásához. *Studia litteraria. Irodalom- és kultúratudományi folyóirat* (57.) 1–2. 177–196.
Hózsa Éva 2009: Csáth Én-tűzijátéka és a Palics-álomba vezérlő *(villamos) kalauzok.* In: Csányi Erzsébet (szerk.): *Csáth-járó át-járó. Csáth Géza, az irodalmi és pszichológiai diskurzusok metszéspontja.* Újvidék, 145–152.
Kalocsai Péter 2011: A városi közlekedés modernizációja Magyarországon (1867–1914). In: H. Németh István – Szívós Erika – Tóth Árpád (szerk.): *A város és társadalma. Tanulmányok Bácskai Vera tiszteletére.* Budapest, 62–77.
Kelemen Éva 2015: *Művészetek vándora. A zeneszerző Csáth Géza.* Budapest.
Keszei András 2015a: *Emlékek formájában.* Budapest.
Keszei András 2015b: Hely és identitás között. In: Keszei András – Bögre Zsuzsanna (szerk.): *Hely, identitás, emlékezet.* Budapest, 52–73.
Sidó Anna 2021: Privát családi fényképezés a 19–20. század fordulóján. *Per Aspera ad Astra: A Pécsi Tudományegyetem művelődés- és egyetemtörténeti közleményei* (8.) 2. 35–52.
Sontag, Susan 1999: *A fényképezésről.* Budapest.
Szécsényi Mihály 2011: Közterületi csattanók. Villamosbalesetek Budapesten az 1910-es években. In: H. Németh István – Szívós Erika – Tóth Árpád A (szerk.): *A város és társadalma. Tanulmányok Bácskai Vera tiszteletére.* Budapest, 268–283.
Urry, John 1995: *Consuming Places.* London–New York.
Urry, John – Sheller, Mimi 2006: The New Mobilities paradigm. *Environment and Planning A* (38.) 2. 207–226.

Kondor Boglárka

A magyarországi evangélikus diakonisszák szolgálatának képi ábrázolásai

Bevezetés

Doktori kutatásomban a magyarországi evangélikus diakonisszák szolgálatának történetét tárom fel a női szerepvállalási lehetőségek vonatkozásában. Elemzésem a 19. század végétől egészen a 20. század közepéig mutatja be az egyházban munkálkodó hajadon nők szolgálatát.

Módszertani bevezetésként először az egyes fényképészeti irányzatok és stílusok fejlődését részletezem röviden, kifejezetten a századforduló időszakára koncentrálva, majd ehhez kapcsolódva bemutatom, hogy milyen képi ábrázolások születtek az evangélikus diakonissza-anyaházak kötelékében szolgáló nővérek munkájáról és mindennapjairól. Munkám fő célja, hogy meghatározzam, mi motiválta a fotódokumentáció elkészítését az egyes intézményekben. Kutatásom négy anyaház képi emlékeit vizsgálja, melyek alapításuk sorrendjében a következők: Pozsony (1891), Győr (1909), Budapest-Piliscsaba [Fébé] (1924) és Békéscsaba (1931).

Kutatásom során kifejezetten az evangélikus intézmények forrásaiból dolgoztam. Közülük a legjelentősebb képi anyaggal a budapesti Evangélikus Országos Gyűjtemény múzeumi és levéltári tagintézménye, valamint a győri Ráth Mátyás Evangélikus Gyűjtemény Levéltára rendelkezett. Kevesebb, ám jól használható forrással szolgált számomra a Békéscsabai Evangélikus Gyülekezeti Levéltár, valamint a diakonisszák családtagjaitól és ismerőseitől a múzeumba eljuttatott néhány magánfotóalbum.

A fotográfia rövid története

Jelen tanulmány célja, hogy megvizsgálja, a magyarországi evangélikus diakonissza-anyaházakból fennmaradt képi ábrázolások milyen céllal készültek, és mi jellemzi az egyes kompozíciókat. Írásom középpontjában a vizualitás áll, melyhez a szociológiai és antropológiai módszerek csatlakoznak. Mindez azért is roppant lényeges, mert a szociológia tudománya és a fényképezés szinte egyszerre született, ugyanis Comte 1839-ben írta meg könyvét *A pozitív filozófia tanfolyama* címmel,

Franciaországban pedig ugyanekkor mutatta be Louis Daguerre és Nicéphore Niépce az első dagerrotípiát. Mindeközben Angliában William Talbot feltalálta a negatívot, azaz a celluloidszalagon megfordított képet. A két típus közül Daguerre találmánya vált népszerűbbé.[1] A fényképezés elterjedésével a képi ábrázolások szociológiai elemzése is kibontakozásnak indult a társadalomtudományok területén.

A képi ábrázolások értelmezése

Amikor egy képet elemzünk, fontos tudnunk, hogy az nem azonos az általa bemutatott tárggyal. Az értelmezés során először felismerjük a képen ábrázolt tárgyat, személyt, eseményt, cselekményt stb., majd megpróbáljuk megérteni, hogy a képen ábrázoltak miként kapcsolódnak a valósághoz. A kép értelmezése során tehát három tényezőt kell figyelembe vennünk: azt a tárgyat, amelyről a kép készült, a képet mint a tárgyra utaló vizuális jelet, valamint a fejünkben lévő tudást, azaz az előzetes élményeket és tapasztalatokat a tárgyról és a képről egyaránt.[2]

„A valószerű, természethű ábrázolásra való törekvés mögött tulajdonképpen a mulandóságtól való félelem, a mulandóság elleni harc áll."[3] Ez segít nekünk abban, hogy a képi dokumentációk segítségével adott korszakok mozzanatait, jellegzetességeit rekonstruáljuk, hiszen ahogy Balázs Béla is fogalmaz: „A látható szellemből olvasható szellem lett, a vizuális kultúrából fogalmi kultúra",[4] azaz a fényképeken számos rejtett üzenet fedezhető fel.

A fotók elemzésénél tekintetbe kell vennünk, hogy „minden fénykép mögött ott van a képkészítő ember, akinek döntéseitől függ, hogy mikor, mit, honnan és hogyan fotografál".[5] A fotós döntései ugyanis jelentősen befolyásolják az általam vizsgálni szándékozott képkészítési motivációt. A képet elemző személy pedig, azaz „a befogadó keresi azokat az információkat, amelyek nézeteiben megerősítik, és elkerüli azokat, amelyek ellentmondanak neki",[6] vagyis szelektív észlelést végez, melynek következtében nem beszélhetünk objektív vizsgálatról, de természetesen történészként arra törekszünk.

A fényképezés megjelenése, akárcsak a televíziózás „a nemzeti és a személyes identitás kialakításának intézményévé vált, egyben táplálta a közös emlékezetet".[7]

1 Mirzoeff 1999: 66.
2 Hartai–Muhi 2010: I. 27–28.
3 Hartai–Muhi 2010: I. 32.
4 Hartai–Muhi 2007: II. 10.
5 Hartai–Muhi 2010: I. 34.
6 Hartai–Muhi 2007: II. 144.
7 Hartai–Muhi 2007: II. 144.

A diakonisszamozgalom kora egybeesett a Horthy-korszak egy szakaszával, melynek során a konzervatív feminizmus nyert teret. A hajadon nők számára az egyház biztosított lehetőséget, ilyen volt a diakonisszaszolgálat is, a másokról történő gondoskodás (betegápolás, szegénygondozás, árvák nevelése stb.), mely mögött ott húzódtak a hagyományos női szerepek. Ez legitimálta a nők egyház keretében zajló társadalmi szerepvállalását. A patriarchális rendszerben működő, uniformizált diakonisszaközösség sajátos életmódot kínált a fiatal lányok számára. Ezt a részben zárt, részben nyitott állapotot jól reprezentálják az elemzett fotók, melyek részben rekrutációs céllal készültek. Ezért tartom érdemesnek vizsgálni azt, hogyan befolyásolja az egyént körülvevő közeg, valamint az egyenruha viselése az egyén viselkedését, magatartását, valamint hogyan hatnak a közeg elvárásai a nemi szerepekre, jelen esetben a női szerepekre.

Fényképészeti irányzatok és stílusok

A rendelkezésre álló fényképek elemzése során segédtudományként bekapcsolódik a vizuális antropológia és a vizuális szociológia. A kultúra meghatározása három korszakon keresztül lehetséges, az orális, a verbális és a vizuális korszakokon keresztül. Jelen tanulmány esetében a legutolsó lesz meghatározó.

Piotr Sztompka és Marcus Banks szavaival élve, a fotografikus ábrázolás a társadalmi élet megismerésének eszközévé válik, melynek segítségével felfedhetjük az „alkotói szándék nélkül keletkezett látható kulturális formákat".[8] Ahogyan Sarah Pink fogalmaz, az elemzés során a fénykép olyan médiumként szolgál, melynek megismerése által új tudásra vagy kritikai perspektívára tehetünk szert.[9] A fényképek elemzése során Georg Simmel téziséből indulok ki, aki szerint „az emberi szem különleges szociológiai szerepet tölt be" a társadalomtörténeti kutatásokban.[10]

A képi világot több kritérium alapján tanulmányozhatjuk. Az első szempont a képalkotás technikája. Ennek kategóriájába sorolhatók például a festmények, grafikák, szobrok, filmképek, klasszikus fényképek, valamint a digitális képek.[11] Jelen esetben én a klasszikus fényképeket elemzem, hiszen a diakonisszák szolgálatáról szinte csak ilyen típusú ábrázolások maradtak fenn. Tudomásomra jutott néhány mozgóképes felvétel is régi kazettákon, de ezek leltározása még zajlik, legutolsó információim alapján digitalizálásuk még el sem kezdődött.

8 Sztompka 2009: 7–8; Banks 1998: 11.
9 Pink 2001: 11.
10 Simmel 1921: 25–26.
11 Sztompka 2009: 16.

A második kritérium a kép bemutatásának helye, azaz a lokalizálás. Ez lehet a mediális tér (televízió, újság, internet), a köztér (utca, tér, park, múzeum, mozi, templom) és a privát tér (lakás, ház, kert).[12] A diakonisszákat ábrázoló képek bemutatásának helye főként a privát tér, azaz az anyaházi közösség, de amennyiben az anyaházakkal kapcsolatban álló helyi vagy környező evangélikus gyülekezetekről vagy külső szolgálati helyekről beszélünk, akkor a fotók lokalizálásukat tekintve a köztér kategóriájára terjednek ki.

A harmadik kritérium a képek funkciója, mely alapján beszélhetünk művészi, azaz expresszív és esztétikai célú képekről, valamint meggyőző, reklám célzatú, propaganda funkciót ellátó fotókról.[13] A diakonisszaszolgálatról készült képek inkább az utóbbi kategóriába sorolhatók.

Piotr Sztompka szerint

> „annak a fotónak, amely minket közvetlenül érdekel – a szociológiai fotónak –, elsősorban megismerő funkciót kell betöltenie: információs-dokumentációs, heurisztikus, bizonyos mértékig magyarázó funkciót, de ez nem jelenti azt, hogy ne lehetne esztétikailag is kielégítő, és ne hordozhatna művészi értékeket, valamint társadalmipropaganda- vagy politikai üzenetet."[14]

Természetesen jelen elemzés során is főként az információs-dokumentációs jelleg válik fontossá.

Egy fénykép értelmezése során különféle kontextusokról beszélhetünk (családi, oktatási, szakmai, vallási, politikai stb.). Közöttük találunk olyat, amit mélyen átitat a vizuális szimbolika. Ezeket nevezi Émile Durkheim szakrális típusú fényképeknek, melyek ábrázolhatnak vallásos szertartásokat (misék, körmenetek), családi eseményeket (esküvő, keresztelő, temetés), politikai rituálékat (felvonulások, koszorúzás, tüntetés zászlókkal), igazságszolgáltatásban zajló tevékenységeket (a bírók parókái, tógai és láncai), illetve különböző szabadidős eseményeket (karnevál, szilveszter).[15] Az itt bemutatott fényképeken megjelenő diakonisszák egyenruhája számos szimbolikus jelentéssel rendelkezik, vagyis ezek a fotók a Durkheim által megalkotott szakrális kategóriába sorolhatók a kontextust illetően. Ezeken jól kirajzolódnak a nővérek közösségében tapasztalható kulturális értékek és normák, valamint a tipikus szerepek, jelen esetben az egyházban szolgáló

12 Sztompka 2009: 16.
13 Sztompka 2009: 17.
14 Sztompka 2009: 17.
15 Durkheim 1969: 176–177.

hajadon nőké. Ezen a ponton a képek elemzése során találkozik a vizuális kultúra, azon belül a fotótörténet, valamint a társadalomtörténet és az ahhoz kapcsolódó szociológia, illetve a történeti antropológia tudománya.

A fényképek típusai

Sztompka szerint a 19–20. század fordulóján „a fényképezés meglehetősen korán kilép a kizárólagosan dokumentáló szerepből, és reformáló, ideológiai, meggyőző feladatot lát el".[16] Ezt a megállapítást tekintem kiindulópontnak a fényképek elemzése során is. Az elemzésben Sztompka módszerét követem, aki minden kontextust hat aspektusra osztott.[17] Ebben a tanulmányban kifejezetten olyan fotókkal foglalkozom, melyek vallási kontextussal rendelkeznek. Ezen belül megkülönböztetek hat aspektust, melyek a következők: a cselekvő egyének, a cselekvő egyének tevékenységei, a kölcsönös interakciók és társadalmi kapcsolatok, a közösség és annak struktúrája, a kultúra és a környezet.

Az általam vizsgált gyűjteményekben fekete-fehér és vörösesbarna árnyalatú, azaz szépia típusú fotók találhatók. Állapotukat tekintve a többségük jó minőségű, jól használható kép. A fotók között találunk előre megkomponált, műteremben készült képeket és véletlenszerűen készített felvételeket is.

A rendelkezésre álló fényképeket témájuk alapján kettő nagy kategóriába soroltam: formális és informális. Ezenkívül külön vizsgáltam Mekis Mária fotóalbumát, melynek képei mindkét kategóriába besorolhatók.

A társadalmi élet egyes aspektusai a formális kategóriába sorolt képeken

Az első fényképcsomag a cselekvő egyéneket dokumentáló, azaz az anyaházak vezetőiről és diakonissza főnöknőiről készült fotókat tartalmazza. Az általam vizsgált négy anyaház mindegyikéből fennmaradtak olyan fényképek, melyek a vezetőségi tagokat ábrázolják, és a fotók állapota mindegyik intézmény esetében igen kiváló minőségű. A képek szinte mind precízen megkomponált portréfotók. A megjelenő személyek méltóságteljes testtartása, valamint ruházatuk (öltöny, egyenruha, Luther-kabát) jól érzékelteti a hierarchiában elfoglalt magasabb pozíciójukat. Ezeknél a képeknél igen szembetűnő a magas minőség. Ez jelentheti egyrészt azt,

16 Sztompka 2009: 33.
17 Sztompka 2009: 44.

hogy a képek valószínűleg műteremben készülhettek, és azt is, hogy készítőjük kordokumentumként tekintett a kompozícióra, ezen képek anyaga ugyanis állagát tekintve időtállóbb. A fényképek egy részének hátoldalán dátumot és/vagy helyszínt is találunk. A fotókon látható személyek pontosan beazonosíthatók.

A pozsonyi diakonissza-anyaház második főnöknőjéről, Billnitzer Matildról maradt fenn egy kitűnő állapotú portré, melynek készítési helye a kép jobb sarkán látható. Eszerint a fotó Mindszenty műtermében készült Pozsonyban. Évszám nem szerepel a képen. A szépia színű fénykép tökéletes lehetőséget nyújt a pozsonyi diakonisszanővérek viseletének rekonstruálására. Az intézet rendtartásában olvashatjuk a következőket: „A nővérek viselete: fekete ruha gallérral, fehér bodor (chemisette) és főkötő, fekete fejrevaló és talma. Hétköznapokon kék, Vasárnapon fehér kötényt viselnek."[18]

1. kép. Billnitzer Matild, pozsonyi diakonissza főnöknő
Forrás: RMEGYL I.4 H72

A Billnitzer Matildot ábrázoló, szépia színű fotó ugyan nem láttatja, de valószínűleg a fehér ruhán kék kötényt visel. Látjuk azonban a fehér gallért és a főkötőt is. A győri rendtartás szövegére hivatkozik Keveházi László, aki leírja az egyes ruhadarabok jelentését:

18 OSZK Hung. e. 1746.l: 14–15.

„A főkötő értelme: amint a lányok fejét »bekötik«, amikor férjhez mennek, és ez jele volt annak, hogy már nem a maguk urai, a diakonissza is fejfedőt visel jelképeként annak, hogy nem a maga ura, hanem Krisztus a vőlegénye és vezetője. A kötény a sokszor megalázó szolgálat jelképe, amint Jézus is kendőt kötött, amikor tanítványai lábát megmosta."[19]

Sem a bodor, sem a talma és a fekete fejkötő nem jelenik meg a képen, a masniról pedig a szöveg nem tesz említést. Mindez arra utal, hogy a viseletben időközben módosítások történtek. A képen látható, nyakban függő kereszt korpusszal kifejezetten a felszentelt diakonisszák és főnöknők kiegészítője volt. A liptószentmiklósi rendtartás szerint a kereszten megfeszített Krisztus az áldozatvállalás és a túlélés jelképe.[20]

A cselekvő egyéneket dokumentáló képek másik csoportját a diakonisszákról készült fotók képezik. A fényképek egyik nagy haszna, hogy viszonylag könnyen elemezhetők a nővérek, ezáltal pedig az egyes anyaházak öltözetei között fellelhető hasonlóságok és különbségek, elsősorban magyarországi viszonylatban. A képek többsége véletlenszerűen, szolgálat közben vagy szabadidőben készített, melyek a közösségben szolgáló egyént, a fiatal hajadon nőket emelik ki. Ezzel megelőzik személytelenné válásukat, de találunk beállított, előre megkomponált fotókat is az albumokban.

A Fébé közösségéhez tartozó Ruff Ilona diakonisszatestvérről készült portré segítségével könnyen összehasonlítható a pozsonyi és a budapesti nővérek viselete. A Fébé rendtartása a kötelező viseletről igen röviden ír: „A felszentelt testvér öltözete: testvér formaruha és a mellén hordandó kereszt korpusszal."[21] A Fébé-diakonisszát ábrázoló fotón látható ruhadarabok azonban inkább a pozsonyi szabályzatban írtakat követik, hiszen bár itt is szépia színű képről beszélünk, vélhetően fekete ruhát hordtak a testvérek, és itt már a fekete fejkötőt is látjuk. A pozsonyi nővérekkel két jellegzetességben hasonlítanak. Ez a fehér masni, valamint a nyakban függő kereszt, melynek csak a fekete madzagja látszik, amikor ráközelítünk a képre. Mind a Billnitzer Matildot, mind a Ruff Ilonát ábrázoló képeken megfigyelhető a hajviselet is. A nővérek többnyire kétoldalt választották el, vagy teljesen hátrafésülték hajukat, mely kontyban végződött, így a főkötő megfelelően eltakarta.

19 Keveházi 2010. 5.
20 ECAV ÚA SSED.SL.1933: 4, 1936: 11.
21 EOL FÉBÉ.2020: 9.

2. kép. Ruff Ilona, diakonissza portréja
Forrás: EOL.FÉBÉ.2020 Fébé fényképalbum

A diakonissza-csoportképek és eseményfotók, melyek többsége valamilyen egyházi, illetve anyaházi ünnepségen vagy konferencián készült, a cselekvő egyének tevékenységei, a kölcsönös interakciók és társadalmi kapcsolatok, valamint a közösség és annak struktúrája kategóriájába egyszerre sorolhatók. Az ünnepségeket ábrázoló fotók többsége véletlenszerűen készült pillanatkép az eseményről, míg a konferencián készült képek beállított fotók, melyeken jól érzékelhető, hogy a képet készítő vagy készíttetők motivációja egyértelműen a magas létszám hangsúlyozása volt, nyomatékot adva ezzel a diakonisszamozgalom sikerességének. A jó állapotú, többnyire fekete-fehér képek többségén pontos dátumot és helyszínt találunk, de akad köztük olyan, melyen a képen szereplő 20-30 személy nevét is megadták, feltüntetve az egyes, konferencián részt vevő diakonisszák anyaintézményeit is. A korábban egyéni portréknál felmerülő ruházat vizsgálatának lehetősége ugyanígy jelen van az 1940-es kolozsvári nemzetközi konferencia résztvevőit ábrázoló csoportképen is.

A kitűnő állapotú fekete-fehér fotó alkalmat ad arra, hogy részletes összehasonlítást végezzünk az egyes, Európa-szerte működő diakonisszaintézetek egyenruhái között fellelhető hasonlóságokról és különbségekről. A fotón látható, hogy a ruházat fő darabjai mindenhol jelen vannak, a hosszú ujjú, bokáig érő egyenruha a köténnyel, valamint a főkötő, a gallér és a masni. A különbség csupán az egyes ruhadarabok formájában figyelhető meg, különösen a főkötő esetében. Bizonyos

anyaházak egyenruhája kísértetiesen hasonlít a civil betegápoló nővérek ruházatára.

3. kép. Nemzetközi diakonisszakonferencia
Forrás: RMEGYL I.4 H85

Ezen a felvételen is megfigyelhető, ami a csoportképek többségénél: a vezetőségi tagok, lelkészek és diakonissza főnöknők az első sorban helyezkednek el. A többi diakonissza körülöttük helyezkedik el a kompozíción.

A diakonisszák szolgálatát ábrázoló képek java a fő munkaterületeken, azaz a betegápolásban, a gyermeknevelésben vagy a gyülekezetekben végzett feladatokat, pillanatokat reprezentálja. Ezek a képek a közösség és annak struktúrája típusba sorolhatók.

A fotókon látható a győri diakonisszák Csillag Szanatóriumban végzett ápolói tevékenysége, de a Fébé-közösség testvérei is feltűnnek egy-egy kórházi műtőben vagy rendelőben készült képen, ahogyan dr. Farkas Máriát is felfedezhetjük egy kémcsőállvány előtt ülve, laborvizsgálat közben. A gyermeknevelés egyes mozzanatait láthatjuk napköziotthonokban készült felvételeken, melyek mellett megjelenik az árva- és csecsemőgondozás, valamint a leányinternátusi szolgálat egy-egy életképe.

A Fébé-anyaház rendelőjében készült fotó a szakszerű ellátás egyik pillanatát mutatja be, emellett képet kapunk a szoba felszereltségéről is. Mögöttes üzenetként érzékelhető a „segítés" mint a szeretetszolgálat alapvető céljának hangsúlyozása. Érdemes egy pillantást vetni a testvérek ruházatára is, mely betegápolói feladat végzése során teljesen fehér ruha volt.

4. kép. Diakonisszák szolgálata az anyaház betegszobájában
Forrás: EOL.FÉBÉ.2020 Fébé fényképalbum

A jó állapotú képek többsége véletlenszerűen készített fotó, melynek célja, hogy reprezentálja a diakonisszák sokrétű feladatait és azokon keresztül a dátumok és helyszínek feltüntetésével az egyes anyaházak szerteágazó munkaállomásait is. A gyermekekkel készült kellemes, vidám hangulatú fotók missziós célokat is szolgálnak, és segítik a szülők és családtagok bevonását, térítésüket és/vagy hitük mélyítését. A képek továbbá jól reprezentálják az egyház és a társadalom között kibontakozó, hatékony együttműködést, ugyanis az anyaházak állomáshelyei nem kizárólagosan egyházi intézményekre korlátozódtak. A nővérek civil magán- és közintézményekben egyaránt szolgáltak, melyek között találunk közkórházakat, magánszanatóriumokat, gyárak vagy települések által fenntartott napköziotthonokat stb.

A társadalmi élet egyes aspektusai az informális kategóriába sorolt képeken

A kölcsönös interakciók és társadalmi kapcsolatok, valamint a kultúra és a környezet kategóriájába sorolhatók a hétköznapokban készült felvételek, melyek valamilyen szabadidős tevékenységet reprezentálnak. Ezek között találunk rokonlátogatásról, kerti festegetésről, méhészkedésről vagy közös szánkózásról tanúskodó

fotókat, melyeken a diakonisszák családjuk vagy nővértársaik között vagy éppen az árva gyermekekkel együtt jelennek meg. A többnyire véletlenszerűen készített fényképekre a kötetlenebb, szabadabb stílus jellemző.

A győri fényképalbumok képei között fedezhetjük fel Huber Etelka főnöknőt egy téli képen, a szánkózó árva gyermekek társaságában. A fotón leomlanak azok a falak, melyek a „diakonissza főnöknő" alakját mint közösséget vezető, magasabb pozícióban elhelyezkedő, óvatosan megközelíthető személyt bástyaként körülveszik. Huber Etelka együtt mosolyog a gyermekekkel, és nővértársaihoz hasonlóan kiveszi részét a gondozói feladatokból, alkalmanként pedig megengedi önmagának a kötetlenebb magatartást. A kép bizalmat, meghittséget és vidámságot sugároz, annak a helynek az atmoszféráját, mely otthont ad az árváknak és a szükséget szenvedőknek.

5. kép. Huber Etelka diakonissza főnöknő a szánkózó árvákkal
Forrás: RMEGYL I.4 I88

A fotók a diakonisszák emberi oldalát, rokoni kapcsolatait ábrázolják, azaz utalnak az anyaházi közösségen kívül létező érzelmi kötelékeikre is, mindezzel szemléltetik a katolikus nővérek és diakonisszák közötti legfontosabb különbséget: a női kolostorok zárt, aszkézist hangsúlyozó formája ellentétet képez a diakonissza-anyaház működésével, ahol a lelki éberség folyamatos megőrzése mellett a szolgálat java a civil társadalom helyszínein zajlott. A képek készítése

mögött tehát akarva-akaratlanul megjelenik a toborzás mint cél, hiszen a fotók magukban hordozzák ezt a „kevésbé kötött" életformát, ezáltal a diakoniszsza hivatás nagyobb motiváló erőt képez a szerzetesnői életformával szemben. Ugyanide sorolhatjuk az utazásokról készült fotókat. Ezek egyrészt a nemzetközi kapcsolatok megerősítését, másrészt a közösségépítő tevékenységek és a misszió fontosságát emelik ki.

Mekis Mária fényképalbuma

Mekis Mária fényképalbuma külön halmazba sorolható, hiszen formális és informális fotókat egyaránt tartalmaz. A fekete-fehér vagy szépia színű képek a többi anyaházból fennmaradt fotódokumentációtól eltérően kevésbé jó állapotban és igen kis méretben érhetők el. A teljes fényképalbum viseltes állapota jelzi, hogy tulajdonosa sokat forgatta, látható rajta, hogy gyakran vették kézbe. Az ebben megtalálható fényképek egy része beállított, más része véletlenszerűen készített fotó. Találunk köztük portrét, csoportképet, eseményképet és cselekményt ábrázoló felvételt is. A fényképalbum elemzése továbbá azért is lényeges, hiszen a másik három anyaházból nem maradt fenn hasonló album, amely kifejezetten egyetlen diakonisszanővérhez kötődne. Ez egy olyan lényeges tárgyi emlék, mely egyszerre rendelkezik személyes kötődéssel, hiszen szubjektív nézőpontból mutatja be a diakonisszaszolgálat időszakát, helyszíneit, a nővértársakat és a gondozottakat, miközben a képek mellett található kísérőszövegben olvasható információk segítik az elemzett korszak rekonstruálását.

A képek sarkait tulajdonosuk beszámozta. Az album egyik oldalán a megszámozott fotók, a másik oldalán pedig a kísérőszövegek találhatók, a dátumok és helyszínek azonban nincsenek mindenhol feltüntetve, ezért nem egyértelmű, hogy kronologikusan halad-e a diakonisszaszolgálat dokumentálásával. Az album összeállítását tekintve megfigyelhető a szubjektív nézőpont, nem jelenik meg mindegyik diakonisszanővér a képeken, ahogy a szolgálati helyek sora is hiányos. A gyűjteményben teret kapnak a személyes kapcsolódási pontok és emlékek, melyek Mekis Mária szolgálatában meghatározó jelentőségűek voltak.

Hiányzó mozaikok

Mindegyik magyarországi evangélikus anyaház esetében beszélhetünk hiányzó elemekről, emlékekről. A trianoni békediktátum következtében elcsatolt Pozsony diakonisszaintézetének fotódokumentációjából, ha létezett egyáltalán, szinte sem-

mi nem maradt az utókor számára. Nem jelennek meg a felvételeken a világháborús időszakok és az ezeket kísérő nélkülözés. Az egyes anyaházakon belül jelentkező morális problémákra, kiközösítésekre és intrikákra utaló jeleket szintén nem találunk a fényképeken. A diakonisszanővérek közül sokan nem jelennek meg egyetlen fotón sem, alakjuk, személyiségük, szerepük és munkájuk ezáltal homályba vész, továbbá arról sem találunk fényképes forrásokat, hogyan folytatódott az egykori nővérek élete az államosítást követően.

Összegzés

A képek készítésének elsődleges motivációja a diakonisszaszolgálat dokumentálása volt, azaz az emlékmegőrzés. A fényképeket az anyaházak albumaiban őrizték. Csak néhány fotó jelent meg közülük anyaházi kiadványokban, értesítőkben. A képek emellett üzenetként is értelmezhetők, a szolgálati helyek és típusok megjelenítésével ugyanis egy női életpályamodellt vázolnak fel a hitüket gyakorló, hajadon lányok számára, amely az egyház keretein belül teljesedhet ki. Emellé állítják példaképként azokat a fotókat, melyek az egyéni életutakról számolnak be, például Mekis Mária esetében. Összegezve tehát a levéltári források között megjelenő fotódokumentáció a Magyarországon 20. század első felében kibontakozó evangélikus diakonisszamozgalom életben tartását, a diakóniaszolgálat értékeinek védelmét, megőrzését és az örökség átadását egyaránt szolgálja, és a diakonissza hivatás újraértelmezésén keresztül hozzájárul a 21. századi szeretetszolgálat új perspektíváinak kijelöléséhez is.

Források

Evanjelickej Cirkvi Augsburského Vyznania na Slovensku (ECAV), Ústredný Archív (ÚA)

Spolok Slovenskej Evanjelickej Diakonie 1931-1960. (SSED): Slúžba lásky (SL): 1933, 1936.

Evangélikus Országos Levéltár (EOL)

Fébé 2020-ban beadott iratok (FÉBÉ.2020): A Magyarországi Evangélikus Egyházegyetem Fébé Diakonissza Intézete Anyaházának Rendtartása.

Országos Széchényi Könyvtár (OSZK)

Hung. e. 1746.l: A Pozsonyi Ág. Hitv. Evang. Egyházközség Diakonissaintézetének házirendje.

Hivatkozott irodalom

Banks, Marcus 1998: *Visual Anthropology. Image, Object and Interpretation.* In: Posser, Jon (ed.): *Image-based Research.* London, 9–23.

Durkheim, Emile 1969: *Leçons du sociologie. Physique des moeurs et du droit.* Paris.

Hartai László – Muhi Klára 2007: *Mozgókép- és médiaismeret II.* Celldömölk.

Hartai László – Muhi Klára 2010: *Mozgókép- és médiaismeret I.* Celldömölk.

Keveházi László 2010: *Isten nagy dolgokat kicsiny kezdetből szokott elindítani.* Budapest.

Mirzoeff, Nicholas 1999: *An Introduction to Visual Culture.* London.

Pink, Sarah 2001: *Doing Visual Ethnography*. London.

Simmel, Georg 1921: *Sociology of the Senses. Visual Interaction.* In: Park, Robert – Burgess, Ernest (eds.): *Introduction to the Science of Sociology.* Chicago, 322–327.

Sztompka, Piotr 2009: *Vizuális szociológia. A fényképezés mint kutatási módszer.* Budapest.

Mezei Bálint

Kórházvonatok, mikrovilágok – Reményi József második világháborús fényképei
Utak a Donig – a 111-es, illetve a 154-es kórházvonat rekonstruált útvonalai a keleti hadszíntérre

A vöröskeresztes kórházvonatok elsődleges feladata abban állt, hogy a hadműveleti területek egészségügyi oszlopaitól és tábori kórházaiból az elviekben már ellátott sebesülteket a hátország hadtest- és vöröskeresztes kórházaiba szállítsák. Feladatuk volt továbbá a vöröskeresztes ápolónők, az orvosok, egyes vezérkari tisztek, valamint létfontosságú gyógyszerek, kötszerek és más egészségügyi anyagok hazai területekről a hadműveleti területekre történő kiszállítása.[1]

A második világháborús magyar kórházvonatok 1942–1943 folyamán egy átlagos útjuk során 3000–3500 km-t tettek meg, ami azonban könnyűszerrel 7–8000 km-re is növekedhetett.[2] A vonatok ezen két háborús esztendőben megtett útjait elsősorban dr. Bak Mihály (1904–1994)[3] visszaemlékezése,[4] illetve Reményi József (1911–1998) háborús naplója és fényképei alapján rekonstruálhatjuk.[5] Reményi, aki a 154. számú vöröskeresztes kórházvonat gazdasági hivatalának (GH) főnöke volt, 1942 decembere és 1943 márciusa között a 154. számú kórházvonaton tett hatodik, hetedik és nyolcadik útjai alkalmával háborús naplót vezetett, melynek bejegyzéseiből kiindulva a főbb állomáspontok a következő települések voltak: Budapest – Győr – Sopron – Budapest – Zsolna – Krakkó – Kielce – Varsó – Breszt – Pinszk – Gomel (Homel) – Brjanszk – Konotop – Kurszk – Sztarij Oszkol – Csernyenka – Alekszejevka – Novij Oszkol – Belgorod – Harkov (Harkiv) – Csernyigov (Csernyihiv) – Kijev – Zsitomir – Rovno (Rivne) – Tarnopol (Ternopil) – Lemberg (Lviv) – Kassa – Debrecen – Budapest.[6]

1 Szijj 1997: 239–240; Bálint 2013: 111–116.
2 Hantos 1981: 119. (Vö. Takáts 1985: 411.)
3 Az 1940-es évektől az 1980-as évekig Mezőberény – ahová 1937-ben került – közegészségügyének meghatározó szereplője.
4 Bak 1987.
5 Reményi 2021.
6 Mezei 2021: 109.

Az 1942/43-ban a 111. sz. kórházvonaton beosztott sebészként szolgált dr. Bak memoárjának vonatkozó részeiből is igen hasonló útvonal rajzolódik ki, amely az alábbiakban összegezhető: Budapest (Nyugati) – Galánta – Varsó – (Vilnius) – Brjanszk – Orjol – Kurszk – Novij Oszkol – Valujki – Csernyenka – Sztarij Oszkol – Kijev – Zsitomir – Lemberg – Eperjes – Kassa – Debrecen – Budapest.[7]

A tipikusnak nevezhető út állomásait megerősítik a dr. Bak által közölt egyéb források is, különösen a 107. sz. kórházvonatot 1942–43 között parancsnokló dr. Vincze Endre[8] (1900–1979) naplótöredékei.[9]

A keleti hadszíntérre vezető út tíz-tizenöt napig is eltartott. Visszafelé, sebesültekkel megrakva, négy-öt nap alatt tértek haza magyar területre.[10] A kórházvonatok jellemzően valamelyik budapesti fejpályaudvarról, leggyakrabban a Nyugatiból indultak, ahol a Magyar Vöröskereszt gyógyszer, élelmiszer és egyéb felszerelés tárolására szolgáló külön raktárakat is létesített. A fővárosban főleg e pályaudvaron történt a sebesültek átvétele, a kórházvonatok készleteinek feltöltése, és a megfáradt személyzetet is itt váltották fel.[11] Ugyanakkor sokszor előfordult, hogy a sebesültek egy részét ekkorra már leadták az őket fogadó (fogadni képes) hadtest- vagy az esetenként a lakóhelyükhöz közelebb fekvő vöröskeresztes kórházakba.

A kórházvonatok 1944 első felétől részt vettek a keleti hadszíntér, majd Magyarország katonai kórházainak kiürítésében, illetve a tengelyhatalmak magyarországi hadműveleteinek biztosításában. Mindez természetesen meghatározta a szerelvények útvonalait is az utolsó két világháborús esztendőben. A megelőző években a Lengyel Főkormányzóság, illetve a Szovjetunió megszállt nyugati területeire kiküldött vonatok útjai – követve a visszavonuló német és magyar alakulatokat – fokozatosan egyre nyugatabbra tolódtak, 1945-ben szinte kizárólag osztrák, cseh, német vidékekre szállítottak sebesülteket és egészségügyi felszerelést. A magyar kórházvonatok 1944 nyara és 1945 májusa között megtett útjairól, a személyzet kálváriájáról, a sebesültek megpróbáltatásairól dr. Bak Mihály – aki az utolsó két háborús évben a 107. sz. kórházvonat beosztott sebészeként működött – már hivatkozott visszaemlékezéséből kapunk releváns információkat.[12]

7 Bak 1987: 27–57.

8 Gyomán született. Középiskoláit Szarvason, egyetemi tanulmányait Budapesten végezte. 1928-ban – mint magánorvos – került vissza Gyomára, majd községi ügyvezető orvossá lépett elő. Évtizedekig praktizált.

9 Bak 1987: 58–65.

10 Bak 1987: 96.

11 Hantos 1981: 118.

12 Bak 1987: 81–112.

A második világháború idején működött magyar kórházvonatok kiállítása és száma

A Magyar Királyi Honvédség kórház- és sebesültszállító szerelvényeit az 1914–1918 között használt kórházvonatokhoz hasonló módon[13] – felépítésükből és rendeltetésükből adódóan – elsősorban sebesült, illetve beteg katonák hadikórházakba való szállítására használták. Ezen speciális vasúti szállítóeszközök kiállítására még a Szovjetunió megtámadása előtt, 1941 januárjában dr. Frank Richárd (1883–1974)[14] orvos vezérőrnagy, a Honvédorvosi Tisztikar főnöke kapott parancsot. Dr. Frank az első – a 101. számú – kórházvonat felszerelésével dr. Barabás Istvánt, a gyermekorvosból lett hivatásos orvos századost bízta meg.

Dr. Barabás közvetlen szakmai irányítása alatt az előkészületek igen gyorsan haladtak.[15] 1941 szeptemberére a MÁV dunakeszi főműhelye kéttengelyű személyszállító kocsikból menetkészre kialakította a 101. és a 102. számú kórházvonatokat. 1942-ben, amikor a 2. magyar hadsereget hadműveleti területre küldték ki, szintén kéttengelyes kocsikból felállították a 105., a 107., a 108., a 109. és a 111. számú kórházvonatokat, amelyek vagonjait a MÁV vonalain közlekedő „fapados" személykocsikból alakították át, méghozzá az államvasút debreceni és szolnoki műhelyeiben. A nevezett öt kórházvonat mindegyikének személyzetét a debreceni 6. sz. hadtestkórház állította ki.[16] 1941 végére készültek el a – német mintára – puhább rugózású, négytengelyes pullmankocsikból kialakított 151. számú kórházvonattal,[17] majd 1942 folyamán még további négy ilyen vonatot szereltek fel, amelyek a 152–155. számokat kapták.[18] A kórházvonatok irányításával a Magyar Vöröskereszt Szállításvezetősége foglalkozott.

Mindösszesen tehát 12 kórházvonatról beszélhetünk.[19] A szakirodalom azonban megemlíti a 150. számú, szintén Pullman-rendszerű szerelvényt is.[20] A

13 Kiss 2018: 86–87.

14 Kolozsváron született. Orvosi diplomája megszerzését követően elvégezte a katonaorvosi iskolát is. 1937-től vezértörzsorvos, 1942. december 1-jén altábornaggyá léptették elő. Sírhelye a felsőrajki (Zala megye) köztemetőben található.

15 Bak 1987: 16.

16 Szijj 1997: 239–240.

17 A *Pesti Hirlap*ban 1942. október 28-án közölt riportban („Sebesült-vonattal a fronttól hazáig") megszólaltatott dr. Barabás a 151-es vonatról a következőket mondta: „Tizenhat kocsinkból tizenkettő Pullman-rendszerű, négy pedig kéttengelyes."

18 A 151–155. számú kórházvonatok egészségügyi személyzetét a budapesti Hungária körúti 10-es számú helyőrségi kórház állította ki.

19 Hantos 1981: 118; Brüll 1984: 133; Bak 1987: 16–17.

20 Kapronczay 2001: 96; Kapronczay 2013: 53–54. A Magyar Vöröskereszt Egylet országos

számbeli eltérésre doktori disszertációjában Kalakán László is felhívta a figyelmet.[21]

A tisztánlátást nehezíti, hogy 1943 októberében több lap is közölte a keleti frontról sebesülten hazatérő Nemes Sándor repülő szakaszvezető történetét, aki a „156-os kórházvonaton", a Debrecen és Püspökladány közötti úton vette feleségül menyasszonyát.[22] Mivel azonban egyéb publicisztikai anyagokban egyszer sem kerül elő a 156. számú vonat, illetve tudván, hogy az említett történetet több lap szinte változtatás nélkül vette át, nyolc évtizeddel ezelőtt minden bizonnyal egy kisebb újságírói tévedés – figyelmetlenség vagy elírás – történhetett.

A szerelvények a magyar állam tulajdonában álltak, és a Magyar Vöröskereszt működtette őket, kialakításuk pedig az állam terhére, a MÁV műhelyeiben történt, ugyanakkor a költségek egy részét a Vöröskereszt szervezetének országos és helyi gyűjtései fedezték. Egy szerelvény felállítása több százezer pengőbe került, míg egy teljes kórházvonat értéke elérte, illetve meg is haladhatta a 600–700 ezer pengőt. Csak összehasonlításképpen, 1943-ban a Magyar Vöröskereszt kezelésében működő 34 hadikórház, 12 220 ággyal összesen kb. 12 millió pengő értéket képviselt.[23]

A kórházvonatok és az egészségügyi felszerelést szállító vasúti szerelvények 1945 utáni sorsa

A kórházvonatok a katona-egészségügyi felszerelés talán legértékesebb részét jelentették, amelyre mint „azonnal hasznosítható" hadizsákmányra – ismerve a háború utáni közép-kelet-európai közegészségügyi állapotokat – más országokban

ügyvivő igazgatójával, Vállay Gyulával készült, 1943. szeptember 30-án megjelent interjúban (*Uj Magyarság* 1943. szeptember 30.) 6 db négytengelyű kocsikból álló kórházvonatról esik szó. „Ugyancsak mi rendeztünk be a honvédség részére hat Pullman-rendszerű, modern kórházvonatot is, amelyek azóta is a legteljesebb elismeréssel teljesítik hivatásukat." Vállay megismételte ezen adatokat az *Esti Ujság*nak adott interjúban is 1943. október 8-án.

21 Kalakán 2012: 217.

22 A *Magyar Élet* (1943. október 28.), illetve két hódmezővásárhelyi lap, a *Népujság* (1943. október 30.) és a *Reggeli Ujság* (1943. október 31.) közölt rövid hírt az esetről.

23 Az adatok forrása a Vállay Gyulával készült, fentiekben már hivatkozott interjú (*Uj Magyarság* 1943. szeptember 30.). Az 1942. évi állapot Vállay által ismertetett számai visszaköszönnek Hantos János könyvében, igaz, ő Magyar János és Tóth László 1962-ben publikált kötetére hivatkozva („Történelmi ismertetés a magyar Vöröskeresztről") 11 ezernél több ágyról és ötvenet meghaladó számú vöröskeresztes intézményről (hadikórházak és üdülők/elbocsátók) ír. Hantos 1981: 120.

is égető szükség mutatkozott. Ugyanakkor a háború utolsó hónapjaiban, követve a visszavonuló német és magyar csapatokat, nem csupán kórházvonatokat, hanem más, szintén jelentős értéket képviselő egészségügyi felszerelést irányítottak, illetve hurcoltak vasúton nyugatra, főleg osztrák és bajor területre. Ezek közé tartozott több vöröskeresztes és katonai kórház is, melyek eszközeit, berendezéseit sokszor a teljes személyzettel együtt vagonokba zsúfolták, és vasúton szállították tovább, lehetőleg minél távolabb a közeledő fronttól.[24] 1944/45-ben már az ezen egészségügyi intézményeket evakuáló vasúti szerelvényeket is sokszor kórházvonatoknak nevezték.

Jó példa az előbbiekre az 547-es – több különálló épületet és azok személyzetét egyesítő – vöröskeresztes hadikórház Egerben, amelyet a várost ért 1944. október 28-i súlyos bombatámadást követően gyors ütemben, november 3-án kimenekítettek. Az ekképp összeállított „kórházvonat" kb. 38-40 vagonból állhatott,[25] tehát majdnem kétszer hosszabb volt az 1941/42 folyamán létrehozott, jellemzően huszonkét kocsit számláló, a szó eredeti értelmében vett kórházvonatoknál. Ráadásul ezen (többnyire vöröskeresztes) egészségügyi felszerelést szállító vasúti szerelvényekre is felfestették a vörös keresztet, úgy a vagonok oldalára, mint azok tetejére.[26] A továbbiakban ezen vonatok útját is a visszavonuló német csapatok mozgása határozta meg.

A „doni fotós", Reményi József családjával – feleségével és Mária lányával – együtt 1944 végén a 203-as gödöllői légoltalmi hadikórház (légókórház) felszerelését és dolgozóit Németországba szállító kórházvonaton utazva – Sopron érintésével – előbb Ausztriába, majd Bajorországba került, amit a 90-es években papírra vetett visszaemlékezéseiben is említ.[27]

A nyugatra hurcolt egészségügyi javak volumenére jellemző, hogy 75 hadikórház, 31 tábori kórház, 22 üdítőállomás és a 12 kórházvonat[28] került a nyilas hatalomátvétel után a nyugati határon túlra,[29] amelyekből 25 hadikórházat, 11 tábori kórházat, 7 üdítőállomást és valamennyi kórházvonatot a Vöröskereszt

24 A zirci kórházat ért bombatámadás utáni, 1945. márciusi vasúti evakuációról közöl részleteket: Kunt 2019: 139–140.

25 Kissné Németh 2011: 12–13, 24.

26 Kissné Németh 2011: 24, 74.

27 Reményi 2021: 79–83.

28 Kapronczay – ahogyan az előzőekben már jeleztem – tizenhárom kórházvonatról ír, azonban az általa megnevezett 150. számú (pullmankocsis) vonatra nem találtam utalást sem a korabeli sajtóban, sem pedig az általam áttekintett visszaemlékezésekben és szakirodalomban.

29 Kapronczay 2013: 55.

működtetett.[30] Sajnos utóbbiak közül – a 109-esen kívül – egy sem jutott haza. A 109. számú kórházvonat ugyanis 1945. november 24-én – dr. Bak sorait idézve: „legnagyobb meglepetésünkre" – teljes felszerelésével és személyi állományával, de új parancsnokkal visszakerült Magyarországra az amerikai megszállási övezetből, a bajorországi Neuburg környékéről.[31] A szerelvény későbbi sorsa azonban nem tisztázott. A 151-es kórházvonat 1945. május 2-án az amerikaiak kezére került, akik nem sokat törődtek vele. Személyzetét június közepén egy Münchentől 80 km-re fekvő, általuk fenntartott kórházba vezényelték, ahol egészen 1945. október 15-ig dolgoztak, majd hazatérhettek Magyarországra.[32] Az 1945 márciusától önkéntes ápolónőként dolgozó, pár hónappal korábban nemi erőszak áldozatává vált erdélyi tanítónő, Bodó Róza kórházvonaton szintén Bajorországba, közelebbről Garmisch-Partenkirchenbe került, ahonnan 1945 novemberében tért vissza Magyarországra, majd karácsonyra sikerült hazajutnia Székelyföldre.[33]

Az Ausztriába és Németországba hurcolt magyar vasúti javak felkutatására 1945 augusztusában kiküldött megbízottak jelentése alapján a 151-es kórházvonat Altheimben vesztegelt.[34] Nagyjából ekkor a 154-es – feltehetően – Bischofshofennél, a 103-as pedig Vöcklabrucknél állt.[35]

A 152. sz. kórházvonat Gróf István MÁV kocsivizsgáló 1946. május 20-án írott jelentése szerint 1945. január 14-én Vágsellyénél hagyta el az ország területét. Gróf a vonat kihurcolását nem tudta megakadályozni, mert utóbbi „mint zárt kötelék" közlekedett, majd 1945. május 9-én „teljesen üzemképes állapotban" került a kanadaiak birtokába. 1946 első hónapjaiban az Északi-tenger partján fekvő Norden állomásán látták.[36] Gyanítható, hogy a 152-es 1947 júliusában – legalábbis a *Szabadság* cikke alapján – még mindig Németország brit (vagy amerikai) megszállási övezetében volt, de felszerelése addigra már eltűnt. A vonat hollétét Brémában sejtették, felkutatására pedig nyomozást indítottak.[37]

30 Hantos 1981: 120.

31 Bak 1987: 104.

32 Bak 1987: 105.

33 Kunt 2019: 25, 139, 175, 199.

34 MÁV Archívum, Raktári egység száma: VG10029; *Jelentés a 26014/1945-UM rendelet alapján Ausztriába és Németországba hurcolt magyar vasúti javak felkutatására, számbavételére és megőrzésére kiküldött bizottság közlekedésügyi megbízottainak munkájáról.* (A bizottság 1945. augusztus 9-én indult el, és 26-án ért haza Budapestre.)

35 Bálint 2013: 113–114.

36 MÁV Archívum, Iktatószám: 15/1946/27166, Egységazonosító: AB.10500, Iratazonosító: U00058993; *Műszaki Kocsihivatalfőnökség Bp. Nyugati pu. Gróf István kivizsgáló fogságból visszatért (1946/28).*

37 *Szabadság* 1947. július 16.

Az 1945 tavaszától Magyarországra folyamatosan, kisebb-nagyobb csoportokban visszatérő deportáltakat, elhurcoltakat, sebesülteket, beteg hadifoglyokat szállító szerelvényeket szintén gyakorta nevezték kórházvonatoknak. Például az 1921 óta heti megjelenésű *A Reggel* című budapesti hétfői lap 1945. április 23-án[38] egy negyven vagonból álló kórházvonatról ír, amely „az oroszok jóvoltából" Nyugat-Magyarországról és Ausztriából szállított haza kiszabadult, „beteg és menetképtelen deportáltakat". A szintén budapesti, 1945-ben alapított *Világosság* című napilap 1946. október 3-i száma a Hazahozatali Kormánybiztosságra hivatkozva mintegy tízezer, Németország amerikai megszállási övezetéből (München, Regensburg, Plattling, Passau) visszatérő magyar hadifogolyról ad hírt, akiket nyolc szerelvénnyel, közte hat kórházvonattal szállítanak haza október 2. és 30. között.[39]

Elképzelhető, hogy az 1941–42 között felállított kórházvonatok egynémely kocsijai más, akár éppen egészségügyi felszerelést hazajuttató szerelvényekbe kapcsolva 1945-ben vagy az azt követő években mégis visszakerültek Magyarországra. Mivel az egyes vagonokon még jó eséllyel látható volt az összetéveszthetetlen, vörös keresztet formázó jel, továbbá oldalukon az originális vonatszám (101–102., 105., 107–109., 111., 151–154.), a felületes szemlélők akár a teljes szerelvényt a 12 eredeti kórházvonat valamelyikeként azonosíthatták.[40]

Ami viszont biztos: a Nyugaton rekedt, illetve hadizsákmányként lefoglalt magyar kórházvonatok mindegyike – még sérülten, hiányos felszereléssel is – igen jelentős értéket képviselt. Elvesztésük azért is különösen fájó, mert a háború utáni szétzilált hazai egészségügynek hatalmas szüksége lett volna ezen modern, békeidőben akár kórházi jellegű ellátóhelyként is kiválóan használható, kipróbált szerelvényekre.

A kórházvonatok struktúrája és személyzete

Egy kórházvonat általában huszonkét vagonból állt, s ebből tíz kocsiban 24-24 ágyat helyeztek el, Frank-féle rázkódáscsökkentő hevederekre függesztve, 3 emeleten a fekvőbetegek részére, míg öt vagont ötvenkettő férőhelyes ülőbetegkocsinak rendeztek be, meghagyva bennük az eredeti padokat s a felettük lévő csomagtartót.[41] A szerelvények részét képezte továbbá egy pótkocsi, egy műtő- és kötöző-,

38 *Reggel* 1945. április 23.
39 *Világosság* 1946. október 3.
40 Mezei 2022: 269.
41 Bak 1987: 17–18.

egy gyógyszertároló, egy személyzeti, valamint két raktárkocsi. Normális körülmények között egy vonat 500 beteget szállított, de a nehéz időkben – így például a doni katasztrófa idején – hétszázat is felzsúfoltak.[42]

A vonatokra a súlyosabb sebesülteket és betegeket az ablakon át, hordágyon emelték be, és fektették az ágyakra.[43] Ugyanígy jártak el a betegek vonatról történő leemelése esetén is, ahogy ez az alábbi képen is látható:

1. kép. Sebesült honvéd kiemelése a fekvőbetegkocsi ablakán keresztül
Forrás: Reményi József hagyatéka / Fortepan

A fekvőbetegkocsikban az alsó és a középső sorban elhelyezett ágyakra a súlyos betegek kerültek, míg a könnyebben sérülteknek csak a felső szinten jutott hely. Utóbbit szemlélteti a következő, szintén Reményi József hagyatékából származó fénykép:

42 Bak 1987: 18.
43 Bak 1987: 19.

2. kép. Háromszintes emeletes ágyak az egyik fekvőbetegkocsiban
Forrás: Reményi József hagyatéka / Fortepan

A betegkocsikat a sebesültek kirakása után – de még mielőtt a személyzet megfürdött volna – 5%-os krezolszappanos oldattal súrolták fel, a tárgyakat úgyszintén lemosták. A gyakori fertőtlenítést a ruha- és fejtetvesség elleni védekezés is megkövetelte.[44]

A műtő-kötöző kocsi középső helyiségében egy műtőasztal állt, mellette műszerszekrények és az operációkhoz szükséges egyéb felszerelések. A műszereket szükség esetén kifőzték, sürgős alkalmazáskor pedig alkohollal égették. Az elhasznált kötszeresdobozokat csak a magyarországi kórházakban adták le, illetve cserélték ki sterilekre. A műtő egyik fülkéjében a beosztott sebész, míg a másikban a műtőstiszt lakott. Utóbbinál tárolták a rögzítő síneket és a kötszereket. A gyógyszertároló kocsi közepén volt a kiszolgáló rész, ahol a padozaton és a falon rögzített szekrényekben raktározták a gyógyszereket, az injekciókat, a kenőcsöket és a tégelyeket. Itt tartották a tiszti gyűléseket is, s ha a vonat üresen várt, vagy éppen úton volt, a személyzet itt étkezett. A kocsi egyik fülkéjében a gyógyszerész, a másikban pedig a belgyógyász beosztású orvos lakott.[45]

44 Bak 1987: 19.
45 Bak 1987: 18.

A személyzeti kocsiban – a fekvőbetegkocsikhoz hasonlóan – huszonnégy ágy függött, szintén Frank-féle rázkódásgátló hevedereken. Ezeken aludtak a szerelvény különböző beosztású honvédjei.

A konyhakocsi berendezése két rögzített, zárt fedelű és két nyitott fedelű üstből, víztároló edényekből s a rögzített szekrényekben elhelyezett teljes konyhai felszerelésből állt. A konyhakocsiból átjáró vezetett a raktárkocsiba, ahol ládákban tárolták a kenyeret, a konzerveket, a füstölt szalonnát és más füstölt húsokat, továbbá a száraz főzelékeket, a tarhonyát, a rizst, a kétszersültet, a tejport, a kekszet, a szemes és malátakávét, az üveges és műmézet, a lekvárokat, a cukorkaféleségeket, a nápolyi szeleteket, a cukrot, a kristály- és keserűvizet, illetve egyéb italféléket. Azonban a nagyjából 3000 km-es út során többször is fel kellett tölteni az élelmiszerkészletet, ami a mindenkori GH-főnök feladata volt. Az alapvető élelmiszerek közül a legnagyobb mennyiséget mindig kenyérből tartották készleten – közel 2 tonnát.

A szerelék- vagy paklikocsiban tartották a matracokat, a takarókat, a lepedőket, a párnákat, a fehérneműket, az egyenruhákat és a vonathoz szükséges vasútgépészeti alkatrészeket. Itt voltak továbbá a pisztolyok, a puskák – a mannlicherek –, néhány kézigránát, töltények és két golyószóró, de ide helyezték a vonaton elhunytakat is, a holttesteket pedig az első útba eső magyar pályaudvar-parancsnokságon adták le.[46]

Hét kocsi állt a kiszolgáló személyzet rendelkezésére. A parancsnoki kocsi középső, nagyobb helyiségében működött a GH. A kocsi egyik végében levő fülkében a parancsnok, a másik végében pedig a GH-főnök lakott.

A GH-főnökök – mint Reményi József is – kulcsszerepet játszottak a kórházvonat mindennapjaiban, és rendszerint szívükön viselték a sebesültek ellátását. Idézve dr. Bakot: „Fontos emberek voltak ők a maguk helyén, nem anyagban gondolkodtak, hanem emberben, sebesültben. Megértették, átélték a betegek nehéz sorsát, örültek, ha az étkezéssel, egyéb ellátással helyzetükön könnyíthettek."[47]

A kórházvonat parancsnoka – aki elsősorban a Vezérkari Főnökség III. osztályának parancsai szerint szervezte a vonat működését és útját – bármilyen szakképesítésű orvos lehetett. A betegek ellátása elsőrendűen a beosztott orvosok – szinte kivétel nélkül tartalékos mozgósítottak – feladata volt. Az első beosztott sebész vagy a sebészeti beavatkozást igénylő eseteket is ellátó nőgyógyász volt, míg a belgyógyászati teendőket rendszerint belgyógyászok vagy általános orvosok végezték. A gyógyszerész okleveles gyógyszerész, a gazdasági tiszt anyagi

46 Bak 1987: 19.
47 Bak 1987: 18.

tiszt, a legénység parancsnoka pedig csapattiszt volt. Az ő munkájukat segítették: a szolgálatvezető, a számvevő tiszthelyettes, a századírnok, a műtős, a laboráns, a raktárkezelő és a felvételező tisztesek. A konyhában hárman, egy főszakács és két beosztott szakács dolgozott. A szerelvények javítását két kocsivizsgáló szakaltiszt végezte, a fekvőbetegkocsikban összesen tíz, míg az ülőbetegkocsikban öt egészségügyi honvéd teljesített szolgálatot.[48]

Reményi József életútja és háborús fényképei

Reményi József 1911. július 8-án született Demecserben, egy ötgyermekes kiskereskedői családban. Fotózni 1923-ban kezdett, ami a későbbiekben legkedvesebb időtöltésévé vált.[49] A nyíregyházi felső kereskedelmi iskola elvégzése után könyvelőként, gazdászként alkalmazták Királytelken a Dessewffy-uradalomban, majd később egy apró vegyesboltot működtetett sikeresen a Szabolcs vármegyei Kéken. 1938-ban, vasipari átképzést követően került Budapestre, méghozzá a neves Egyesült Izzólámpa és Villamossági Rt.-hez – közkeletű nevén az Egyesült Izzóhoz –, ahol számviteli szakemberként alkalmazták, kezdő fizetését 185 forintban állapítva meg. Hamarosan az UTE Eötvös utcai vívószakosztályának pénztárosa is lett, s rendbe téve a klub pénzügyi elszámolásait, kivívta nemcsak az olimpiai bajnok Kabos Endre szakosztályelnök, hanem a legendás Aschner Lipót elismerését is.[50]

Sorkatonai szolgálatának teljesítése után, 1939-ben hívták be tartalékos tiszti képzésre – gazdasági tanfolyamra – az Üllői úti Mária Terézia laktanyába, ahol megismerkedett mások mellett dr. Sárosi Györggyel, az FTC sokszoros válogatott labdarúgójával.[51]

1942 júniusában megnősült. Felesége a kakucsi jegyző, Kottász Béla leánya, Kottász Mária volt, aki életében mindvégig hű társa maradt. A házasságból három gyermeke született: Mária (1943, Budapest), Erzsébet (1945, Bad Aibling) és József (1948, Budapest).

A második világháború idején a 154. sz. vöröskeresztes kórházvonaton szolgált GH-főnökként hadnagyi, majd főhadnagyi rangban.

A 154. sz. kórházvonattal összesen 17 alkalommal járta meg a frontot – döntően a Szovjetunió megszállt nyugati területeit, illetve lengyel vidékeket érintve –, ahol közelről láthatta a háború szörnyűségeit: a helyi lakosság nyomorúságát,

48 Bak 1987: 19.
49 Reményi 2021: 67.
50 Reményi 2021: 64–65, 77.
51 Reményi 2021: 75.

éhezését, a magyar katonák kálváriáját, a munkaszolgálatosok kiszolgáltatottságát, megalázottságát, az ő szavaival élve, a „világhódító németek" fajelméletüktől átszőtt, lekezelő, gőgös magatartását. Minderről a már hivatkozott, 1942 decembere és 1943 márciusa között feleségének írott, saját kórházvonatának napi történéseiről szóló, személyes hangvételű naplója és az általa készített fényképek sokasága tanúskodik. Utóbbiak bepillantást engednek egy mikrovilág – a kórházvonat személyzetének – életébe, amelyet a Reményi-hagyaték 2015-ös első publikálása előtt szinte kizárólag dr. Bak memoárjából ismerhetett meg a tágabb közönség.[52]

Nem professzionális fényképész, a frontra kiküldött haditudósító által készített, beállított felvételekről van szó, hanem a valóságot ügyesen megragadó látleletekről, erős pillanatfelvételekről. A Balda márka 1936-ban bemutatott, abban az időben igen modernnek számító, Baldina típusú fényképezőgépével[53] készített képek azonban nem csak a kórházvonatot mutatják: láthatjuk a megszállt szovjet területek mindennapjait, a háború pusztítását. A sokáig elfeledett képek egyszerre tudósítanak az emberi nagylelkűségről és gyarlóságról, szeretetről és gyűlöletről, megértésről és közönyről, egyszóval a háború valódi arcáról, amely a következő három fényképen is visszatükröződik:

3. kép. Zsidó munkaszolgálatosok a 154. sz. kórházvonat mellett
Forrás: Reményi József hagyatéka / Fortepan

52 Vö. Takáts 1985: 411. (Nem elfeledve: Bak: 1983.)

53 A Baldina – és 1938-tól a Jubilette – a korszak egyik forradalmi újítása volt, hiszen a Kodak 35 mm-es filmtekercsét használta, amely hamar iparági standard lett. Emellett a drezdai Balda márka Baldina típusú fényképezőgépe elsősorban kompakt mérete és kis tömege miatt válhatott hamar közkedveltté.

4. kép. A romos Kijev utcáin sétáló pár
Forrás: Reményi József hagyatéka/Fortepan

5. kép. Magyar katonai temető Kijevben
Forrás: Reményi József hagyatéka / Fortepan

Reményi József háborús fényképei témájuk alapján négy nagyobb csoportba oszthatók. A keleti frontra utazó, szovjet területen korábban sosem járt karpaszományos honvéd láthatóan nagy lelkesedéssel örökítette meg a döntően ukrán és belorusz vidékek – számára sokszor különös – kultúrtájait, egyúttal megcsodálva a történelmi városok épített örökségét és a hatalmas, érintetlen tájak természeti kincseit. Emellett szorgalmasan dokumentálta a kórházvonat útját, ami frontnaplója vezetésén túl a vonat által érintett vasútállomások, nagyobb pályaudvarok lefotózását is jelentette. Ezek – a rendszerint a GH-fülke ablakából sietve készített fényképek – nem egy esetben a hagyaték legjobban sikerült darabjai, s jellegüknél fogva erősen kapcsolódnak a második nagy tematikai csoporthoz, amely a kiszolgáltatott kisemberek – helyi lakosok, munkaszolgálatosok, Ostarbeiterek, hadifoglyok stb. – háborús mindennapjait örökíti meg. A szociofotó értékű felvételek alulnézetből tárják elénk a háború abnormalitását. Nyilvánvaló, hogy Reményi dokumentarista aspektusból is tekintett saját katonai szolgálatára, ennek megfelelően, s persze lehetőségeihez és képzettségéhez mérten, törekedett a valóság minél pontosabb képi ábrázolására. Ugyanezen szándék érezhető a kórházvonat életét rögzítő felvételein is, amelyek a téma forráshiányos állapota okán kiemelkedő jelentőségűek. Utóbbiaknak köszönhetően ugyanis pontosabb képet kapunk a szerelvények belső elrendezéséről-kialakításáról és felszereltségéről, az egészségügyi szakszemélyzet munkájáról, a GH-tiszt tevékenységéről s általánosságban ezen különleges mikroközösségekről. Az utolsó nagyobb tematikai egységbe a családi vonatkozású fényképek tartoznak, bemutatva egy fiatal házaspár viszontagságos éveit Kakucstól Bajorországig.

A „doni fotós" már a háború és a Németországból való hazatérése után, 1946. szeptember 2-án lépett be a Szociáldemokrata Pártba.[54] A Reményi család nem sokkal később elvesztette újpesti lakását, és a Just gyár egyik szükségszállására került, egyetlen szobába összezsúfolva. Azonban a családapát korábbi munkájának elismeréseként – „nyugatos" minősítése dacára – hamarosan visszavették az Egyesült Izzóhoz, ahol 1973-as nyugdíjazásáig dolgozott.[55] 1958. április 11-én – mint osztályidegent – főhadnagyból honvéddé fokozták le.

A család 1947-ben a Budapest 13. kerületi Béke úti lakótelepre, majd 1957-ben a Kresz Géza utca 36. sz. alatti társasház második emeleti lakásába költözött, ahol Reményi József 1998 júliusában bekövetkezett haláláig élt. Emléktábláját 2021 augusztusában avatták fel. Válogatott fényképei 2022-ben kerültek a Fortepan online archívumába.

54 Reményi 2021: 112.
55 Reményi 2021: 67–68.

Források

MÁV Archívum, Budapest
Raktári egység száma: VG10029
Iktatószám: 15/1946/27166, Egységazonosító: AB.10500, Iratazonosító: U00058993

Esti Ujság, 1943.
Magyar Élet, 1943.
Népujság, 1943.
Pesti Hirlap, 1942.
Uj Magyarság, 1943.
Reggeli Ujság, 1943.
A Reggel, 1945.
Világosság, 1946.
Szabadság, 1947.

Hivatkozott irodalom

'Kórházvonat' szócikk. In: *Magyarország a második világháborúban. Lexikon*. (főszerk. dr. Szijj Jolán) Budapest, 1997. 239–240.

Bálint József 2013: *Magyarország nemzeti vagyonvesztése 1941–1947*. Budapest.

Dr. Bak Mihály 1983: Kórházvonatos tapasztalatok a II. világháború fertőző betegségeiről. *Orvosi Hetilap* (124.) 42. 2568–2570.

Dr. Bak Mihály 1987: *Orvosok, sebesültek. Kórházvonaton a Dontól Dániáig*. Budapest.

Dr. Brüll Miklós 1984: *A Magyar Vöröskereszt tevékenysége az első és a második világháború időszakában*. Budapest.

Hantos János 1981: *A Magyar Vöröskereszt 100 éve. Emberiesség háborúban és békében*. Budapest.

Kalakán László 2012: *Fejezetek Magyarország egészségügyének történetéből, 1920–1945. Budapest polgári és katonai egészségügyi viszonyai, valamint a légoltalmi egészségügyi szolgálat kiépülése, működése*. Doktori disszertáció, Pécsi Tudományegyetem.

Kapronczay Károly 2001: *Fejezetek 125 év magyar egészségügyének történetéből*. Budapest.

Kapronczay Károly 2013: Magyar katona-egészségügy az első és második világháború éveiben. *Valóság* (56.) 5. 48–55.

Kiss Gábor 2018: *Orvosok, katonák, katonaorvosok… Mozaikok az osztrák–magyar katona-egészségügy történetéből 1868–1918*. Budapest.

Kissné Németh Irén, Szuromi Rita (szerk.) 2011: *Volt egyszer egy hadikórház… Kissné Németh Irén emlékiratai*. Eger.

Kunt Gergely 2019: *Kipontozva… Nemi erőszak második világháborús naplókban.* Budapest.

Mezei Bálint 2021: Vöröskeresztes magyar kórházvonattal a keleti frontra 1942–43-ban. Reményi József főhadnagy háborús naplója és fényképei. In: Virányi Péter (szerk.): *A háború sodrásában: Európa, 1944–1945.* Budapest, 103–126.

Mezei Bálint 2022: Vöröskeresztes kórházvonattal Nyugatra – Emberek, utak, történetek és a magyar kórházvonatok sorsát érintő néhány kérdés 1944–45-ből. In: Virányi Péter (szerk.): *(Út)elágazások: Magyarország 1944–1945.* Budapest, 252–270.

Reményi József – Mezei Bálint (szerk.) 2021: *A doni fotós. Reményi József főhadnagy életútja, háborús naplója és fényképei*. Győr.

Takáts László 1985: Adalékok az egykori 2. Magyar (doni) Hadsereg egészségügyi szolgálatának történetéhez. *Hadtörténelmi Közlemények* (32.) 2. 407–420.

Müller Rolf

Andrássy út 60.
Kép – kép-telenség – képzelet

Az itt látható négy fotográfia elsődleges üzenete: egyenruhások és civilek egy kapualjból az utcára kilépve egy sötét gépkocsi felé haladnak.[1] Az értelmezés ezen (a denotáció) szintjén nem lehet bennünk kétség afelől, hogy ez az esemény egyszer megtörtént, sőt pontosan „így történt".[2] Azonban a nonverbális jelek szimbolikus üzenete gondolkodásra késztet minket, sőt nemcsak a reprezentált valóság, de a láthatatlan (a narráció nem léte, a szerző, mintaolvasó ismeretlensége) is kikényszeríti kulturális képzeletünk munkáját. A jelképek és a hiányok gerjesztik kérdéseinket: Egészen pontosan ki, kikről, mi okból, hol és mikor készítette a szóban forgó képeket? Válaszainkat pedig részben személyes, részben közösségi kultúránktól befolyásolva hozzuk meg, s ezzel megkezdődik a „kép befogadása", azaz Roland Barthes nyomán a szellemi kaland és a vele járó „föllelkesülés" (a konnotáció).[3]

1 A tanulmány elkészítését az NKFIH K 138048 sz. pályázat támogatása tette lehetővé.

2 Roland Barthes szerint ez minden fotó kódolatlan, denotált jelentése. Barthes 2003: 97; Barthes 2010: 118–119.

3 Barthes a kép konnotált üzenetének tekint minden, általa életre hívott szubjektív olvasatot: kulturális jelentéseket, mitológiákat, ideológiákat. Barthes 2010: 119. A konnotációkat nem az egyes néző, hanem egy adott kultúrkör számos nézőjének asszociációiként értelmezi Leopold Rombach. Rombach 1997: 253. A képértelmezés során a kollektív lelki szükségletek, az előítéletek szerepére hívja fel a figyelmet Errol Morris. Morris 2011: 67–68.

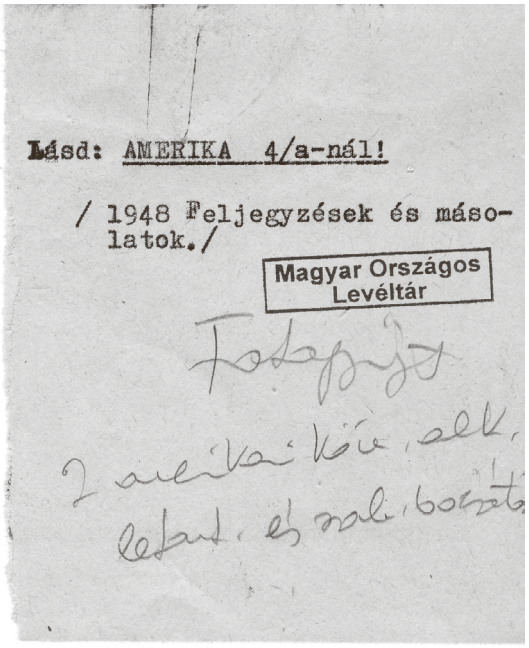
1–4. kép

Kép

A képolvasás során bizonyára egyikünk sem tud szabadulni előzetesen felhalmozott történeti vagy egyéb más lexikális tudásától. Az egyenruházott személyek, az épületből rendőri kísérettel, holmijukkal a hónuk alatt távozók, az egyik járókelő érdeklődő pillantása terelgethetik gondolatainkat, végül a helyszín azonosítását megkönnyítő házszám (60.) meggyőzhet minket arról, hogy egy szabadulási jelenetet látunk a politikai rendőrség hírhedt székházából, az Andrássy út 60.-ból.

A megérzés szülte izgatottság bennünk dolgozik mindaddig, amíg a fotográfia, ha nem is teljes (ily törekvésünk mindenkor kudarca ítélt vállalkozás), de legalább megnyugtató „valóságát" meg nem teremtettük. Abban biztosak lehetünk, hogy a fényképek elkészülte, léte már eleve az ábrázolt esemény jelentőségét bizonyítja. Tanúskodik a képkészítő tudatos választásáról, arról, ahogy a „képírással" a történetet valamilyen okból a kollektív vagy éppen a privát emlékezetre rábízta. De a mögöttes szándékok megértéséhez, sőt majd minden további információs réteg kibontásához a szöveget: a képaláírást, a magyarázatot, a tematikailag kapcsolódó narratívát kell segítségül hívnunk.

A szóban forgó felvételek a Külügyminisztérium levéltári fotógyűjteményéből kerültek elő, és a hozzájuk tűzött cetli szerint 1948-ban letartóztatott amerikai „követségi alkalmazottak" szabadon bocsátásával van dolgunk.[4]



5. kép

Továbbá a papiroson meghivatkozott külügyi iratcsomóból kiderül, hogy ők az év őszén kipattant MAORT-ügyből kifolyólag lettek kiutasítva az országból.[5] Innen pedig már csak pár oldalnyi ugrás a szakirodalomban, és eljutunk Paul Rue-

4 MNL OL XXXII-8.-4.-1948/1. A képek első közlése: Müller 2014.

5 MNL OL XIX-J-1-j 6. d. Feljegyzés a Magyarországgal szemben ellenséges USA közbelépésekről, 1950. március 9.

demannhoz és George Bannantine-hoz, a Magyar-Amerikai Olajipari Részvénytársaság elnökéhez és helyetteséhez (azaz nem követségi tisztviselőkről van szó). Az ügyben később elsőrendű vádlottként halálra, majd kegyelemből életfogytiglani börtönre ítélt Papp Simon emlékei szerint a két amerikai 1948. szeptember 18-ától töltötte kényszerű vendégeskedését az Andrássy út 60.-ban, és október 1-jén tette őket át a határon két államvédelmi tiszt, Princz Gyula és Kovács Géza.[6]

A korabeli dokumentumok részben megerősítik az emlékezőt, hiszen a Magyar Dolgozók Pártjának (MDP) Titkársága szeptember 15-én döntött az amerikaiak őrizetbe vételéről,[7] a kommunista befolyás alatt álló politikai rendőrség, azaz a Belügyminisztérium Államvédelmi Hatósága (BM ÁVH) pedig 18-án teljesítette is a direktívát, amit a párt szócsöve, a *Szabad Nép* három nappal később szétkürtölt az országban.[8] A hatóság központjában szeptember 20. és 24. között folytatták le a kihallgatásokat,[9] miközben az MDP másik vezetőtestülete, a Politikai Bizottság szeptember 23-ai ülésén Gerő Ernő javaslatára döntött a külföldi cégvezetők kiutasításáról.[10] Öt nappal később aztán a népügyész elrendelte azonnali szabadon bocsátásukat.[11]

Az érdeklődésünk tárgyát képező fotók a szabadulásuk pillanatában készültek a terhükre rótt szabotázscselekmények „beismerését" követően. Elképzelhető, hogy az elsődleges képalkotói szándék épp ez volt: bizonyosságot adni (talán a Nyugatnak), hogy a két külföldi állampolgárt „nyilvánvaló bűneik" ellenére a magyar rendőri szervek elengedték, méghozzá sértetlenül. A fotók azonban a korabeli, hazai sajtóban – legjobb tudomásunk szerint – illusztrációként nem jelentek meg, annál inkább a lefogott olajipari vezetők kézzel írt vallomásai, amelyekből hosszú oldalakat közölt facsimile az ún. Szürke-könyv és részleteket az újságok.[12] Ruedemann és Bannantine a határ másik oldalán, Bécsben, majd Londonban nyilatkozatot adtak ki, hogy vallomásaikat erőszak hatása alatt tették meg. A trompf

6 Papp 2000: 197, 207. A két amerikai sorsáról lásd még Srágli 1998: 112; Katona 2002: 152, 156.

7 MNL OL M-KS 276. f. 54. cs. 12. ő. e. Jegyzőkönyv az MDP Titkárságának 1948. szeptember 15-i üléséről.

8 Őrizetbe vették a MAORT szabotáló vezetőit, Szabad Nép 1948. szeptember 21. 3.

9 A kihallgatási jegyzőkönyveket és vallomásokat lásd BFL VII. 5. e. 1949 – 20343. O-635/13. 670–703.

10 MNL OL M-KS 276. f. 53. cs. 10. ő. e. Jegyzőkönyv az MDP Politikai Bizottságának 1948. szeptember 23-i üléséről.

11 BFL XXV. 2. b. 1949 – 82910. A Budapesti Népügyészség határozata, 1948. szeptember 28.

12 Belügyminisztérium 1948: 39–51; A Belügyminisztérium Államvédelmi Hatóságának közleménye a MAORT-ügyben. Szabad Nép 1948. szeptember 26. 1.; A MAORT-szabotázs. Szabad Nép 1948. szeptember 28. 1.

itthon megint csak a sajtóban látható képbizonyíték lett, vagyis Ruedemann-nak az Andrássy út 60.-ból történt kiengedése előtt (szeptember 25-én) papírra vetett „hálás sorai", amelyben a hatóság kedves bánásmódjáért mondott köszönetet.[13] Az október 1-jén napvilágot látott tudósítás ugyanakkor arra is figyelmeztet, hogy a szabadulási jelenet – a fentebb említett visszaemlékezéssel ellentétben – nem történhetett a hónap első napján. A sajtóreakciók utóidejűségét figyelembe véve időpontjaként sokkal inkább (az ügyészségi döntéshez köthető) szeptember 28. vagy az azt követő nap valószínűsíthető. Az előbbi dátumot erősíthetné meg egy, az Alamy által az interneten (alamy.com) közzétett felvétel, amelyen épp koccintanak a szabadulásukra – a képaláírás szerint – szeptember 28-án, ám a fotó már nem elérhető a brit fotóügynökség oldalán.

Kép-telenség

A történet másik főszereplője a politikai rendőrség képviselője, aki az egyik verőcsoport vezetőjeként hírhedté vált Princz Gyula vagy a – karrierútját tekintve – szinte teljes homályba burkolódzó Kovács Géza is lehetett. Azonban a Papp Simon által megidézett vizsgálókról - miképp az ügyben eljáró más államvédelmisekről - igazán megbízható kontroll-képiforrás egyelőre nem lévén, a szabadulókat kísérő anonimitásának feloldása még várat magára. (Igaz, Böszörményi Géza *Recsk* című könyvének harmadik, bővített kiadásában található Princzről portré, ám mindenféle hivatkozás nélkül, így annak adatolása nem ellenőrizhető.)[14]

Hasonlóképpen forráshiányos helyzetet tapasztalunk a helyszín vizuális reprezentációi terén. A széles körben ismert/hírhedt épületről ugyanis – mint majd láthatjuk – az évek múltával egyre csökkenő számban maradtak fenn hivatalos fotográfiák, és mind ez idáig magánfelvételek is csak elvétve kerültek nyilvánosságra – holott gondolhatnánk, a fényképezés demokratizálódásának következtében ilyen privát felvételek nagyobb számban is készülhettek. Épp ezért is unikális a fotóműszaki kereskedésben dolgozó amatőr, Berkó Pál képe, amelyen az 1946. május 1-jei ünnepségen felvonuló munkások mögött az Andrássy út 60. épülete is látható, berácsozott ablakaiban virágosládákkal.[15]

13 Ruedemann és Bannantine bécsi és londoni nyilatkozata szemenszedett hazugság. *Szabad Nép* 1948. október 1. 3.

14 Böszörményi [2006]: 78.

15 Fortepan 79206. Berkó Pálról: Hernádi 2015.

Pedig a ház második világháború utáni története igencsak „reflektorfényben" indult, vagyis a nyilas idők után: folytatódott.[16] 1945 októberében a Magyar Filmipari Rt. (Mafirt) operatőrei és fotósai szorgosan dokumentálták a magyar háborús bűnösök hazaszállított transzportjait. Szálasi és társainak érkezésekor a heti Filmhíradó pár snittet szánt a landolásra, majd hosszabban elidőzött az Andrássy út 60. előtt.[17] Bojár Sándor a Rendőri Sajtóiroda munkatársaként örökítette meg az épület főbejáratánál leparkolt amerikai teherautót és az abból előbújó volt nemzetvezetőt, de ugyanúgy Bárdossy Lászlót vagy éppen a velük érkező Fedák Sárit is.[18] A színésznő később így elevenítette fel a pillanatot:

> „… a rabomobil az Andrássy úton állott meg. A civil rabtársunk ijedten konstatálta [a] kiszálláskor: »Szent Isten! Az Andrássy úton vagyunk!« Az egyik fényképész majd összetörte magát nagy igyekezetében, hogy elibem kerüljön és lekapjon, de én jól a szemembe húztam a sapkámat és a kezemmel elfödtem az arcomat. Nem azért, mintha szégyelltem volna magam, csupán csak, hogy bosszantsam a »győzteseket«. Rám ripakodik a horgas orrú géppisztolyos: – Vegye le a kezét az arcáról! Visszaripakodtam: – Nem veszem! – Ne nevessen. – De mikor muszáj! – Majd abbahagyja maga a nevetést, legyen nyugodt! És azonnal vegye le az arcáról a kezét! – Mutassa az írást. – Milyen írást? – Amelyben magát írásban utasítják, hogy parancsolja le az arcomról a kezemet. – Maga még ma sírni fog! – Nehezen. Akkor is nehezen sírok, ha van miért. A kellemes dialógust nem folytathattuk, mert a pincébe vezető lépcsőhöz értünk."[19]

A fényképészek a földalatti cellákig, illetve az első „kihallgatásokat" lefolytató Péter Gábor szobájáig követték az eseményeket, igaz, ez utóbbi nem a 60.-ban, hanem a szomszédos 62. szám alatt volt, amit a szervezet addigra szintén „belakott". A sajtóhírekből az is megtudható, hogy a ház falain belüli történések vizuális rögzítésére a politikai rendőrség parancsnoka kérte fel a kommunista kézben lévő Mafirt munkatársait.[20] Egyikük, Reismann Marian később maga is úgy emlékezett,

16 A nyilas Hűség Házából tudósított: [Fényképriport a Nyilaskeresztes Párt Nagytanácsának első üléséről a hatalom átvétele után 1944. november 4-én.] Képes Vasárnap 1944. november 7. 633; Magyar Világhíradó 1079.

17 Heti Hírek 1945. Mafirt Krónika 1945.

18 MNM TF 84.580; MNM TF 64.809a; MNM TF 64.817; MNM TF 64.1014.

19 Fedák 2009: 91.

20 1944. október 15: A Szálasi-rémuralom első napja. 1945. október 15: A Szálasi-bűnper első napja. *Kis Újság* 1945. október 6. 1.

hogy Péter (akinek feleségét ismerte korábbról) személyesen invitálta meg a fotózásra, ami persze munkaköri kötelessége is volt.[21]

Az Andrássy úti bázis bejárata tehát ezekben a sűrű napokban nyitva állt a fotóriporterek előtt, és ez még úgy-ahogy igaz volt az elkövetkező pár évben is: 1946-ban a kamaraerdei ügyben szovjetellenes szervezkedéssel megvádolt fiatalokat és Olofsson Placid szerzetest, 1947-ben a Magyar Testvéri Közösség lefogott tagjait fényképezhették különböző beállításokban itt.[22] Minden bizonnyal a „ház urának", Péter Gábornak az engedélye szükségeltetett a következő évben a MAORT amerikai vezetőinek lefotografálásához is, hiszen annak hiányában már komoly veszélynek tette ki magát bárki kamerával a kezében. Nem véletlen, hogy 1949-ben a BM ÁVH parancsnoka külön kitüntetett egy ávéhás tizedest, aki észrevette, hogy gépkocsiból a házat filmezik.[23]

Képzelet

Leopold Rombach miközben a fénykép „valóságteremtési" képességét hangsúlyozza, utal a jelalkotó és a tudatra ható mozzanatokra, a dokumentáláson túl a meggyőzésre és az újabb kérdések megfogalmazására, valamint arra, hogy „a fotográfia nem önmagában, hanem mindig valamilyen környezetben érdekes".[24] Kapaszkodónk, kiindulópontunk ez esetben tehát a fizikálisan létező kép/képek, illetve az azon/azokon látható épített környezet elemei, a kontextust pedig az olvasmányélmények teremtik meg, amelyek újabb képalkotásra, további gondolati vizualizációra, végső soron pedig erőszak-asszociációkra késztetnek minket.[25]

Homlokzat és ablakok

Mivel a nyilasok után a ház újra hírhedtséget szerzett magának, az emberek, ha tehették, elkerülték. A baljóslatú épület (azaz idővel az Andrássy út – Csengery utca – Vörösmarty utca/majd Izabella utca és az Aradi utca által közrefogott és érintett

21 Kincses 2004: 189. Reismann Marian említett fotóiból közöl: Kincses 2004: 193, 195–197. Mafirt-fotósoknak, köztük Bass Tibornak az épületben készített képriportjaiból válogat: Féner (szerk.) 2004: 50–56. Őrzési helyük: MTVA.

22 A kamaraerdei, illetve a Magyar Közösség-ügy fotódokumentációt lásd MTVA.

23 ÁBTL 2.8.1. 8/a/1949. sz. állományparancs I., 1949. február 23.

24 Rombach 1997: 253–254.

25 „A gondolatok a dolgok képei, miként a szavak a gondolatokéi" – idéz Joseph Trapp 1711-es előadásából W. J. T. Mitchell, lásd Mitchell 2012: 26. A múlt történeteinek képi megidézésére, a vizuális reprezentáció folytonos emberi igényére mutat rá: Gyáni 2010: 161–170.

tömb) a korabeli megfigyelők szerint szürke árnyalatával jó elkülöníthető volt a környező bérkaszárnyáktól, és előtte mindig géppisztolyos őrök posztoltak.[26] A jellegzetes színválasztást minden bizonnyal ugyanazon praktikus szempontok indokolták, mint a szomszédos 62. esetében, amelyről Gyuris Aladár – Péter Gábor kisgazda helyettese – tett említést 1947-ben a VI. kerületi Elöljáróságnak írt levelében: „A homlokzatot szürkére festette [sic!] az építő munkásság szakértőinek felhívására a festő szakszervezet hivatott emberei, miután arra az álláspontra helyezkedte[k], hogy az rövid időn belül megsötétedik és megfogja kapni a patinás színét."[27]

A szervizúton előbb fémtorlaszok, majd a járdán lánccal összefűzhető kis kőoszlopok tűntek fel, hogy azokkal bármikor megakadályozhassák az átjárást. Ezért feltételezhetjük, hogy az egyik képünkön látható hölgyek sem „civil" járókelők, hanem rendőri kísérettel távozó tolmácsok. Bár a homlokzat berácsozott ablakaiba virágosládák kerültek, az azokból – a Rajk-ügyben lefogott újságíró, minisztériumi sajtófőnök, Szász Béla által is megemlegetett – bólogató piros muskátlik nem enyhíthették az államvédelmi központ rideg látványát. Még annak ellenére sem, hogy a mi képeinken látható kőoszlopokba is növényeket ültettek.[28] 1959-ben még az Amerikai Magyar Népszava tárcája is megemlékezett arról, ahogy az ávósok muskátlival díszítették székházukat.[29] A virágok pedig oly nagy becsben álltak, hogy csak külön az e feladatra kijelölt hivatali altiszt gondozhatta őket, mindenki más szigorúan el volt tiltva, hogy hozzájuk „nyúljon".[30] A kihallgatószobák ablakai, a rajtuk beszűrődő hangokkal, az egyetlen kapcsolatot jelenthették a foglyok számára a külvilág felé, vagy éppen utóbbinak közvetíthettek valamiféle információt a belső történésekről. Ilyen szempontból sokat sejtet, hogy Péter Gábor 1947-ben megparancsolta előbb a Csengery utcai ablakok rolettákkal történő esti elsötétítését, mivel a szemközti, évekig romos házakat felújították, ahová lakók költöztek (később persze ezekre az ingatlanokra is rátette a kezét a politikai rendőrség), majd a következő évben már ugyanez vonatkozott az épülettömb valamennyi utcára néző ablakára is.[31]

26 Szász 1989: 21; Bone 2007: 39–40.

27 MNL OL XIX-B-1-ax. 616. sz./1947. Dr. Gyuris Aladár átirata a VI. kerületi előjáróság vezetőjének az Andrássy út 93. és 62. számú házak ügyében, 1947. január 18.

28 Szász 1989: 21, 99.

29 „Marcali keresztelő". *Amerikai Magyar Népszava* 1959. július 27. 4.

30 ÁBTL 1.2. 92/1947. sz. napiparancs, 1947. április 28.

31 ÁBTL 1.2. 152/1947. sz. napiparancs, 1947. július 11; Uo. 260/1947. sz. napiparancs, 1947. november 18; Uo. 42/1948. sz. napiparancs, 1948. október 26.

Bejárat és sarok

A főbejáratot többnyire zárva tartották, a valódi „forgalom" az említett bal oldali mellékutcába helyeződött át. A háborús bűnösökéhez hasonló sajtónyilvános beszállítások megszűntek, és pár kivétellel a letartóztatottakat a Csengery utcai kapun feltűnés nélkül vitték be az épületbe.[32] Volt, aki eleinte még meg is könnyebbült, amikor nem a félelmetes hírű 60-as szám előtt állt meg vele az autó.[33] Szász Béla emlékei szerint az átépítések szinte folyamatosan zajlottak az Andrássy út 60.-ban és társépületeiben, s azok az említett oldalbejárót sem hagyták érintetlenül, hiszen 1949-ben a mögötte kitáruló udvar egyik sarkát „20 lábnyi" magas fallal kerítették le, a kapuval szemben pedig egy fa őrtornyot emeltek, amelyben géppisztolyos őr vigyázta a gépkocsikkal történő „beszállításokat".[34] Mindez egyértelmű jele és következménye volt nemcsak a fokozódó éberségi hisztériának, de az államvédelmi szervezet jelentős militarizálódásának is.

Az épületbe való belépés után a „menetrend" (és a bánásmód) eltérő lehetett: volt, hogy a felvételi irodában történő „adategyeztetés" és a személyes tárgyak elvétele után a foglyot egyből valamelyik vizsgáló tiszthez kísérték, és azonnal meg is kezdődött a kihallgatása,[35] míg másokat órákig várakoztattak magányosan vagy egy közös földszinti „várószobában".[36] 1949 elején is még a Csengery utca 39. kapuja biztosította az ávéhás állomány belépését a központba, az év áprilisától pedig a nem államvédelmi alkalmazottak (pl. kihallgatásra beidézettek) is innen juthattak be az Andrássy út 60. és 62. számú házakba. Az Andrássy út 64.-be vagy a Vörösmarty utca 32.-be érkezők szintén nem a sugárút felől, hanem a keresztutcában található utóbbi épület ajtaján léphettek be. Ugyanakkor a Csengery utca 41., Andrássy út 66. esetében a saját bejáratukon, valamint a Vörösmarty 34/a. és 34/b. épületekbe az utóbbi frontján lévő kapun lehetett bejutni.[37]

A beléptetés „nehézsége", „körülményessége", majd a benti mozgás „szabadsága" (kíséret, különböző színű belépési engedélyek) jelezheti az egyes tevékenységi köröket is. Vélhetően a központ szigorúbban szabályozott részeiben az erőszak-alkalmazás direktebb formáival, az azokra utaló jelekkel szembesülhetett a „látoga-

32 Arany 1990. 28; Ispánki 1995: 19; Erdey 2002: 45; Bone 2007: 62; Kővágó 2007: 12.
33 Madaras 2004: 11.
34 Szász 1989: 181.
35 Papp 2000: 194; Bone 2007: 64–70.
36 Faludy 1989: 295–296; Böszörményi [2006]: 19. (Dr. Sztáray Zoltán visszaemlékezése); Kővágó 2007: 12.
37 ÁBTL 1.3. 30/1949. sz. napiparancs, 1949. február 5; Uo. 92/1949. sz. napiparancs, 1949. április 21.

tó", úgymint a kihallgatószobákból kiszűrődő hangok, a folyosón a fal felé állított foglyok.

Falak – lent

Az érkezést követően vagy pár napon belül szinte mindenki a pinceszinten találta magát, a házak alatt összenyitott egykori szeneskamrák, a háború alatt óvóhellyé alakított helyiségek vagy már korábban fogolyőrzésre használt cellák és az azokat összekötő, tekervényes, alacsony belmagasságú, félhomályos folyosók „kafkai" labirintusában. A 60-as szám keramitos udvarának jobb sarkában lépcsősor vezetett le a fogdavilágba, benne magán-, két- és többszemélyes zárkákkal. A „földalatti börtönélmény": az átható hideg, a fojtogató bűz, a folyamatos lámpafény, az ütlegelések, jajgatások és sikoltozások zaja a visszaemlékezések gyakran ismétlődő elemei, miként a padló és a falak vizesedése is.[38]

Ez utóbbiakat – a tiltás ellenére – számos „kézimunka" tarkította. Az Andrássy út 60. foglyai magányosan töltött hosszú óráikat gyakorta csak azzal tudták elütni, hogy a falfelületen található bevéseséket „tanulmányozták", vagy éppen maguk is valamiféle nyomot hagytak kényszerszállásukon. A zárkák egyes lakói saját vérükkel írták fel szeretett hozzátartozójuk nevét, mások a lassan múló napjaikat újabb és újabb karcolt vonalakkal jelezték, illetőleg rabságuk dátumát vésték be a falba, de a szétnyomott poloskák gyarapodó száma is az idő lassú múlását jelezte. Néha a falakon megjelenő nedves foltok, árnyékok, repedések „állandó jellegű freskókká és rajzokká" álltak össze a fáradtságtól és egyedülléttől szenvedő, olykor hallucinációkkal küzdő foglyok szemében, képzeletében.[39]

A zárka függőleges felülete ugyanakkor a büntetés eszközeként, helyeként is szolgált. Az órákon vagy egész éjszakákon át tartó falhoz állítást itt még tovább súlyosbította a téglákból és a betonból sugárzó dermesztő hideg.[40]

38 Lásd többek között: Demény 1988: 153, 163; Szász 1989: 43–44; Aranyi 1989: 100, 102; Mindszenty 1989: 234; Böszörményi [2006]: 27. (Kárpáti Kamil visszaemlékezése); Bone 2007: 70; Fedák 2009: 92.

39 Aranyi 1989: 119; Faludy 1989: 302–303; Szász 1989: 87; Ispánki 1995: 30, 84–85, 112; Erdey 2002: 45; Madaras 2004: 15; Fedák 2009: 107; Szent-Iványi 2016: 428, 432–433.

40 Ispánki 1995: 55, 64, 96, 108.

Falak – fent

A fentebbi szintek esetében az áldozati memoárokban szintén vissza-visszatérő elem a falhoz állítás „rutinja", amely részben arra irányult, hogy a fogoly ne találkozhasson és ne alakíthasson ki semmiféle kontaktust más sorstársaival. Az „állítás" a kihallgatásokkal összefüggésben (azok közben vagy szünetében) alkalmazott egyszerű erőszakmódszernek is bizonyult, amelynek időtartama változhatott, sőt néha a sarok alá szórt szögekkel vagy a fal és a homlok közé tett hegyes ceruzával párosult.[41] Ugyanakkor a fenti helyiségek többségének nívója a pincebeli állapotokkal éles ellentétben állt, ami természetesen a falakra is vonatkozott. A már többször megidézett szemtanú, Szász Béla megfigyelése szerint 1949-ben kihallgatója szobájának falán Feliksz Edmundovics Dzerzsinszkijnek „aszketikusan szakállas" arcképe lógott.[42] A következő évben Faludy György egyik kihallgatása során a CSEKA megalapítóján kívül a szoba félhomályos falrészén még Lenint, Sztálint és Rákosit ismerte fel.[43]

Az ávéhás állomány elé állított példaképek kiválasztása persze szigorú szabályok alapján történt. Péter Gábor a hivatali helyiségek belső dekorációjára vonatkozóan külön regulát adott ki. Innen tudható, hogy mielőtt eluralták volna a falakat a fentebb sorolt „fővezérek" képei, a választék az államelnök, a belügyminiszter, a történelmi nagyságok közül pedig Kossuth, Dózsa, Petőfi, Ady és József Attila portréira terjedt ki.[44] Sőt, Kádár mint fő belügyér 1948 novemberében maga is kikelt a szervezetnél elharapódzó „pártszerűtlen egyéni kultusz" ellen, mivel azt tapasztalta, hogy minden szobát az ő arcképével aggatták tele, ezért utasítást adott a pártegyesülés utáni erőviszonyoknak megfelelő portréhasználatra az egész BM-ben, azaz 1500 Rákosi-, 300 Szakasits- és 200 Kádár-kép előkészítésére.[45] Aztán két év múlva – Budapest egykori kisgazda polgármesterére – a letartóztatott Kővágó Józsefre az egyik Csengery utcára néző dolgozószobában Sztálin, Berija mellett „csak" Rákosi nézett le a falról.[46]

41 Faludy 1989: 296, 319; Aranyi 1989: 100, 105, 112–114, 119–120; Arany 1990: 35; Elmer (szerk.) 1994: 56. (Endrédy Vendel visszaemlékezése); Ispánki 1995: 94–95, 160; Endrédy (szerk.) [2002]: 17; Erdey 2002: 75; Madaras 2004: 28–29; Kővágó 2007: 24; Böszörményi [2006]: 26. (Kárpáti Kamil visszaemlékezése). Szent-Iványi 2016: 429–432.

42 Szász 1989: 79.

43 Faludy 1989: 297.

44 ÁBTL 1.2. 46/1947. sz. központi utasítás, 1947. november 15.

45 ÁBTL 2.1. XI/8. Jelentés a BM Politikai Kollégiumának 1948. november 8-i üléséről, 1948. november 13.

46 Kővágó 2007: 14.

Az ismeretlen fotográfus 1948 őszén készített felvételei a vizuálisan birtokba vett tér, a kommunista diktatúra legismertebb helyszínének, az Andrássy út 60.-nak a valóságát, valamint képzettársításoknak, asszociációknak lehetőséget teremtve annak erőszakosságát dokumentálják. Mindeközben természetesen referenciális olvasatok sokaságát hozhatják létre, amelyek közül egy fajtának egyféleképpen való elbeszélésére tettem kísérletet.

Források

Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára (ÁBTL)
1.2. Magyar Államrendőrség Államvédelmi Osztályának iratai
1.3. Belügyminisztérium Államvédelmi Hatóságának iratai
2.1. A volt zártirattár levéltári anyaga
XI/8. BM kollégiumi ülések anyagai
2.8.1. Állambiztonsági szervek nyílt állományú alkalmazottainak iratai

Budapest Főváros Levéltára (BFL)
VII. 5. e. Népbíróságtól átvett peres ügyek iratai (1949–1950)
1949 - 20343. büntetőügy (1949)
XXV. 2. b. Budapesti Népügyészség iratai, Büntető iratok (1945–1949)
1949 - 82910. büntetőügy (1949)

Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL)
XIX-B-1-ax. Belügyminisztérium Építési Osztály iratai (1945–1990)
XIX-J-1-j Külügyminisztérium, TÜK iratok (1945–1995)
XXXII-8. Külügyminisztériumi fotógyűjtemény (1947–1966)
M-KS 276. f. 53. cs. Magyar Dolgozók Pártja (MDP) Politikai Bizottság iratai (1948–1956)
M-KS 276. f. 54. cs. MDP Titkárság iratai (1948–1956)

Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára (MNM TF)
64.809a. Szálasi kiszáll a rabszállító kocsiból, 1945. október 3. (Bojár Sándor felvétele)
64.817. Bárdossy kiszáll a rabszállító kocsiból az Andrássy 60 előtt, 1945. október 3. (Bojár Sándor felvétele)
64.1014. A Salzburgból háborús bűnösként hazaszállított Fedák Sári megérkezik az Andrássy út 60. elé, 1945. október 3. (Bojár Sándor felvétele)
84.580. A magyar háborús bűnösöket szállító amerikai teherautó az Andrássy út 60. előtt, 1945. október 3 (Bojár Sándor felvétele)

Médiaszolgáltatás-támogató és Vagyonkezelő Alap Sajtó- és Fotóarchívum (MTVA)

Filmhíradók online (filmhiradokonline.hu)

Magyar Világhíradó 1079: Nyilaskeresztes Párt megtartotta novemberi nagytanácsülését a Hűség Házában. Magyar Világhíradó 1079. 1944. november. https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=5852 – utolsó letöltés: 2024. április 14.

Heti Hírek 1945: Háborús főbűnösök hazahozatala. Heti Hírek 8. 1945. október. https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=5940. – utolsó letöltés: 2023. április 14.

Mafirt Krónika 1945: Az Amerikai Egyesült Államokból megérkezett a háborús bűnösök második szállítmánya. Mafirt Krónika 10. 1945. október https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=6037. – utolsó letöltés: 2023. április 14.

Fortepan (fortepan.hu)

79206. A május elsejei felvonulás résztvevői az Andrássy út 60. előtt, 1946. május 1. (Berkó Pál felvétele)

Amerikai Magyar Népszava, 1959.
Képes Vasárnap, 1944.
Kis Újság, 1945.
Szabad Nép, 1948.

Arany Bálint 1990: *Koronatanú (Emlékirat 1945–57).* Budapest.
Aranyi Sándor 1989: *Két akasztófa árnyékában.* Szeged.
Bone, Edith (Hajós Edit) 2007: *Hét év magánzárka*. Budapest.
Böszörményi Géza [2006]: *Recsk 1950–1953. Egy titkos kényszermunkatábor története.* Budapest.
Demény Pál 1988: *„A párt foglya voltam". Demény Pál élete.* Az interjút készítette, a szöveget szerkesztette és a dokumentumokat válogatta: Kiss József. Budapest.
Elmer István (szerk.) 1994: *Börtönkereszt. Börtönviselt katolikusok visszaemlékezései.* Budapest.
Endrédy F. Csanád OSB (szerk.) [2002]: *Endrédy Vendel fogságának hiteles története.* Sopron.
Erdey Sándor 2002: *A recski tábor rabjai.* Budapest.
Faludy György 1989: *Pokolbéli víg napjaim.* [Budapest].
Fedák Sári 2009: *„Te csak most aludjál, Liliom…" Fedák Sári emlékiratai.* Budapest.
Ispánki Béla 1995: *Az évszázad pere.* Abaliget.
Kővágó József 2007: *Egyedül vagy*. Budapest.

Madaras Ferenc 2004: *Recsken diplomata voltam – „török követ". Öt évi internálásom története 1948–1953-ig*. Budapest.
Mindszenty József 1989: *Emlékirataim*. Budapest.
Papp Simon 2000: *Életem*. Zalaegerszeg.
Szász Béla 1989: *Minden kényszer nélkül. Egy műper története*. Budapest.
Szent-Iványi Domokos 2016: *Visszatekintés 1941–1972*. Budapest.

Hivatkozott irodalom

Barthes, Roland 2003: A történelem diskurzusa. In: Kisantal Tamás (szerk.): *Tudomány és művészet között. A modern történelemelmélet problémái*. Budapest, 87–98.
Barthes, Roland 2010: A kép retorikája. In: Blaskó Ágnes – Margitházi Beja (szerk.): *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*. Budapest, 109–124.
Belügyminisztérium 1948: *A Magyar Belügyminisztérium közlése a MAORT szabotázs ügyéről*. Budapest.
Féner Tamás (szerk.) 2004: *Kor-képek, 1945–1947*. Budapest.
Gyáni Gábor 2010: A történelmi tapasztalat fogalmának historiálása. In Uő: *Az elveszíthető múlt. A tapasztalat mint emlékezet és történelem*. Budapest, 152–193.
Hernádi Levente, 2015: Nem láttuk ugyanazt, amit ő, és most csak nézünk. *Index* https://index.hu/fortepan/2015/08/09/berko_pal_a_fortepanon/ – utolsó letöltés: 2023. április 14.
Katona Klára 2002: A MAORT története a fordulatok éveiben Magyarországon. In: Gyarmati György (szerk.): *Trezor 2. A Történeti Hivatal évkönyve 2000–2001*. Budapest, 137–158.
Kincses Károly 2004: *A két Reismann*. Budapest.
Mitchell, William John Thomas 2012: Mi a kép? In: Szőnyi György Endre – Szauter Dóra (szerk.): *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai. Tanulmányok*. Szeged, 15–50.
Morris, Errol 2011: Mi volt előbb, a tyúk vagy tojás? *2000* (23.) 7–8. 62–74.
Müller Rolf 2014: Az erőszak mint kép. Szabadulás az Andrássy út 60.-ból. *Fotóművészet* (57.) 3. 80–83.
Rombach, Leopold 1997: Tíz tétel a fotóról – előmunkálatok a fotó általános elméletéhez. In: Bán András – Beke László (összeáll.): *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest, 246–260.
Srágli Lajos 1998*: A MAORT. Olaj – gazdaság – politika*. Budapest.

IV. FÉNYKÉPALBUMOK, FÉNYKÉPGYŰJTEMÉNYEK

Amriskó-Pálóczi Ágnes

Pulszky Polyxéna fényképalbuma portrékkal és csoportképekkel

Bevezetés

Pulszky Polyxéna (1857–1921) a dualizmus korszakában a kulturális és társadalmi élet egyik legtevékenyebb mozgatóerejének számított. Életének és társadalmi szerepének bemutatása a történettudományban eddig kevés szerepet kapott. Ellenben a családja jól ismert és kutatott a művészet- és művelődéstörténetben egyaránt.

Tanulmányom célja, hogy bemutassam és elemezzem a Pulszky Polyxéna által összeállított fényképalbum szerkezeti és tematikai felépítését. Az általam vizsgált fotóalbum 2013-ban került a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárának tulajdonába, Polyxéna egyik leszármazottjának köszönhetően. Az 1860–1880-as időszakban Polyxéna a neki ajándékozott, illetve az általa gyűjtött portrékat egy 41 x 31 x 6 cm nagyságú albumba helyezte el. A gyűjteményben így összesen 120 darab kép kapott helyet. Az album tartalma széles spektrumon mozog, mivel a családtagok arcképei mellett barátokról, barátnőkről, tudósokról, zenészekről készült felvételek is megtalálhatók benne. Ezenfelül a fényképalbumban vannak olyan képek is, amelyeket a Nemzeti Múzeum 1932es Garibaldi-kiállításán a Pulszky–Hampel-gyűjtemény részeként mutattak be.

A fotográfiák rendkívül értékes történeti forrást jelentenek Polyxéna és családja társadalmi kapcsolathálózatának elemzéséhez. A Pulszky család szoros kapcsolatot ápolt a korszak arisztokráciájával, jelentős politikai, szakmai és érdekvédelmi befolyással rendelkezett. A képek jól kifejezik az emberek társadalmi viszonyait. A fotók kötetbeli elrendezése, illetve a fényképekre írt személyes üzenetek által bepillantást nyerhetünk a fényképek tulajdonosának legbensőbb világába.

A fényképalbum mint történeti forrás

A fénykép Magyarországon az 1890es évektől kezdve egyre inkább a mindennapok részévé vált. A fotó egy különleges történeti emlék, amelyhez ha pontosan hozzákapcsoljuk a megfelelő információkat, történeti forrássá válik. Így forrása és egyben eszköze is a történetírásnak. Forrás abban az esetben, ha az információt

felhasználják, eszköz, ha magát a képet közlik.[1] A fénykép egy adott pillanatot örökít meg, egyes felfogások szerint dokumentatív jelleggel bír, mivel általánosságban lefényképezni csak azt lehet, ami létezik. A társadalom történetének eseményei, egy személy életútjának emlékei könnyebben idézhetők fel, ha fénykép maradt róluk.[2]

A történeti forrásként használt fotográfiák vizsgálata során a kutató számára fontos szempont a kortársak nézőpontjának a feltárása is. Ugyanis egy fénykép nem ugyanazt mondja el egy mai szemlélőnek, mint a kortársaknak, hiszen a kortárs birtokában volt az az ismeretanyag, amit a korszakban mindenki tudott.[3] Gyakorta a képtárgy segíthet a kutatásban, többletinformációt adhat az arra ráírt tartalmaknak és feljegyzéseknek köszönhetően. Történeti forrásként való felhasználása esetén nemcsak a kép felületének tartalmi elemei (ábrázolt személyek, események) fontosak, hanem a kép archiválási módja is. A gyűjtemények, fényképalbumok háttértörténetéből számos társadalmi, politikai, kultúrtörténeti kontextus áll a kutató rendelkezésére.[4]

A fényképek összegyűjtése, rendszerezése a 19. század második felében igen népszerűnek számított, főként a felsőbb társadalmi rétegek körében. Az albumszerű fotómegjelenés leggyakoribb típusa az egyéni és a családi album volt. Szívesen állítottak össze fényképalbumot a fényképészeknél megvásárolt vizitkártya méretű fotográfiákból.[5] Szokás volt, hogy a családtagok képei mellett politikusok, művészek és tudósok arcképét ajándékozták, cserélgették egymás közt. A közismert emberekről készült fotográfiák gyűjtése a nemzethez való tartozást, a nemzeti azonosság kialakulását segítette elő. Fontos vizsgálati elv a fényképek értelmezésekor a képeknek mint nyilvános emlékezethordozó és nemzetformáló tárgyaknak a szemlélése, bár kiemelendő, hogy nem minden esetben lehet ezen elveket vizsgálni.[6] A fotográfia a nemzeti kanonizációs folyamatban központi szerepet töltött be, a technikai fejlődésnek köszönhetően a jelen pillanatait a jövő számára irányadó értékké kovácsolta. A fényképalbumokban a legtöbbször előforduló portrék Jókai Mórt (1825–1904), Kossuth Lajost (1802–1894), Deák Ferencet (1803–1876) és az 1867-es kormány és az uralkodócsalád tagjait ábrázolták.[7]

1 Stemlerné 1999.
2 Stemlerné 2009: 14.
3 Stemlerné 2009: 16–18.
4 Elek 2018: 14–15.
5 Natale 2012: 455.
6 Tomsics 2005: 48–49.
7 Tomsics 2005: 50.

A családi fotók a családi identitás egyik őrzőjévé váltak, igen rövid időn belül szerepet vállaltak a közvélemény, a közízlés, a nemzeti jellen formálásában is.[8] A képpel készült albumokat egyedi darabok díszítették, a képek feliratozása, dedikálása, sorrendbe állítása, kategorizálása tette az albumokat értékessé. A polgári család identitásának egyik tükre volt a családi album, amelynek nézegetése napi kedvteléssé vált. A századfordulón a családi fényképalbumok megjelentek a családok szalonjában, ebédlőjében, de előkerültek az utazások, kirándulások emlékeit őrző felvételekből összeállított gyűjtemények is.[9] Az albumban jelen lévő fotográfiákról leolvashatók a családban kialakult nemi és generációs viszonyok, világossá válik a polgári család kapcsolatrendszere, társadalmi és hatalmi beágyazottsága.[10]

A családi album egyrészt az otthoni kör visszatükröződése, a képgyűjtemény akár egy család hű krónikájává is válhat. A történészek, szociológusok bátran használnak családi albumokat egy család társadalmi beilleszkedésének, a családi identitástudat összetételének kutatása során. Egyes albumokban az írásos feljegyzések, képaláírások szinte krónikaszerűen dokumentálják a készítő családi, társadalmi életének egyes szakaszait. Az ilyen összeállítások forrásértéke kiemelkedik a többnyire megszokott, csak fotográfiákat tartalmazó albumok közül.[11]

Az albumban szereplő fényképek osztályozása, kategorizálása új narratívát ad a képek értelmezéséhez.[12] Például a fényképalbumban lévő fotográfiák sorrendje sok mindent elárulhat a képeken szereplő személyek fontosságáról, akik elsőként szerepelnek az összeállításban, azok fontos személyeknek számíthattak, valószínűleg közel álltak az album megalkotójához. Az albumokban szereplő képek esetén többször előfordult, hogy nem a legjobb minőségűek, nem megfelelő a papírnagyítások kivitelezése, vagy nem attraktív a képek elrendezése a lapokon. Így nézve az esztétikai szempontok nem feltétlenül relevánsak egy fényképalbum vizsgálatánál, a gyűjtemény történeti értékét nem feltétlenül a művészeti érték adja.[13]

A fényképalbum mindig egy szubjektív múltat tár a kutató elé, egy olyan múltat, amelyet csak a visszaemlékező nézőpontjából láthatunk. Épp ezért kellő odafigyeléssel szükséges vizsgálni eme forrástípust.

8 Tomsics 2007: 120.
9 Stemlerné 2009: 86–88.
10 Tomsics 2005: 49–50.
11 Tomsics 2009: 84–90.
12 Stemlerné 1999.
13 Bognár 2018: 150–151.

A Pulszky család

A Pulszky család a dualizmus kori Magyarország kulturális, társadalmi és politikai életének koordinátora. A család feje, Pulszky Ferenc részt vett az 1848–1849-es forradalom és szabadságharcban. A Batthyány-kormányban néhány napig pénzügyi államtitkár volt, ezt követően Bécsben a király személye körüli miniszter mellett szintén államtitkárként dolgozott. A szabadságharc utolsó hónapjaiban Londonban képviselte a független magyar kormányt. A világosi fegyverletételt követően Kossuth Lajos emigrációbeli társaként maradt Londonban, majd elkísérte amerikai körútjára is. 1863-ban viszont hátrahagyta az aktív politikai életet, és családjával Firenzében telepedett le. Az emigrációból való hazatérését követően nem sokkal később országgyűlési képviselőnek választották, és Deák Ferenc pártjának tagjaként tovább folytatta politikai karrierjét. Parlamenti munkája mellett 1869–1894 között a Magyar Nemzeti Múzeum igazgatójaként munkálkodott, 1874-től a magyarországi múzeumok és könyvtárak országos főfelügyelője lett.[14]

Felesége, Theresia Walter (1819–1866) egy előkelő bécsi bankárcsaládban, a landstrasse-i Razumovsky-villában nevelkedett. Kiemelkedő zenei és írói tehetséggel rendelkezett. Irodalmi munkájának tetőpontját jelentette az 1850-ben Londonban megjelent *Egy magyar hölgy emlékiratai* (*Memoirs of a Hungarian Lady*) című könyve.[15]

Az amnesztiát kapott Pulszky család szécsényi birtokára először 1866-ban Teréz és két gyermeke, Harriet és Polyxéna tért haza. Augusztus végén Harriet megbetegedett tífuszban, s a halálos kórt az őt ápoló édesanyja is elkapta. Családtagjai súlyos állapotáról Eötvös József és Majláth György udvari kancellár révén táviratban értesült Pulszky, és az uralkodó engedélyének birtokában azonnal Pestre indult Gábor fiával, de későn érkeztek. Időközben Harriet szeptember 5-én 16 évesen, Therese Walter pedig egy nappal később 47 évesen elhunyt.[16] Felesége tragikus halálát követően a megözvegyült Pulszky Ferenc egyedül nevelte gyermekeit: Ágostot (1846–1901), Károlyt (1853–1899), Polyxénát (1857–1921) és Garibaldit (1861–1926).[17] Két idősebb fia, Ágost és Károly is jelentős karriert futott be. Előbbi jogfilozófus és szociológus, egyetemi tanár, valamint országgyűlési képviselő, 1894–1895 között báró Eötvös Loránd mellett a Vallás- és Közoktatásügyi

14 Csorba 1997: 17.
15 Gyulai 2019: 211–264.
16 Pulszky 1884: 2, 495–497.
17 Csorba 1997: 76.

Minisztérium államtitkáraként dolgozott.[18] Károly a bécsi egyetemen kezdte el orvosi tanulmányait, majd egy merész váltással Lipcsében folytatta, és művészettörténetből doktorált. 1873-tól az Iparművészeti Múzeum és az Eszterházy-képtár kurátora, majd igazgatója lett. Koncepciózus művészettörténész volt, akinek emlékét a Szépművészeti Múzeumban található művészi alkotások őrzik.[19] A legfiatalabb fiútestvér, Garibaldi Zürichben a műszaki egyetemen végzett mérnökként. Oklevele megszerzése után részt vett a korinthoszi tengeri csatorna építésénél, majd az állam szolgálatába állva magyar királyi vasúti és hajózási felügyelő lett a Kereskedelemügyi Minisztériumban.[20]

Pulszky Polyxéna

Ennek a kivételes családnak a legfiatalabb női tagja Pulszky Polyxéna, aki Londonban született, majd a családjával Firenzébe költözött, s végül, amikor édesapja 1866-ban amnesztiát kapott, hazatért vele Magyarországra. A fiatal lány szinte folyamatosan Pulszky Ferenc mellett tartózkodott, ott nőtt fel a Magyar Nemzeti Múzeumban lévő lakásban. Édesapja mellett korán megismerkedett a régészettel és a művészettörténettel. Rendkívül művelt, ambiciózus nő volt. Életpályája és munkássága kivételes a 19. századi nőképek közt.[21]

A kor szokásainak megfelelően házi tanításban részesült. A Pulszky család különös figyelmet fordított a nők értelmi képességeinek, tanulási és művelődési jogainak az elismerésére. Ebből adódóan Polyxéna a házi nevelésen túl beiratkozott a Keleti Gusztáv (1834–1902) festőművész vezetése alatt álló Országos Magyar Királyi Mintarajztanodába, az első olyan felsőoktatási intézménybe, amely nőket is felvett a hallgatói közé. Nagy valószínűséggel ehhez apja befolyása is szükséges volt, mint ahogy a tudományos életben való elinduláshoz is. Polyxéna ugyanis egy olyan sokszínű, impulzussal teli kapcsolati hálóban élt, amely folyamatosan segítette és formálta a fiatal lány érdeklődési körét.[22]

Az 1870-es években élte virágkorát a Nemzeti Múzeumban működő Pulszky-szalon, amelynek nem más volt a háziasszonya, mint Pulszky Polyxéna. A nemzetközi hírű apa mellett a művelt, több nyelvet beszélő lány teremtette meg a szombat esti társalgások meghitt környezetét. Éveken át a bájos és megkapó stílus-

18 Boros 1977: 217.
19 Fehér 2010: 9–25.
20 Balla 1924: 5–6.
21 Pálóczi 2020: 217.
22 Balla 1924: 5.

sal rendelkező kisasszony fogadta a múzeumi szalon külföldi és magyar tudósait egyaránt.[23]

A családban elvégzett feladatai mellett Polyxéna a dualizmus kori társasélet egyik főszereplőjévé vált. Mindenütt jelen volt, ahol valamilyen kulturális vagy humanisztikus támogatásról esett szó.[24] Részt vett konferenciákon – például a Nemzetközi Ősrégészeti Konferencián, Budapesten 1876-ban. A kongresszus résztvevői tiszteletük jeléül Polyxénának egy fényképalbumot is ajándékoztak.[25] Ezenkívül elnöke volt a józsefvárosi nőegyesületnek, a Vöröskereszt egyik fiókjának, tevékeny választmányi tagja a Klotild fővárosi szeretetháznak, a Gazdasszonyok Országos Egyletének, az E. M. K. E. Fővárosi választmányának. 1889-ben segített a Mária Dorothea Egyesület által megszervezett kisdednevelési kiállítás lebonyolításában. Támogatásának és kapcsolatainak köszönhetően a kiállításon, a jótékonykodáson, a nők helyzetének javításán kívül szakmai érdekeket is képviselt országos hatókörrel.[26]

Pulszky Polyxéna fényképalbuma

Egy fényképalbum érdekes forrásokat, új megközelítési pontokat adhat összeállítója személyiségéről. 2013-ban a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára egy olyan albumhoz jutott hozzá, amely Pulszky Ferenc eddig ismeretlen arcképeit tartalmazta. Az értékes fotóalbum kutatásának története úgy kezdődött, hogy egy történelem szakos egyetemi hallgató az otthonában lévő régi fotók közül kiválasztott párat, és bevitte a fényképtárba. Stamler Ilona, a fényképtár akkori osztályvezetője a képeken rögtön felismerte Pulszky Ferencet. Beszélgetésük során kiderült, hogy a fiatalember Pulszky Ferenc és Walter Teréz másodszülött lányának, Pulszky Polyxénának a leszármazottja. A fiatalember családja a bemutatott fényképeken kívül őrzött egy albumot is, amelyet Polyxéna állított össze.[27] A már elég rossz állapotban lévő albumtestet egy egyetemi hallgató diplomamunkájaként konzerválta, a kieső fotókat a helyükre illesztette a műtárgy bőrfelületén.

Polyxéna fényképalbuma döntő többségben albumin- és portréképeket tartalmaz. Az albuminkép-eljárás a 19. század második felében kiszorította a legtöbb másolópapír-technikát, népszerűségének köszönhetően egészen az 1920-as éve-

23 Merényi 2004: 331–349.
24 Pálóczi 2020: 217.
25 Dvihally 1876: 26.
26 Katona–Balogh 1998:18–20.
27 *Magyar Nemzet,* 2013. január 23. 5.

kig alkalmazták. Fő előnye, hogy nagyon részletgazdag képeket adott, ennélfogva az albuminpapíros eljárást előszeretettel használták portréfényképezésre. Az albuminképek leggyakrabban két méretben készültek: a kisebb vizitkártya (kb. 6 x 9 cm) és a nagyobb kabinetkép (kb. 11 x 15 cm). 1861-ben a pesti közönség körében egyre divatosabbá váltak a vizitkártya-felvételek, az 1862-ben nyíló műtermekben már javarészt ezeket készítették.[28]

Magyarországon a fotográfusok műterem-építkezései az 1860-as években kezdődtek meg, a nagyra becsült műtermek a Belvárosban és a Lipótvárosban működtek, azonban sokan építkeztek a kávéházakkal, üzletekkel népes városrészeken is.[29] A Polyxéna gyűjteményében szereplő képek nagy része műteremben készült, a legtöbb fotográfián a műhelyek neve is könnyen azonosítható. A biedermeier festőből lett fotográfus, Borsos József (1821–1183) és Doctor Albert (1818–1888) közös vállalkozása, a Borsos és Doctor a korszak egyik leghíresebb műhelyeként működött az országban. A műhelyt elsősorban az arisztokrácia és néhány kiemelkedő politikus és művész látogatta.[30] Polyxéna albumában a Borsos és Doctor műhelyében készített képeken kívül találkozhatunk a világ legrégebben működő fotós társaságának, a firenzei Fratelli Alinarinak a fotográfiaival is. Továbbá az albumban helyet kaptak még Auerbach Miksa (1840–1890), Ellinger Ede (1846–1915), Veress Ferenc (1832–1916) és Strelisky Lipót (1816–1905) műtermi fotói is.

A fényképalbum tartalmi, szerkezeti szempontból történő vizsgálata során a családtagok arcképei mellett helyet kaptak a barátok, barátnők, tudósok és írók, valamit az 1848–1849-es magyar emigráció tagjairól készült képek is. Az albumban szereplő fotók közel fele került eddig azonosításra, a többi kép azonosításán jelenleg is dolgoznak.

A fotóalbum elején a családtagok portréi sorakoznak, Polyxéna édesanyja képével kezdi az albumot, majd édesapja fotóival folytatja, ezután jönnek testvérei, a gyermekkorban elhunyt Henriette, majd Ágost és Garibaldi következnek. A Pulszky család törekedett arra, hogy külföldi, olasz, német, francia, valamint magyar nevelőnők egyaránt hozzájáruljanak gyermekeik szellemi fejlődéséhez. Polyxénának több nevelőnője is volt, akikkel minden bizonnyal elég szoros kapcsolatot ápolt, ezt bizonyítja az is, hogy gyűjteményében Anna Voigt és Nagy Lilla nevelőnőkről több fotó is szerepel.

28 Farkas 1996: 77–82.
29 Cs. Plank 1997: 27–28.
30 Borsos 2009: 21–22.

A családi levelezésben számos megjegyzés van arra vonatkozóan, hogy a testvérek előszeretettel kérték el egymás fényképeit. Ágost alábbi levelében elnézést kér húgától, hogy arcképét még nem tudta megküldeni számára:

> „Jó leveledre régóta akartam felelni s fényképedet megköszönni, de egyúttal a magamét, melyet mindjárt akkor megcsináltattam, akartam elküldeni. Miután azonban mostanáig nem készült el, nem várok többé, s majd külön küldöm meg, mert nem akartam elmulasztani, hogy születésnapodra tudassam veled, miszerint rólad megemlékeztem."[31]

Károly is támogatta húga gyűjtői munkáját, így számára albumot is rendelt: „Gellertnél rendeltem két albumot, egyet a te számodra, akkorának kell lennie, hogy a rajzok éppen beleférjenek. A másikat a családi képek számára, ezt szintén küldd fel."[32]

A család baráti társaságának tagjai közül Hadik-Barkóczy Ilona (1833–1887) grófnőről és gyermekeiről több kép is található. Pulszky Ferencet és Hadik grófnét összekötötte a szabadkőművesség iránti érdeklődésük. Polyxéna szívesen csatlakozott édesapja baráti társaságához, így történt ez 1877-ben is, amikor Hadik grófnő, valamint édesapja munkatársai, Fraknói Vilmos (1843–1924) és Bubics Zsigmond (1821–1907) történész-művészettörténész körében vett részt egy néhány napos felvidéki körutazáson.[33] Az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában található Pulszky-hagyaték leveleiből tudjuk, hogy Hadik grófné rendkívül szoros kapcsolatot ápolt a Pulszky családdal. Külföldi utazásokon is szívesen részt vett, Polyxéna 1874-es firenzei tartózkodása alatt Hadik grófnő társaságában bejárta a dél-olaszországi városok nagy részét, Nápolyt, Pompeit, Paestumot.[34]

31 OSZK Kt Fond, VIII/2314/2. Pulszky Ágost Pulszky Polyxénához. 1869. június 18.
32 OSZK Kt Fond, VIII/2318/5. Pulszky Károly Pulszky Polyxénához. 1872. április 13.
33 OSZK Kt Fond, VIII./2316/32. Pulszky Ferenc Pulszky Polyxénához. 1877. augusztus 11.
34 OSZK Kt Fond, VIII./2316/26. Pulszky Ferenc Pulszky Polyxénához. 1874. április 27.

1. kép. Hadikné Barkóczi Ilona gyermekei körében
Forrás: MNM TF, portré-csoportkép, Bécs, 1870-es évek eleje, ltsz. 2012. 94. 1.

Polyxéna baráti társasága nemzetközinek mondható, ezt az albumban szereplő képek is alátámasztják. Nemcsak magyar hölgyekkel, Eötvös Jolánnal (1847–1909), gróf Bethlen Margit (1882–1970) írónővel, gróf Festetics Pálnéval (1897–1980) állt szoros kapcsolatban, hanem a család emigrációban töltött évei alatt, illetve a külföldi utazásain szerzett barátokkal is szívesen ápolta a kapcsolatot.

2. kép. Eötvös Jolán bárónő
Forrás: MNM TF, portré-csoportkép, Pest. 1870 körül, ltsz: 2012. 51. 1.

Az egyik fotón Mrs. Lyell látható, aki Sir Charles Lyell (1797–1875) skót geológus felesége volt. A Pulszky család Londonban töltött évei alatt közeli barátságban állt Charles Lyell családjával. Pulszky Ferenc *Életem és korom* című memoárjában a következőt írta barátaikról:

> „Két szellemes szép angol nő közt ültem, Mrs. Bomilly és Lady Lyell, a híres geolog, Sir Charles Lyell felesége közt, kik mindketten családjaikkal a magyaroknak valódi barátai lettek, s később az emigrátió idejében sokat tettek a magyarok főbbjeinek társadalmi állásának megalapítására s a szegényebbek nyomorának enyhítésére."[35]

A Pulszky család a korszak szellemi és társadalmi elitjével, tudósokkal, művészekkel és írókkal is szoros kapcsolatban állt. A már korábban említett Pulszky-szalon kiváló helyet biztosított a magas színvonalú társalgásokra, a szalon a társadalmi integrálódás kedvelt színtere volt, Pulszky így próbálta legyőzni a korszak adta szociális gátakat. Polyxéna ekkor ismerte meg a kor szellemi arisztokráciáját, és maga is kiválóan megtanulta a művészetek, a múzeum nyelvét és kifeje-

35 Pulszky II. 1884: 445.

zési eszközeit. Ezen kötelékek miatt kaphatott helyet Polyxéna albumában például Zichy Mihály (1827–1906) festőművész, Hans Richter (1843–1916) magyar–osztrák karmester vagy Óvári Kelemen (1844–1925) jogtörténész, aki az 1870es évek elején nevelőként dolgozott a Pulszky családban. Továbbá az album fotográfiái közt szerepel több ismert külföldi személyiség arcképe is, úgymint Ferdinand Gregorovius (1821–1891) német történész, Theodor Mommsen (1817–1903), a római jog és ókortörténet kutatója, August Wilhelm Ambros (1816–1876) osztrák zeneszerző, Sabilla Novello (1821–1904) angol zeneszerző, valamint Ida Lieben (1852–1894), Franz Clemens Brentano (1838–1917) német filozófus felesége is.

A fotókra írt feljegyzések, dátumok segítenek a képek mögé látni. Például Pulszky Henriette képéről kiderült, hogy 1865ben Gábor testvérének küldte meg portréját, ezután került csak Polyxéna albumába a nővéréről készült kép. Polyxéna azonban nem minden fényképet tett bele az albumba, tudunk olyan képekről, amelyet Deák Ferenctől vagy Herman Ottótól kapott, Kossuth Lajos pedig az 1883as személyes találkozásukkor átadta neki dedikált fotóját, ezek a képek mégsem láthatók a vizsgált gyűjteményben.[36] A Pulszky család rajongott a fényképészetért, úgy vélték, hogy kiemelkedően fontosak a másolatok, mert a tárgyak akkor kelnek új életre, ha tudományos igénnyel foglalkoznak velük. Így a műtárgyfotózás a Pulszkyak kezdeményezésére indult el a Nemzeti Múzeumban.[37]

Daffinger-miniatűrök

Az albumban szereplő képek azonosításakor kiderült, hogy néhány fotót a Nemzeti Múzeum 1932es Garibaldi-kiállításán a Pulszky–Hampel-gyűjtemény részeként mutattak be. Lengyel Beatrix, a Történeti Fényképtár főosztályvezetője és Gödölle Mátyás évek óta közösen dolgoznak Pulszky Ferenc ikonográfiáján. Pulszkyról és feleségéről a fotóalbumon kívül több, eddig ismeretlen vizitkártyát is találtak, amelyek eljegyzésük, illetve házasságkötésük elején készülhettek.[38] Az addig ismeretlen képekből következtettek arra, hogy számos akvarellt vagy miniatűrt fotografáltak le az 1860as években. A fényképtár kollégái újból felkeresték a leszármazottakat, és sikerült felvenniük a kapcsolatot Pulszky Polyxéna unokájával, Hampel Polyxénával.[39] Az ő tulajdonában voltak azok a Daffinger-miniatűrök, amelyekről a fotográfiak készültek.

36 Cs. Lengyel 1999: 120.
37 Papp 2020: 23.
38 *Magyar Nemzet*, 2013. január 23. 5.
39 Péter 1982: 18.

3-4. kép. Pulszky Ferenc és felesége, Walter Teréz miniatűr portréja
Forrás: MNM TK, Grafikai Gyűjtemény, Bécs 1845 körül, ltsz. 2012. 5, 2012. 6.

Moritz Michael Daffinger (1790–1849) a legkeresettebb bécsi miniatűrfestők közé tartozott. Az általa készített és jelzett darabokon évszám nem található, de jellegük és az ábrázoltak életkora alapján 1845 körülre datálhatók. Ebben az évben ismerte meg egymást Pulszky Ferenc és Walter Teréz. A gazdag bécsi bankár, Friedrich August Walter (1764–1826) a legkiválóbb osztrák művészekkel állt kapcsolatban, szalonjukban a bécsi szellemi elit kiemelkedő alakjai tették tiszteletüket. Nem meglepő, hogy lánya és veje eljegyzési vagy házassági mátkaportréit a leghíresebb bécsi miniatűrfestő készítette.[40] Az elefántcsont lapra festett, aprólékosan kidolgozott ovális arcképeknek megmaradt a korabeli kerete, amely egy belső, cizellált rézkeretből és egy szélesebb külső, sötétbársonnyal bevont fakeretből áll.[41] Az ovális képen Terézt fehér ruhában, hajában rózsákkal, nyakán kettős gyöngysorral látjuk. A héttérben lévő, csak árnyékokkal modellált fal mellett jobbra egy parkrészletre nyílik kilátás. Férjének arcképén egységes, semleges háttér előtt látjuk Pulszky alakját sötét felöltőben és fekete nyakkendőben, amelyből egy gyöngyös végű tű villan elő. Összevetve más korabeli miniatűrökkel kitűnik, hogy a darabok az 1840-es évek bécsi miniatűrfestészetének legmagasabb kvalitású darabjai közé tartoznak.

A Pulszky Ferencet ábrázoló miniatűr megegyezik a Polyxéna fényképalbumában található vizitkártyafényképpel. Ismert ugyanennek az ábrázolásnak egy Giehsz Alfonz-rajz után Pollák Zsigmond által készített fametszetes változata is,

40 Gödölle–Pallos 2022: 188–189.
41 *Magyar Nemzet*, 2013. január 23. 5.

amelyet sokszor újságillusztrációként használtak.[42] A 19. század második felében Teréz miniatűrjéről is készült fényképfelvétel, amely megtalálható a Történeti Fényképtár gyűjteményében. 2011 tavaszán a Nemzeti Kulturális Alap Pulszky értékmentő pályázatot hirdetett, ennek köszönhetően a Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára az albumot és a Daffinger-miniatűröket megvásárolta.[43] 2022-ben a *Sissi kesztyűjétől Sztálin füléig* című időszakos kiállításon voltak láthatók a Daffinger-miniatűrök.

Összefoglalásként az előzőekben megvizsgált vizuális források alapján megállapíthatjuk, hogy a fényképek összegyűjtött formában a korábban egyéni, általános ábrázolásokkal szemben egy egészen új információforrást kínálnak a kutató számára. A fotográfiák értékes történeti forrást jelentenek annak a társadalmi közegnek a feltérképezésében, amely Pulszky Ferenc és családja köré csoportosult. Polyxéna kapcsolati hálója igen sokszínű volt, a kulturális, a politikai élet vezetői révén országos hatókörrel bírt. Ezt kihasználva próbálta támogatni a magyar nők szerepét, oktatásának helyzetét Magyarországon. A női egyenjogúsítás alig talált támogatóra, a nők felsőbb iskoláztatásához szükséges intézmények megalapításához még mindig hiányzott a törvényhozói szándék. 1861-ben indult el egy kezdeményezés, amikor megalakult a Magyar Gazdasszonyok Egyesülete, majd néhány évvel később, 1867. május 24-én Veres Pálné Beniczky Hermin (1815–1895) vezetésével létrejött a Nőképző Egyesület.[44] Innentől kezdve a magyar nők is szervezetten szálltak harcba a jogaik kiterjesztéséért. Ennek az ügynek pedig az egyik elkötelezett támogatójává vált Pulszky Polyxéna is.

Források

Balla Mihály 1924: Apák és fiak. *Az Ujság* 1924. március 9. 5–6.

Kő András 2013: Ismeretlen Pulszky-relikviák a Nemzeti Múzeumban. *Magyar Nemzet* 2013. január 23. 5.

Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára (OSZK Kt) Fond VIII/2314/2. Pulszky Ágost Pulszky Polyxénához, 1869. június 18.

Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára (OSZK Kt) Fond VIII/2316/32. Pulszky Ferenc Pulszky Polyxénához, 1877. augusztus 11.

Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára (OSZK Kt) Fond VIII/2318/5. Pulszky Károly Pulszky Polyxénához, 1872. április13.

42 Gödölle–Pallos 2022: 189.

43 Nemzeti Kulturális Alap – Tájékoztató a múzeumi szakmai kollégium pályázatáról.

44 Máday 1913: 135–136.

Hivatkozott irodalom

Bognár Katalin 2018: Fényképalbumok Rákosi Mátyás születésnapjára. A vizuális propaganda a dolgozó nép kezében. *Korall* (19.) 145–170.

Boros László 1977: Pulszky Ágost tudományszervező tevékenysége. *Szociológia* (5.) 2. 214–218.

Borsos József 2009: *Festő és fotográfus (1821–1883)*. Budapest.

Cs. Lengyel Beatrix 1999: Kossuth legkorábbi itáliai fényképei. *Folia Historica* (20.) 109–124.

Cs. Plank Ibolya 1997: Fényképészműtermek Budapesten. *Budapesti Negyed* (5.) 15. 67–104.

Csorba László 1997: Pulszky Ferenc életútja. In: Marosi Ernő – Laczkó Ibolya – Szabó Júlia – Tóthné Mészáros Lívia (szerk.): *Pulszky Ferenc emlékére (1814–1897). Kiállítási katalógus Magyar Tudományos Akadémia, Művészeti Gyűjtemény*. Budapest, 11–18.

Elek Orsolya 2018: A fénykép történeti forrásként való alkalmazhatóságáról. *Korall* (19.) 73. 5–17.

Farkas Zsuzsa 1996: Borsos József második élete. *Fotóművészet* (39.) 5–6. 77–82.

Fehér Ildikó 2010: Pulszky Károly (1853–1899). *Enigma* (17.) 62. 9–25.

Gödölle Mátyás – Pallos Lajos 2022: *Sisi kesztyűjétől Sztálin füléig. A Magyar Nemzeti Múzeum új műtárgyai.* Budapest.

Gyulai Éva 2019: Egy református politikusfeleség a bécsi „zweite Gesellschaftból": Pulszky Terézia (Therese Walter, 1819–1866). In: Dienes Dénes – Kegyes Erika – Veres Ildikó (szerk.): *A nők jelenléte és szerepe a magyar protestáns szellemiségben*. Sárospatak, 211–264.

Katona Edit – Balogh Jánosné Horváth Terézia 1998: Az 1889-es Országos Kisdednevelési Kiállítás. *Néprajzi Értesítő* (81.) 5–48.

Máday Andor 1913: *A magyar nők jogai*. Budapest.

Merényi Hajnalka 2004: A Pulszky-szalon. *Budapest Negyed* (12.) 46. 331–349.

Natale, Simone 2012: Photography and Communication Media in the Nineteenth Century. *History of Photography* (36.) 4. 451–456.

Nemzeti Kulturális Alap – Tájékoztató a múzeumi szakmai kollégium pályázatáról. https://nka.hu/kiemelt-kategoriak/archivum/tamogatasok/kollegiumi-tamogatasok-2012-elott/muzeumi-kollegiumi-tamogatasok-2012-elott/tajekoztato-a-muzeumi-szakmai-kollegium-palyazatairol-2/ – utolsó letöltés: 2023. május 11.

Papp Júlia 2020: „*Pulszky Ferencz ajándoka*." *Rézmetszet, gipsz, fénykép – fejezetek a műtárgymásolás történetéből.* Budapest.

Pálóczi Ágnes 2020: „A legtevékenyebb mozgatóerő" – Pulszky Polyxéna (1857–1921): Egy különleges női életpálya a dualizmus korában. In: Szuromi Rita. (szerk.): *Doktorandusz hallgatók IX. konferenciájának tanulmányai.* Eger, 215–227.

Péter Ágnes 1982: Bemutatjuk dr. Hampel Polyxénát a VI. kerületi Természetbarát Szövetség elnökét. *Turista Magazin* (28.) 10. 18.

Pulszky Ferenc 1884: *Életem és korom II. kötet*. Budapest.

Stemlerné Balog Ilona 2002: *A fénykép mint történeti forrás.* In: T. Bíró Katalin (szerk.): Közgyűjtemények és a tudomány. Budapest. CD-ROM.

Stemlerné Balog Ilona 2009: *Történelem és fotográfia.* Budapest.

Tomsics Emőke 2007: Fotográfiák a hon oltárán. Jótékonyság és fotográfia az 1860-as években. *Fotóművészet* (50.) 4. 120–131.

Tomsics Emőke 2005: Nemzeti identitás és fotográfia. A fénykép emlékezetformáló szerepének kialakulása. *Iskolakultúra* (15.) 3. 48–50.

Molnár Gyöngy Krisztina

Cukrász a lencsén keresztül – avagy bepillantás a Gerbeaud család fotóalbumába

Bevezető

A fotóknak egy mindenkihez közel álló fajtája a családi fényképek. Mindenkinél vannak albumokba rendezett képek, amelyeket nem feltétlenül nézegetünk heti rendszerességgel, de mikor kinyitjuk ezeket az albumokat, ismét átéljük a közös születésnapokat, karácsonyokat, ballagásokat, és viszontlátunk távoli és közeli rokonokat, ismerősöket. Egy családi album mindenki számára a szép emlékek gyűjteménye, amelyet óvni érdemes. Ilyen féltve őrzött album a Gerbeaud család fotóinak gyűjteménye is, amely egy olyan család életét tárja elénk, amelynek a nevét mindenki jól ismeri, de a történetét már nem biztos. Jelen tanulmány a Gerbeaud családban megőrzött két családi fotóalbumot kívánja bemutatni oly módon, hogy néhány fotótéma kiemelésével mélyebb bepillantást nyújt a család életébe.

A 19. század végén a fotográfia technikai fejlődése alapvetően változtatta meg a társadalomban betöltött szerepét.[1] A hivatásos fényképészek mellett fokozatosan kezdtek el megjelenni az értelmiségi és a polgári amatőr, magánfényképezők is.[2] Ehhez a változáshoz a fényképezőgépek egyszerűsödése és az 1888-ban megjelenő új, Kodak gépek könnyebb használata járult hozzá. Az újonnan megjelenő kézi fényképezőgépekkel a képkidolgozási technikák is egyszerűsödtek. Ezt az egyszerűséget tükrözi a Kodak akkori szlogenje is: „Csak nyomja meg a gombot, a többit bízza ránk!" Az ekkor megjelenő új fotográfusréteg a társadalom azon részéből került ki, amely megengedhette magának ezt az egyszerűbbnek egyszerűbb, de attól még továbbra is költséges időtöltést.[3] Közéjük tartozott Odescalchi Eugénie hercegnő is, aki naplójában számolt be fotós szenvedélyéről,[4] valamint Gerbeaud Emil és Ramseyer Eszter leánygyermekei. Közülük is leginkább a második legidősebb leány, az 1882-ben született Marcelle.

1 S. Balog 2009: 70–72.
2 Baji 2002: 58.
3 S. Balog 2009: 72.
4 Odescalchi 1987: 59.

Az albumok

A Gerbeaud család leszármazottjainál őrzött két családi fotóalbum is arról tesz tanúbizonyságot, hogy ezek az újonnan megjelenő, könnyen használható privát fényképezőgépek váltak a közös pillanatok megörökítésének eszközeivé. Az első, vékonyabb album 1898-tól 1907-ig őriz mintegy 480 fotót, míg a másodikban 1844 kép található 1908-tól egészen 1934-ig. A két album 2322 darab fotón keresztül 36 év pillanatainak az őrzője.

A Gerbeaud-albumok forrásértéke kiemelkedik az átlag fotógyűjteményekétől, mert itt a fotók rendezője kronológiai sorrendbe illesztette a fotókat, sokszor jelölve a készítés dátumát és helyszínét. Ha nem is mindegyik képen szerepelnek adatok, az egy időben készült képek egymás mellé lettek beillesztve, így a fotók többségének keletkezési ideje és helye egyaránt azonosítható. Állapotukat tekintve viszonylag épségben megőrződtek. Nagyobb károsodás, mint penészesedés, gombásodás vagy nedvesség nem érte őket. Kisebb felületi hibák, mint például karcolás vagy gyűrődés a képek jelentős részénél megfigyelhető, de nagyságuk nem mondható jelentősnek. A fotók többsége sarkuknál fogva az albumba vágott fülecskékbe van illesztve, azonban néhány bele lett ragasztva.

2. kép. A Gerbeaud család két fotóalbuma, magántulajdon

A képek készítője

A 19-20 század fordulója számít az amatőr fotózás egyik virágkorának, amikor a fényképezőgép nem csupán presztízstárgy volt, hanem a polgári értelmiség egyik attribútuma.[5] A Gerbeaud család vagyoni és társadalmi státusza, ha nem is megkövetelte, de evidensé tette, hogy a családon belül is megjelenjen egy ilyen szerkezet. Gerbeaud Emil maga is szerethette a technikai újdonságokat, hiszen a Királyi Magyar Automobil Club alapítóinak egyike volt, és az országban az elsők között rendelkezett saját gépjárművel. Azonban a cukrászműhelyben töltött szakadatlan munkája mellett aligha lett volna ideje kipróbálnia magát amatőr fotósként. A fotók alapján arra lehet következtetni, hogy a fényképezőgép kezelését az öt Gerbeaud lány közül főleg a második legidősebb lányhoz, Marcelle-hez köthetjük. Fontos azonban kiemelni, hogy a fotók alapján a gépet valószínűleg felváltva is használhatták a Gerbeaud nővérek és akár más családtagok, közeli ismerősök is.

Arra, hogy Marcelle-t tartjuk a képek (fő)készítőjének, több bizonyíték is szolgál. Már a korai képek között is sok olyan csoportképet találunk, amelyeken mindegyik Gerbeaud lány szerepel, Marcelle-t kivéve, aki valószínűleg a fotót készítette. 1902-ből van egy érdekes fotósorozat, amely a család Lipótmezőn található villájának kertjében készült. A képek valószínűleg egy közeli ismerős vagy rokon látogatását örökítik meg, akivel a nővérek a kertben beszélgetnek. A képek érdekességét az szolgáltatja, hogy az ismeretlen férfiről készült egy olyan kép, amelyen az egy fényképezőgépet tart a kezében. Ez a gép azonban különbözik attól, amelyet Marcelle tart a kezében. A megörökített találkozó során feltételezhetjük, hogy az úr és Marcelle is a saját gépével fotózott, és szórakozásból egymást is megörökítették a masinával együtt. További bizonyíték, hogy a két album Marcelle családján át őrződött meg. Az ő életútját tudjuk végigkövetni a fiatalkori bálozásoktól kezdve Elischer Vilmossal való esküvőjén és a gyermekeikkel készült fotókon át egészen ötvenéves koráig.

A két album Marcelle életének korszakhatárait is jelöli. Az első, vékonyabb zöld album 1898-tól egészen Marcelle lánykorának a végéig, Elischer Vilmossal kötött házasságának első pár évéig tart. Ebben az albumban a lányévek és a Gerbeaud családhoz köthető közös utazások, események szerepelnek, míg a második az Elischer házaspár életét kíséri végig. Az albumokban felbukkannak kirándulásokon készített tájképek vagy városokban tett utazások lencsevégre kapott épületei is, de túlnyomó többségük családi pillanatokat örökít meg.

5 Balla 2017.

A képek témái

A képek egészét tekintve elmondható, hogy mindegyiket családi fotóként lehet kategorizálni, azonban ezen belül több alcsoportot lehet megkülönböztetni, amelyek közül a legnagyobb a gyermekekről készült fotók csoportja. Ahogyan egyre több családnak adódott lehetősége saját fényképezőgépet vásárolni, úgy lett egyre több az otthoni környezetben megörökített kép a csemetékről. A Gerbeaud-fotóknak is jelentős részét teszik ki a gyermekekről készült fotográfiák.[6] Az albumban sok rokon gyermek is felbukkan, akik a nyári időszakot a család Lipótmezőn bérelt villájában töltötték, azonban a hangsúly az Elischer házaspár gyermekein, Edithen, Marcellán és Alice-on van. A gyerekeket már pólyáskoruktól fogva rendszeresen megörökítették, de a műtermi fotók helyett a családi körben készült fotósorozatok jelennek meg az albumokban. A képek rendkívüli forrásértékét tovább növeli, hogy a fotókon túl két fennmaradt babanapló is bepillantást enged a család életébe, így a két forrás kiegészíti egymást. A naplók szinte narrációi a képeknek, míg a fotók vizuális kísérői a naplók bejegyzéseinek. A babanaplók és a fotók alapján közeli szülő-gyermek kapcsolat bontakozik ki, amely mellett ott van a szoros nagyszülő-gyermek és dada-gyermek kötődés is. Ezekről a naplókban is szó esik, és a képeken is többször visszaköszön, ahogy Gerbeaud Emil játszik a vállán ülő unokáival, vagy ahogyan Gerbeaudné leányai és unokái körében tekint a kamera lencséjébe.

A képek másik nagy csoportját az utazások alkalmával készült fotográfiák teszik ki. A mintegy 18 ország[7] 123 helyszínén készült képek igen változatosan mutatják be a családi utakat. A svájci származású Gerbeaud család a képek tanúsága szerint többször is meglátogatta a Svájcban, főleg a Genfi-tó partján élő rokonokat. A közös programok ekkor a tavon való hajókázások és a hegyekben tett kirándulások voltak. A képek gondos rendszerezése miatt szerencsére jól nyomon követhetők mind a svájci, mind pedig a más országokban (például Olaszország, Franciaország) tett körutazás állomásai, azonban a személyek említésének hiányában számos családtag és barát ismeretlen marad számunkra.

6 Érdemes arra felhívni a figyelmet, hogy az albumokban főleg a Gerbeaud unokák és rokonok gyermekeinek képei jelennek meg, nem pedig Gerbeaud Emil gyermekeié. Az albumok keletkezésekor a legfiatalabb Gerbeaud lány is már inkább fiatal kamasz volt, mintsem gyermek.

7 Ausztria, Belgium, Bosznia-Hercegovina, Csehország, Franciaország, Görögország, Hollandia, Horvátország, Magyarország, Nagy Britannia, Németország, Norvégia, Olaszország, Románia, Svájc, Szerbia, Szlovákia, Szlovénia (az országokat a mai elnevezésük szerint tüntettem fel).

Az úti fényképek egy igen nagy csoportját alkotják a téli síelések alkalmával készült fotók, amelyek a hazai sporttörténet kimagasló emlékei. Gerbeaud Marcelle férje, dr. Elischer Vilmos nem csupán lelkes sportember volt, hanem a hazai sísport egyik legnagyobb népszerűsítője: 1910-től volt a Magyar Sí Klub igazgatója és így a klub első tátraszéplaki síbajnokságának a főszervezője, amelyet 1911. február 4–5-én rendeztek.[8] 1914-ben mint a Magyar Sí Szövetség tanácsának a tagja részt vett a Norvégiában tartott nemzetközi síkongresszuson. A találkozóról készült úti beszámoló a *Turistaság és Alpinizmus* oldalain olvasható, amelyből tudjuk, hogy a Magyar Sí Szövetség tisztviselőiként dr. Schwicker Richárd ügyvezető alelnök és dr. Elischer Vilmos képviselték Magyarországot. A találkozó során a hazai sízsövetséget elismerték, és szavazati jogot is kapott.[9] Az albumban található képek alapján nem csupán norvég útját követhetjük végig, hanem több svájci és ausztriai síelését is, amely utakról több fényképes levelezőlapot írt családjának. A fényképeknek ezen újfajta felhasználási formája, vagyis az olyan magánfénykép, amelynek a hátoldalán levelezőlap-felosztás szerepel, az 1900-as években kezdett megjelenni.[10] Ilyen levelezőlapokon sokszor számolt be feleségének útjáról, aktuális időjárási és síelési körülményeikről, valamint következő állomásáról, ahová várja feleségének válaszát. A lapok hátoldalára írt szöveg sokszor kapcsolódik a kép témájához, reflektál az azon látható tájra, de ahogyan az alábbi idézet is mutatja, az utazás vagy a szállás körülményeinek a leírása is sokszor megjelenik a beszámolókban:

> „Kis Má, Itt lakunk. Egyelőre azonban nagyon gyatrán. Én a sí tanárral […] alszom ma éjjel, Richi a fürdőkádban. Holnap már meg lesz a szobánk. A hó mesés olyan, mint a képen. Ma már 2000 méteren voltunk. Fényes volt. Jelenleg Mummenschauz[11] van Csókollak: Willy. 1928. II. 21"[12]

Ezeket a síeléseket Elischer Vilmos örökítette meg, így ezen keresztül is érzékelhető, hogy a fényképezőgép használata nem tartozott kizárólagosan Marcelle-hez. A képek további tanúsága, hogy a kapcsolattartásnak e személyes eszközén keresztül nem csupán a síelésekbe kapunk betekintést, hanem a házaspár közti szeretetteljes viszonyba is.

8 *Pesti Hirlap* 1911. január 17. 18.
9 Elischer 1914: 368–371.
10 S. Balog 2009: 84–86.
11 Álarcos mulatság (német).
12 Elischer Vilmos üzenete felesége számára, 1928.

2. kép. Elischer Vilmos norvég útján készült csoportkép, 1914, magántulajdon

A családi ünnepek közül a karácsony és az esküvők visszatérő témái a fényképeknek. Az albumban összesen négy Gerbeaud lány és három Gerbeaud unoka esküvője szerepel. A képeken megjelenő első esküvő a legidősebb Gerbeaud lányé, Gabrielle-é, aki 1903 szeptemberében kötötte össze életét a genfi származású ügyvéddel, Edmund Pittarddal. Az albumban a menyasszonyról és a család elegánsan felöltözött tagjairól, a Gerbeaud házaspár hálószobájában készült egész alakos fotók szerepelnek. A házasulandó párról nincs közös kép, nem úgy, mint az ezt követő esküvőknél. A későbbi képeknél válik jellemzővé, hogy a sötétebb belső terek helyett a Gerbeaud-ház belső gangján, egy kifeszített szőnyeg előtt áll a kamera elé a pár, valamint ünnepi ruhájukban a Gerbeaud nővérek is. Néhány esküvőnél megjelenik a templomból kijövő násznép, de az albumokban csupán ezek a „házi" esküvői képek találhatók. Ha készült is műtermi kép, azt valószínűleg képkeretbe téve állíthatták ki.

A karácsony mindig mozgalmas időszak volt a cukrászda és a család számára is. Hatalmas kereslet volt a Gerbeaud-féle szaloncukrokra és karamellás édességekre. Ezeknek a kézi csomagolásába mindig besegítettek az unokák, akiket a nagymama, Ramseyer Eszter felügyelt. Gerbeaud Emil december 24-én a cukrászda alkalmazottjait időben hazaengedte, azonban ő és a család tagjai tovább maradtak, hogy felügyeljék a fagylaltszállítást, ami karácsonykor és szilveszterkor

igen népszerű volt. A cukrászda még 25-én délelőtt is nyitva volt, így a Gerbeaud család mindig december 25-én este ünnepelt.[13] A fentebb már említett babanaplók évről évre részletesen beszámolnak az Elischer gyerekek karácsonyi ajándékairól, de az albumokon keresztül vizuálisan is végig tudjuk követni a családi ajándékozásokat. 1904-ben örökítették meg az első olyan képet, amely a feldíszített karácsonyfát és az alá helyezett ajándékokat ábrázolja. A közös családi ünneplésről nem készültek felvételek, de a feldíszített fa és az alatta lévő ajándékok visszatérő témái az albumoknak.

A boldog családi ünnepek mellett három temetésről készült fotó is megtalálható az albumokban. Az egyik, az 1909-ban elhunyt dr. Elischer Gyuláé, Elischer Vilmos édesapjáé. Ahogyan Juhász Gyula ír róla:

> „Elischer Gyula egyetemi tanár a századforduló hazai orvosi közéletének ismert és köztiszteletben álló egyénisége volt, tudományos cikkei és értekezései szakfolyóiratokban jelentek meg, de hivatása mellet tanult zenész, műkedvelő festő és nem utolsósorban kiváló műgyűjtő volt. Aktív szerepet vállalt kora kulturális életében, főleg a képzőművészet területén, de sokrétű érdeklődése az irodalom műfajára is kiterjedt."[14]

Elischer Gyula özvegye, Thrór Vilma 1923-ban hunyt el. Ekkor az albumba több enteriőrfotó is került az elhunyt özvegy lakásáról. A temetésekről néhány képet rögzítettek, amelyeken csupán koszorúkkal takart sírok láthatók. Hasonló felvételek készültek az 1919. november 8-án, 66 évesen elhuny Gerbeaud Emil temetéséről is. A cukrászmester halálát több folyóirat leközölte, így búcsúztatásának időpontjáról széles körben értesülhetett mindenki. A Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeumban két tusrajzot is őriznek,[15] amelyeken hatalmas tömeg rajzolódik ki, akik azért gyűltek a Fiumei úti sírkertbe, hogy utolsó útjára kísérhessék a cukrászmestert. A fotókon csupán a sírra helyezett virágok halma utal az összegyűlt gyászolók tömegére. Ennél sokkal megindítóbb a sír körül álló hat kisunoka, akik épp búcsút mondanak szeretett nagypapájuknak.

A képek a technikatörténet számára is izgalmas pillanatokat örökítettek meg. Ilyenek egy 1909-es autómobil karambolozásnak a felvételei, ahol nem csupán az orral egymásnak menő gépjárműveket tartotta érdekesnek a felvétel készítője, hanem azt is, ahogyan a roncsolódott járműveket ló húzta szekéren vontatják el. A képekhez tartozó felirat hiányában sajnos nem tudni, hogy kik voltak a karambo-

13 Molnár 2021: 189–190.
14 Juhász 2007: 5.
15 MKVM KM 1976.27; KM 1976.28.

lozó sofőrök. A családi fotós(ok) számára nem csupán a földi, de a légi közlekedési látványosságok is figyelmet érdemeltek. Az 1910-ben Rákosmezőn megrendezett Budapesti Nemzetközi Repülőverseny is megörökítésre került, valamint a Zeppelin vállalat LZ-127 jelzésű, Graf Zeppelin nevű léghajójának 1931-es Budapest felett való átrepülése is.

Az albumokban található képek számát figyelembe véve jogosan gondolhatnánk, hogy egy ilyen jelentős családi vállalkozás tagjai, mint a „Kugler Henrik utóda Gerbeaud Részvénytársaság", megörökítésére méltónak gondolják a vállalkozáshoz tartozó helyszíneket. Azonban az albumokban nagyon kevés kép található, amely a céggel lenne kapcsolatos. Ilyenek a ma Gerbeaud-házként ismert épületegyüttes 1911-es átalakításáról készült néhány fotográfia, illetve azok a felvételek, amelyek a Városligeti Royal Gerbeaud Pavillon külső kerthelyiségében készültek. Hiánynak érezhetjük, hogy a vállalathoz tartozó többi ingatlanról, üzemről vagy bolthelyiségről nem készült – vagy nem maradt fenn – képi ábrázolás az albumokban. Azonban az is beszédes, és további következtetésekre adhat okot, hogy ezekről a helyszínekről miért nem őriznek az albumok felvételeket. Lehet, hogy készültek képek, de az albumok rendezője úgy ítélte meg, hogy nem való a családi képek mellé illeszteni? A családi fotográfusok nem gondolták megörökítésre valónak ezeket a helyszíneket? Esteleg technikai okok húzódtak a döntés mögött, és a belső terekben nem állt rendelkezésre elegendő fény a kép elkészítéséhez?

Az albumok képeiben érzett hiány ellenére is a kutató számára felbecsülhetetlen forrásértékkel bír a két album. Azon pár, akár interneten is elérhető képen túl e fotókon keresztül a Gerbeaud família tagjainak hétköznapi arcát ismerhetjük meg és tekinthetünk be mindennapi életükbe. A fotók feldolgozása során mind a Gerbeaud, mind pedig az Elischer család kapcsolati rendszere, ha nem is teljesen, de részben feltérképezhető. A fotókon keresztül majdnem négy évtized divat-, technológia- vagy akár életmódbeli változásait is megfigyelhetjük. Azonban ezeknél sokkal beszédesebb és emberibb az, hogy egy életutat követhetünk végig. Az albumokat kinyitva az első fotón a tizenhat éves Marcelle látható egy zongoránál ülve, és ahogy továbblapozunk, végigkövethetjük az életét. A fiatalkori képek egyre gyakoribb szereplője lesz Elischer Vilmos, majd az esküvőjüket követően gyermekeik válnak a képek főszereplőivé. A lányok cseperedésével párhuzamosan pedig a fiatalasszonyból egyre őszülő hölgy válik, aki az utolsó, 1934-ben készült felvételen mosolyogva, édesanyját átkarolva állt a kamera lencséje elé. Gerbeaud Marcelle jóval az albumokban található utolsó fotója után, 1971-ben, 89 éves korában hunyt el. Azok közé a női amatőr fotósok közé tartozott, akik (eddigi forrásaink szerint) nem kívántak egy fotóklubhoz sem tartozni vagy fényképész kiállításokon részt venni, azonban tevékenységével mégis egy 125 éves családi örökséget teremtett.

3. kép. Az albumok első képén Gerbeaud Marcelle, 1898, magántulajdon

4. kép. Az albumokban található utolsó felvétel Gerbeaud Marcelle-ről, ahogyan átöleli édesanyját, Ramseyer Esztert, 1934, magántulajdon

Kitekintés – az ismeretlen férfi

A Balatoni Múzeum gyűjteményének 41358. leltári számon található kabinetfotóján egy borbélynál frissen végzett úr portréját láthatjuk. A katalógus szerint a kép az 1900-as évek elején Pöstyénben készült egy ismeretlen férfiról. A Gerbeaud család a kutatások alapján többször is járt Pösténben és az egyik Gerbeaud lány, Margit 1914-ben a pöstyéni szolgabíróval, Radocza Tiborral kötötte össze életét. Az albumok tanulsága szerint a Gerbeaud család 1909-ben és 1914-ben is a településen tartózkodott. Források hiányában nem lehet tudni, milyen programokon vettek részt, vagy a város mely boltjaiba tértek be, azonban nem kizárható, hogy a helyi fényíróhoz is ellátogathattak egy-egy portré kedvéért. Ha csupán feltételezésekbe is bocsátkozunk, összehasonlítva az ismeretlen úrról és Gerbeaud Emilről ebben az időszakban készült felvételeket, nem kerülheti el a figyelmünket a portrék közti feltűnő hasonlóság.

5. kép. Gerbeaud Emil unokájával, Radocza Kálmánnal, 1914, magántulajdon

Források

Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum (MKVM)
KM 1976.27
KM 1976.28

Pesti Hirlap, 1911.

Elischer Vilmos üzenete felesége számára, 1928, magántulajdon.

Hivatkozott irodalom

Baji Etelka 2002: A magyar fotográfia története a XIX. században. *Folia historica* (23.) 2. 55–60.

Balla Gergely 2017: Homo photographicus. A kortárs fotó mint a polgárság gondolkodásának lenyomata. Újművészet https://ujmuveszet.hu/labor/homo-photographicus-a-kortars-foto-mint-a-polgarsag-gondolkodasanak-lenyomata/ – utolsó letöltés: 2023. május 15.

Elischer Vilmos 1914: Az V. nemzetközi síkongresszus Krisztiániában és Holmenkollen. *Turistaság és Alpinizmus* (4.) 9. 368–371.

Juhász Sándor 2007: *Egy gyűjtő portréja – Dr. Elischer Gyula és gyűjteménye*. Budapest.

Molnár Gyöngy 2021: Betekintés a Gerbeaud család mindennapjaiba. *Tanulmányok Budapest múltjából* (46.) 165–204.

Odescalchi Eugénie 1987: *Egy hercegnő emlékezik*. Budapest.

S. Balog Ilona 2009: *Történelem és fotográfia.* Budapest.

Andor Anna Klára

„Felvettek bennünket filmre is és távolbalátásra…”[1] A Gyöngyösbokréta-album mint a bokrétás parasztok vizuális megnyilvánulása

> „Mert csakugyan, minek is esetleg elhányni azokat az újsághíreket, képeket, más egyéb nyomtatott, írott, olyan emlékeket, amelyek a bokrétára vonatkoznak.”[2]

A Gyöngyösbokréta-mozgalom a harmincas-negyvenes évek Magyarországának népi kultúrát vidéki parasztcsoportok által közvetítő mozgalma volt, amely gazdag vizuális reprezentációval rendelkezett. Milyen viszonyban álltak a népszokásokat bemutató vidéki parasztok a róluk készült fotográfiákkal, rajzokkal, festményekkel? Hogyan használták fel ezeket, és milyen formán volt lehetőségük ezeken keresztül önmagukat reprezentálni? A tanulmány ezekre a kérdésekre keresi a választ az 1940-ben készült Gyöngyösbokréta-album elemzése által.

Bevezetés: A Gyöngyösbokréta és ábrázolásai

A két világháború közötti időszak népi-kulturális mozgalma, a Gyöngyösbokréta (1931–1948) kutatása során az írott források mellett nagyarányban lelhetők fel vizuális források is. A Gyöngyösbokréta a népszokások, népi játékok és táncok parasztok általi, idegenforgalmi célú bemutatását tűzte ki céljául, a pár év alatt kiépülő mozgalom azonban ennél sokkal szélesebb körű tevékenységgel, intézményrendszerrel, támogatói hálózattal rendelkezett.[3] A kezdetben bizonytalan talajnak tűnő néphagyomány-bemutatók sikerei után hamar – értelmiségiek vezette helyi fiókszervezetekből álló – országos szervezet jött létre – Paulini Béla író vezetésével – a néphagyományok ápolására, s mind belföldön, mind külföldön a magyar kultúra követeként jelentek meg a falusi, még élő vagy letűnőben lévő néphagyományaikat bemutató parasztcsoportok. A Gyöngyösbokréta politikai és nemzetépítésben betöltött szerepét felismerve a kormány támogatását élvezhette

1 *Bokrétások Lapja* 1936. (3.) 7–8. 4.
2 *Bokrétások Lapja* 1939. (6.) 3. 4.
3 A mozgalomról ld.: Dóka–Molnár (szerk.) 2011; Dóka: 2011; Andor 2020: 5–28.

a mozgalom, hiszen a parasztok által bemutatott népszokások alkalmasnak tűntek arra, hogy nemzeti hagyományokat teremtsenek belőlük, a népviseletek elindították a két világháború közötti időszak magyaros divatjának kialakulását, és a határon túli magyarokkal való összetartozást is erősítette a mozgalom, amely így a nemzeti összetartozás, a falu-város, a különböző társadalmi rétegek találkozásának jelképévé vált. Olyan egyértelmű képi megjelenítések, mint a – népviseleteken, népipari munkákon látható – népi motívumok mellett a mozgalom képes folyóiratai, a sajtó, az országimázs-építésre szánt propagandakiadványok is értékes adalékai a mozgalomról szóló írásos dokumentumoknak. A Gyöngyösbokréta-előadásokhoz készült díszletek, a grafikák és festőművészek által készített rajzok és festmények és az ezekből már a korban megnyílt kiállítások is segítenek bemutatni, hogy mit gondoltak, hogyan ábrázolták a népi kultúrát és magát a népet a korszakban. Ezzel egy időben folyt a néprajzi fotózás/filmezés is, amely szintén érintette a mozgalmat. A filmfelvételek mind a tánckutatások, mind pedig a propagandára és a kulturális diplomáciai kapcsolatokra vonatkozó történeti kutatások elengedhetetlen forrásai. A karikatúrákon, reklámokban is megjelenő ábrázolások pedig a mozgalom népszerűségéről, azok megítéléséről árulkodnak. A képek és egyéb vizuális források sokfélesége és hitelessége azonban már a korban is vitákat keltett, a népről, a vidéki életről festett hamis képpel vádolták a mozgalmat. A konferencián a vizuális forrásokat elemezve igyekeztem bemutatni, milyen képet igyekeztek láttatni a Gyöngyösbokrétán keresztül Magyarországról, a magyar népről és népi kultúráról mind belföldre, mind a külföld felé. S miközben a különböző aktorok különböző szinteken és különböző médiumokon (maga a mozgalom is egy ezek közül) keresztül igyekeztek kialakítani ezt az imázst, maguk a bokrétás parasztok is különböző viszonyba kerültek e megjelenítésekkel: szereplői, birtoklói, követői, fogyasztói lettek ezeknek a képeknek, grafikáknak, képes sajtónak, karikatúráknak stb. A jelen tanulmányban azt mutatom be, hogy milyen kapcsolata volt egy-egy kistelepülés bokrétásainak a róluk megjelent képekkel, hogyan hatott ez mindennapi életükre, és milyen lehetőségük volt maguknak a vizuális kifejezésre. Ezen utóbbi kérdések körüljárására egy, a mozgalom történetében nagyon fontos, ám eddig kevés említést kapott emlékkönyv bemutatására és elemzésére vállalkozom.

A Gyöngyösbokréta-album

A Gyöngyösbokrétáról megfogalmazott kritikák gyakran utalnak arra, hogy rossz hatással van a falusiakra a hirtelen megnövekedett idegenforgalom s az is, hogy képeket készítenek róluk: „Az ilyen lány tudja, hogy kuriozitás ő, sokat ült modellt a festőknek, akik százféle színben és modorban festették le és talán azt is

tudja, hogy képével néha találkozni lehet a Vilmos császár út vagy Károly körút képkirakataiban”[4] – Szabó Zoltán a *Cifra nyomorúság* című 1938-as művében éles kritikával illeti a parasztok fényképezésének jelenségét. Fogarasi Klára fotótörténész kutatásaiból kiderül, hogy a 20. század elején a hagyományos paraszti kultúrában a fényképkészíttetés komoly és ünnepi alkalom volt, ami az élet legfontosabb eseményeihez (jegyesség, házasságkötés, gyermekszületés) kötődött. „Az ünnepi ruhával, méltóságteljes tartással, az arc rendezettségével élethelyzet, életideál, társadalmi és erkölcsi normarendszer sűrítődött a képbe – ez a korai paraszti fotók jellegzetessége.”[5] Ebbe hoz jelentős változást a világháború utáni népi kultúra felé fordulás, ennek megörökítése, s végül a Gyöngyösbokréta, amelyről igen sok fénykép készült, ám a néprajzosok nem – ahogyan az előbb idézett népi írók sem – pártolták azt, mondván, nem lehet „beállítani és megrendezni” a népi kultúrát.[6]

A műteremben készített, beállított fotókon túl tehát merőben új beállításokból, alkalmakon készültek fotók, festmények, grafikák és filmek a parasztokról.[7] A bokrétások esetében a csoportképek, a fellépésekről készült fotók tovább bővítették a palettát, s a bokrétásokról készült képek is bekerültek otthonaikban a családi fényképek közé. Továbbá a mozgalom folyóirataiban (*Bokrétások Lapja, Hagyomány Szava*) és a napilapokban is találkozni lehetett a róluk készült fényképekkel, amelyeket több esetben mind a vezetők, mind pedig a helyi bokrétások őriztek. A fényképek számukra azonban teljesen más funkciót töltöttek be, mint azok számára, akik készítették, s ebből adódóan a felhasználási terület is korlátozódott. A fényképek tehát a rendelkezésükre álltak, ám főképp csak a saját magukról készült képek, s maguk a parasztok nem tudtak például bizonyítékként képeket mutatni olyan esetekben, amikor egy-egy népszokás hitelességét kérdőjelezték meg. Ilyen eset, hogy 1943-ban az üvegtánc mint (nem felújított) tánc létezését kérdőjelezték meg tudományos szempontból, s a bokrétásoknak és a zenészeknek interjú keretében kellett bizonyítaniuk, hogy már évtizedekkel ezelőtt is létezett e tánc.[8] Bezzeg, ha lett volna egy fényképük erről! – mondhatnánk ma könnyen, hiszen a fénykép a hiteles ábrázolást jelentette,[9] ám a korszakban a bokrétásokról készített képeket sem tartották sokszor hitelesnek, a már említett beállított képek miatt. S hogy milyen képeket birtokoltak, mit tekintettek és tudtak felhasználni vizuális reprezentációként magukról, településükről és a helyi

4 Szabó 1938: 3.
5 Karácsony 2017: 3–4.
6 Karácsony 2017: 3–4.
7 Vö.: Fejős (szerk.): 2004; Granasztói 2018; Dóka 2022: 279–320; Csorba 2023.
8 Padányi Gulyás 1943: 1.
9 S. Balog 2009: 8.

bokrétás csoportról, azt az említett Gyöngyösbokréta-album bemutatása által igyekszem szemléltetni.

Az emlékalbumot 1940-ben adták át Paulini Bélának, a Gyöngyösbokréta-mozgalom alapítójának a mozgalom tizedik évfordulója alkalmából. Az Országos Magyar Bokréta Szövetség 1940. augusztus 19-én tartotta ünnepi közgyűlését a pesti Vigadó nagytermében, néhány sorban essen szó erről az eseményről, amely kontextusba helyezi magát az albumot is. Az eseményen huszonkét bokrétás település tagjai mellett részt vett „József Ferenc főherceg és Anna főhercegasszony, Varga József iparügyi és kereskedelemügyi miniszter és felesége, dr. Zsindely Ferencné, Hóman Bálint kultuszminiszter képviseletében Fáy István államtitkár, dr. Karafiáth Jenő főpolgármester, Némethy Károly kormányfőtanácsos, tanácsnok, Szeder János orsz. gyűl. képv., a Move elnöke, Szilády Zoltán ny. múzeumigazgató". De részt vett Glatz Oszkár festő, dr. Bartucz Lajos múzeumigazgató, vitéz dr. Haász Aladár minisztériumi osztályfőnök, dr. Czakó Elemér nyugalmazott államtitkár, Soldos Béla főispán, dr. Markos Béla igazgató és dr. Gönyey Sándor múzeumi őr is. A termet nemzeti színű zászlókkal és a székesfőváros lobogóival díszítették fel, az emelvény mögött álltak az egyes falvak bokrétáinak zászlóhordozói. A közgyűlésen mindenki díszmagyarban jelent meg. A jubileumi közgyűlésen a visszacsatolt Felvidék és Kárpátalja bokrétásai is képviseltették magukat. A megjelenteket Szendy Károly polgármester üdvözölte, ezután következett a jubileumi ünnepség fénypontja, gróf Teleki Pál miniszterelnök beszéde:

> „Úgy jöttem ide, mint szövetségesekhez, azért mert a legfőbb dolgunk mindnyájunknak az, hogy a magyar lelket tartsuk meg ebben a nemzetben. Tanítsuk meg magyarul gondolkozni, nem kolduskénti járni a világot, hanem a maga lábán járni, magyarul beszélni, magyarul nótázni, magyarul táncolni. Mert aki ezt teszi, az magyarul is gondolkozik. Azért jöttem ide, mert az embernek a szíve is örül, ha igaz magyar dolgot lát, lélekből való magyart. És azért is jöttem ide, hogy a falu népének megköszönjem, hogy feljár ide Budapestre, megtanítani az embereket magyar dolgokra. Remélem, hogy senki sem lát csak látványosságot ebben, hanem ellenkezőleg, azt, ami a lényeg. Azt látják benne, ami igazán: magyar dolgot. És talán a bokrétások is elvisznek haza magukkal valamit, azt, hogy magyarok vagyunk, és magyarul kell gondolkodni odahaza is. Eljöttem megköszönni nem csak az idei látogatásukat, hanem az eddigieket, és az ezentúl valókat is, igaz magyar szívvel és igaz magyar örömmel."[10]

10 *Hagyomány Szava* 1940. (1.) 1. 9. 1.

A beszédek után következett az ajándékok átadása Paulini Bélának: Várallyay Gyula, a mezőkövesdi bokréta vezetője márványba foglalt emlékplakettel kedveskedett Paulininek, Happ József, a karádi bokréta vezetője emlékkönyvet ajándékozott a mozgalom megindítójának.[11] Glatz Oszkár festőművész pedig Paulini Béla arcképét festette meg és ajándékozta a mozgalom első emberének.[12] Az esemény volumenét és jelentőségét bizonyítják a résztvevők és a Teleki-beszéd, illetve az is, hogy a hazai sajtóban is számos cikk jelent meg róla.[13] A tízéves ünnepségről szóló újságcikkek nagy része szintén kiemeli a Paulini Bélának átadott ajándékok között az emlékkötetet, a *Függetlenség* arra is felhívta a figyelmet, hogy „emlékkönyvet is nyújtottak át neki, amelyet a bokrétások rajzai és írásai díszítenek”.[14]

S habár a jubileumi eseményről szóló tudósítások közül sok megemlíti a Paulini Bélának készített ajándékok között az emlékalbumot, annak elkészítéséről meglehetősen kevés információ áll rendelkezésre. Míg az előzőekben említett újságok megemlítik, hogy az albumot a karádi bokrétavezető adta át, a mozgalom folyóiratából, a *Hagyomány Szavá*ból azt is megtudhatjuk, hogy az emlékkönyv bekötési táblája karádi hímzés.[15]

Happ József (1885–1980) 1904-től ötvenegy évig volt tanító Karádon. Tanítóként aktívan vezette a helyi kulturális életet: gyűjtötte a környékbeli szokásokat és táncokat, sikerrel szervezte meg és vezette a helyi bokrétacsoportot. Az ő ötlete alapján állítottak 1924-ben elődének, a 19 éves korától a településen tanító Gárdonyi Gézának emléktáblát a településen, valamint ő szervezte Karád 800 éves fennállásának ünnepségét is 1934-ben, melyhez Kodály Zoltánt kérte meg, hogy a – Kodály és tanítványai által – Karádon gyűjtött dalokból komponáljon kórusművet.[16] A karádi bokréta tagjai Cannes-ban, Brüsszelben és Bécsben is szerepeltek, így Karád azon csoportok egyike volt, akik a legtöbbet jártak külföldön. (Brüsszelben csak a karádi csoport szerepelt, míg máshol általában több település csoportjából pár szereplő, hogy minél többféle táncot, szokást mutassanak be

11 *Délmagyarország* 1940. augusztus 20. 2.
12 *Hagyomány Szava* 1940. (1.) 1. 9. 2.
13 *Magyar Jövő* 1940. augusztus 20. 3.
14 *Függetlenség* 1940. augusztus 20. 6.
15 *Hagyomány Szava* 1940. (1.) 1. 9. 2.
16 ’Happ József’ szócikk. In: Szeghalmy 1939: 732; *Somogyi Ujság* 1924. június 7. 1.; Herk 1985: 166–168; Szapudi 1996; Happ: 2017; Kocsis 2018; Karád honlapja; Vikár 1987: 171–182; *Somogyi Ujság* 1934. augusztus 25. 1.; Móser 2011: 110; Somogyi Néplap 1980. augusztus 14. 9.

külföldön.)[17] Nem véletlen tehát, hogy Happ vetette fel az emlékalbum ötletét, hiszen jó kapcsolatban állt Paulinival, illetve hálás volt bokrétásai nevében is. Horváth Péter, a vitnyédi bokrétavezető – fia számára továbbadott – emlékeiből kiderül, hogy az ötlet valóban a karádi vezetőtől származott, de Volly István (1907–1992) néprajz- és zenekutató,[18] a Gyöngyösbokréta-mozgalom támogatója volt az, aki a kötet megvalósulását elindította. Volly Horváth Péternek mint bokrétavezetőnek írt egy levelezőlapot az emlékkötet megalkotásának ötletéről, s e levélben kérte meg a helyi tanítót, hogy készítsen egy pároldalas bemutatkozást a vitnyédi bokrétáról. A levelezőlap a család tulajdonában lévő más értékes dokumentumokkal együtt a tanító és felesége költözésekor eltűnt. A vitnyédi bokréta vezetője levelezőlapon keresztül elfogadta a felkérést, miután körülbelül két hét múlva meg is kapta a kötetet. Horváth Péter visszaemlékezéseiből arra következtethetünk, hogy az 1940-ben létező összes bokréta vezetőjének elküldték a felkérést, és ezek közül akik visszaigazolták, azok szerepelnek a kötetben.[19]

A méretes (50 x 30 cm-es), 106 oldalas kötetben összesen huszonhét település bokrétacsoportja szerepel megalakulás szerinti sorrendben.[20] 1940-ig hetvenöt bokréta csatlakozott a mozgalomhoz, ám arra nincs pontos adat, hogy hányan maradtak aktívak erre az esztendőre, nagyságrendileg 50-60 csoport volt aktív ebben az évben, így körülbelül az aktív bokrétások fele hagyott nyomot az emlékkönyvben.

Az album formátuma emlékkönyv, s ez a forma nem volt ismeretlen sem a korszakban, sem a bokrétások számára. Maga Paulini is emlékkönyvekben gyűjtötte a Gyöngyösbokrétáról – sőt már az annak előzményeként tekinthető csákváriakkal előadott Földműves Játékszínről, valamint az 1938-as Csupajátékról – szóló híreket, képeket, amelyeket dátummal és kezdetben színes ragasztásokkal díszített.[21] Paulini ezek által az albumok által jól dokumentálta a mozgalom történéseit, amelyek máshol nem található cikkeket, meghívókat, rajzokat stb. tartalmaznak. A dokumentálásra a helyi bokrétavezetőket is ösztönözte. A *Bokrétások Lapja* hasábjain 1939-ben *Egy mintaszerű emlékkönyv* című cikkben

17 *Somogyi Újság* 1939. május 10. 3.; *Bokrétások Lapja* 1939. (6.) 4. 1.; *Bokrétások Lapja* 1939. (6.) 5. 1.; *Bokrétások Lapja* 1939. (6.) 6. 1.; *Bokrétások Lapja* 1940. (7.) 4. 2.; *Hagyomány Szava* 1942. (3.) 6. 1–2.

18 'Volly István' szócikk.

19 Interjú és levélváltás Horváth Kamillussal, Horváth Péter vitnyédi bokrétavezető fiával 2023. április 11. A szerző birtokában.

20 Bocsárlapujtő (ma: Karancslapujtő), Boldog, Őcsény, Nagykálló, Koppánszántó, Szany, Galambok, Homokmégy, Szeremle, Szakmár, Csurgónagymarton, Derecske, Galgahévíz, Mikóháza, Sióagárd, Tard, Tápé, Vitnyéd, Atkár, Karád, Perenye, Maconka, Szatmárökörítő, Bart, Galgamácsa, Keménd, Nagyhind.

21 OSZMI HGY34. A Magyar Bokréta Története 1–10.

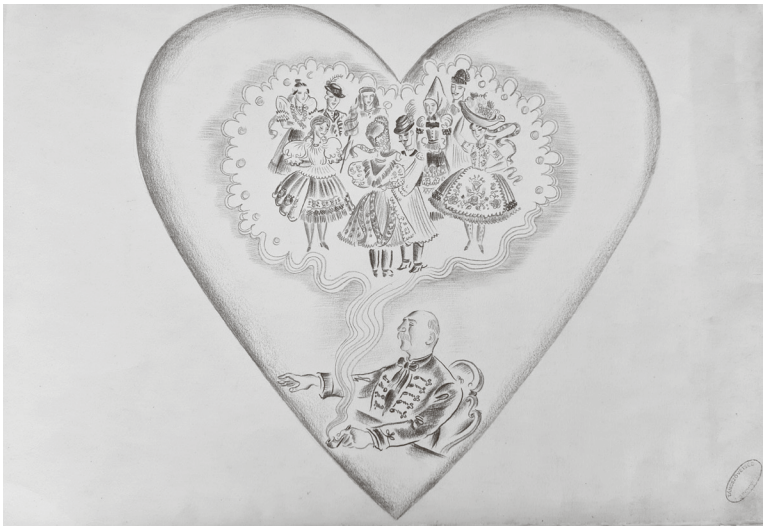
a nagybaracskai bokrétát vezető tanító bokrétás emlékkönyvét mutatta be mint jó példát:

> „[…] hét esztendő története benne, az újságkivágásokon, képeken kívül még egy-egy, a bokréta szempontjából úgy látszik érdekes levél is, meghívás, vagy köszönőlevél, az egész együtt feltétlenül érdekes még a távolabb állónak is, de különösen nekünk, bokrétásoknak. S ami nagyon meglepő, szinte vastag a kötet, az ember el sem hinné, hogy egyetlen bokrétának, ekkora a története. Pedig ekkora és ilyen kedves, sőt az esztendők múlásával egyre kedvesebb. Meg kell csinálni az emlékkönyveket mindenhol, hiszen itt-ott egy-egy emléket beragasztani még csak nem is fáradság. És – egyszer utóbb talán érdemes olyan bekötési táblát csináltatni az emlékkönyvnek, ami helyben készült szőttesből készült, vagy amit más helybeli kézimunka díszít.”[22]

Az emlékkönyvnek tehát hagyománya volt a bokrétások körében is, s Paulini elképzelései az általa kapott közös albumban is megvalósultak. Fedőlapja, ahogy már említésre került, karádi hímzéssel lett befedve, a karádi motívumok közepén hímzett tízes szám emlékeztet az évfordulóra. A kötet első két oldalán rajzban és írásban örökítik meg Paulini Bélát, a mozgalom vezetőjét. A rajzban, amelynek alkotója eddig ismeretlen, igen sok szimbolikus ábrázolás van. Paulini alakja egyszerű, mégis számos utalás olvasható ki belőle: a bajusz Paulini védjegyévé vált, amely a bokrétás időkben lett ismertetője.[23] Egy cikk ki is emeli ezt: „Ahogy táncok, énekek, népszokások, viselet feltámasztására megcsinálták a legkülönb magyar intézmények egyikét, a Gyöngyösbokrétát, amely a remek városi vezető, igazán pesti Paulini bátyám orra alá is igen jó magyar bajuszt nevelt (ami csak külső jele a remek belső elmagyarosodásnak).”[24] Ehhez társul a zsinóros magyar ruha, amely Paulini esetében annak jelképe, hogy a mozgalom vezetője az értelmiség körében – saját példája által – kívánja elterjeszteni a magyaros divatot. Évekkel később a mozgalom egyik fontos eredményeként ír a magyaros öltözködés divattá válásáról.[25] A pipa, amely már a Gyöngyösbokréta előtti időkben is védjegyévé vált az írónak, s a pipafüstben látható kilenc táncos szintén szimbólumként jelenik meg: a különböző vidékek eltérő táncait és szokásait is igyekszik bemutatni, így láthatunk különböző fogásmódban páros táncosokat. Ezenfelül egy-egy női szereplő szokásokat mutatva kerül ábrázolásra, míg egyikük gyümölcsökkel telt teknővel a fején szüreti

22 *Bokrétások Lapja* 1939. (6.) 3. 4.
23 *Bokrétások Lapja* 1934. (1.) 2. 11.
24 *Pesti Napló* 1938. április 1. 7.
25 Paulini 1935: 5; *Bokrétások Lapja* 1938. (5.) 1–3. 5; Paulini 1939: 1–2.

szokásokat mutat be, a másik pedig rokkával a kezében fonójelenetet ad elő. A rajz kilenc szereplőjének népviselete is a magyar népművészet sokszínűségét igyekszik reprezentálni. Nem csupán a szoknyák formája és díszítése, de a lábbelik, a női és férfi fejfedők és azok díszei is illusztrálják a népviseletek sokféleségét. Mind a férfi, mind a női felsőruházat is egy-egy különböző tájegységet, települést szimbolizál, amelyek a Gyöngyösbokrétában szerepeltek.



1. kép

A kötet formája kötött, jól látható, hogy minden település négy-négy oldallal rendelkezett. Volly István a kötet elküldésekor egy cédulán írta meg, hogy mely oldalakat használhatják az adott települések bokrétájuk bemutatására, amit a települések vezetői be is tartottak.[26] Ezek az oldalak a következőket tartalmazzák: az első oldalon a település, valamint a bokrétavezető neve, a megalakulás ideje és a település által felsorolt szokások megnevezése szerepel, s általában a település népművészetére jellemző népi motívumok (virágminták, hímzések vagy szövések mintái), figurák, esetleg egyéb szimbólumok (pl. őshonos vagy címerállatok, esetleg a bokréta által előadott szokásra utaló rajzok) veszik ezeket körül. A gazdagon dekorált kezdőoldalakon értékes információkat találunk a képi ábrázolásokon túl is, hiszen itt maguk a bokréták (és vezetőik) mutatták be bokrétacsoportjuk történetét, emellett a saját információikat tartalmazza a megalakulásról. A Gyöngyösbokrétáról szóló, első nagy áttekintő munkát Pálfi Csaba (1928–1983)

26 Interjú és levélváltás Horváth Kamillussal, Horváth Péter vitnyédi bokrétavezető fiával 2023. április 11. A szerző birtokában.

táncos-koreográfus[27] írta az Eötvös Loránd Tudományegyetemen végzett doktori tanulmányai zárásaként. A disszertáció egy részéből tanulmány jelent meg 1970-ben a *Tánctudományi Tanulmányok* című szakmai lapban. Habár Pálfi bizonyíthatóan találkozhatott a Táncszövetség Archívumában őrzött dokumentummal,[28] munkájában – amely a mozgalom történetének elsődleges hivatkozási alapja – az emlékalbumban szereplő települések bokrétáinak megalakulási időpontja néhány esetben nem egyezik az albumban találhatókkal.[29] Pálfi valószínűleg az alapján adta meg az egyes település bokrétáinak megalakulási időpontját, hogy mikor szerepeltek először a budapesti Gyöngyösbokréta-előadásokon, az albumból azonban látszik, hogy ez nem egyezik meg a valós megalakulási évszámmal, a települések valószínűleg az alapító okiratukban szereplő évszámot írták az albumba.[30] Emellett az első oldal tanúskodik arról is, hogy milyen hagyományokat őriztek, mit tekintettek helyi sajátos szokásnak, táncnak.

2. kép

A második oldalon a bokréták névsorai találhatók. Hogy miért is a többes szám egy-egy bokréta esetében? 1940-ben a legtöbb bokréta már tagváltásokon esett át, sok esetben azok, akik megházasodtak, kiléptek a bokrétából, több esetben pedig a férfiak besorozása miatt is átalakult az egyes bokréták összetétele. Így új–régi, öreg–működő, bizonyos közösségeknél pedig öreg–működő–fiatal bokrétás oszlopokat

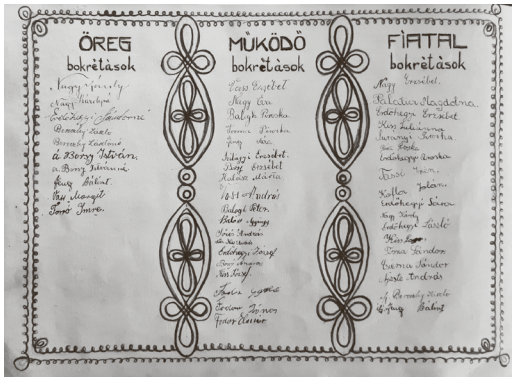
27 ’Pálfi Csaba’ szócikk.

28 OSZMI HGY34. Szerződés dr. Körtvélyes Géza, a Magyar Táncművészek Szövetségének főtitkára és Szilárd Antal, Paulini Béla sógora között 1969. július 9-én a Gyöngyösbokréta gyűjteményanyaga tárgyában.

29 OSZMI HGY34. A 10 éves Gyöngyösbokréta albuma.

30 Bocsárlapujtő, Boldog, Őcsény, Nagykálló, Szakmár, Vitnyéd, Atkár, Szatmárököritó esetében hibás Pálfi listáján a megalakulás időpontja.

hoztak létre, ahol a bokrétások neveit vagy a bokrétavezető, vagy egy szépen író bokrétás, néhány esetben pedig maguk a bokrétások írták be. Horváth Péter bokrétavezető a saját kezével „készítette el az oldalakat a gyöngyszem írásával együtt, az alapító tagoknál volt, akivel saját kezűleg íratta be a nevüket, ezzel is illusztrálva a falusi emberek kézírását".[31] A kötetben szereplő 27 település esetében tehát a helyi bokréta alakulásától az 1940-es évig teljes listát kapunk a résztvevők neveiről és létszámáról. Ezen adatok nemcsak a helytörténet számára jelentenek egyedülálló forrást, de a mozgalom működéséről, horderejéről is pillanatképet adnak. Az általában nyolc párból álló csoportok azonban tájegységtől vagy a bemutatott szokásoktól függően ettől több, kevesebb vagy más összetételű csoportokkal szerepeltek. Voltak csoportok, melyeknek csak férfitagjai voltak (pl. Perenye és Derecske, ahol verbunkos szokásokat őriztek), s a nevekből és aláírásokból az is kiolvasható sok esetben, hogy milyen kapcsolatban álltak a tagok: gyakran férj-feleség alkotott párt, néhány esetben maga a vezető is szerepelt házastársával a bokrétában, több esetben pedig testvérek vettek részt együtt, de az aláírások között több esetben arra is van példa, hogy a korábbi bokrétások leszármazottai is részt vettek később a bokrétában. A mikrotörténeti megközelítésnél ezen listák segítenek egy-egy település kapcsán a bokréta megítélését, a résztvevők kapcsolati hálóját, illetve a szereplők életkorát is megismerni, amelyre más forrásokból nem tudunk következtetni.



3. kép

Néhány esetben a névsort nem a megszokott módon írták le. Tápé esetében a bokréta tagjairól fényképeket ragasztottak be, amelyek alá írták a tagok a nevüket (4/4. kép). Ebből az esetből kitűnik, hogy itt a bokréta tagjairól készültek – jól beállított – képek egyesével. Felvetődik a kérdés, hogy az album alkalmából készítették-e a

31 Interjú és levélváltás Horváth Kamillussal, Horváth Péter vitnyédi bokrétavezető fiával 2023. április 11. A szerző birtokában.

tagokról a fényképeket, vagy ezt megelőzően, esetleg a bokrétavezető rendelkezett-e fényképezőgéppel, amivel külön-külön örökítette meg a tagokat, de látható, hogy a többi bokréta esetében inkább csak a csoportképek álltak rendelkezésre. Szintén egyedi eset a tagok külön-külön, nem csupán névvel való szerepeltetésére a derecskei eset, ahol habár aláírásokat is találunk, a következő oldalon egyesével is szerepelnek a bokrétásokról arcképek, ám mind a képek méretéből, mind azok körbevágásából és hátteréből jól kivehető, hogy ezek egy bokrétás csoportképből lettek kivágva, ám mégsem csoportként, hanem individuumként szerepelnek a bokrétások, akik közül néhányan monogramjukat is a kép alá írták (4/2. kép). Az aláírásos oldal és a képes oldal összevetése azonban az emlékkönyvben található adatok felhasználásának határaira is rámutat, hiszen csak kilenc aláírást találunk, viszont összesen húsz bokrétás képe látható a következő oldalon. Az aláírások stílusából látható, hogy ezek a tagok saját aláírásai, így valószínűsíthető, hogy a többi tag nem volt ott a kötet készítésekor, s a többiek sem írták be nevüket a könyvbe, ahogy az több más csoport esetében megfigyelhető. Hasonló esetről tanúskodik a szatmárököritói oldal is, ahol a névsor alján ezt a szöveget olvashatjuk:

„A többi bokrétások
bevonultak, hogy
Erdélyt vissza-
foglalják, azért
nincs itt a nevük.”

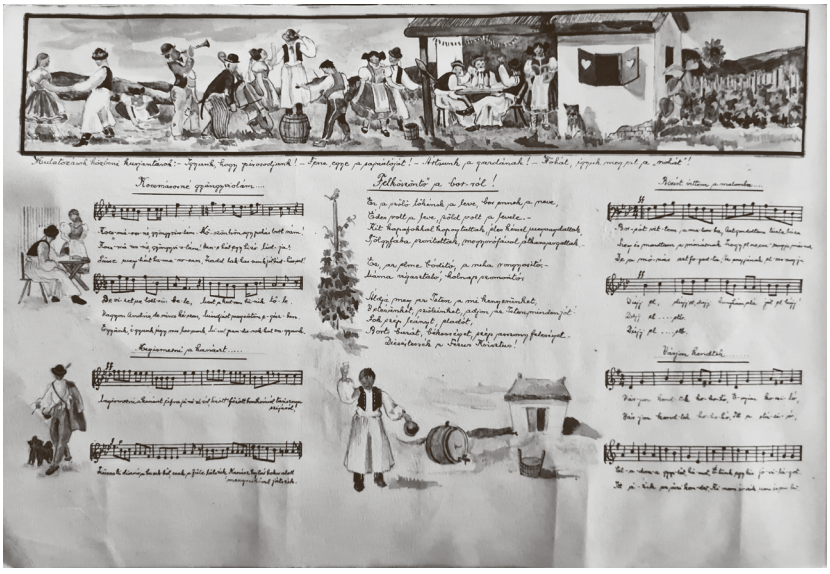
4. kép

A következő oldalakon fényképek mutatják be a bokrétacsoportokat. Egy-egy bokrétáról igen sok fénykép került az albumba, amelyek egy része más forrásokban nem található meg. A budapesti fellépések alkalmából csoportképek készültek a bokrétákról, amelyek szintén megtalálhatók a beragasztott fotók között. A beállított, stilizált fotók (kúton, tornácon, templomba menet, tánc közben, búcsúban, öltöztetés közben) mellett találunk egyedi helyzetekben készített fényképeket a bokrétásokról (sörivás közben, biciklivel, körhintán, hajón), emellett előfordulnak a bokrétások külföldi útjain készült fotók is. A fényképek mellett a képeslapok mint vizuális források is bekerülnek az albumba a települések reprezentálására. Ezek általában a falvak nevezetességeit mutatják be, az albumban néha egyben (4/1. kép) mint képeslap fordulnak elő, néha pedig nevezetességenként szétvágva (4/2. kép). Kéménd esetében a képeslapon a viseletbe öltözött lányok is szerepelnek, így ezen esetben már e médián is ábrázolták a bokrétásokat. A később alakult bokrétákról logikusan kevesebb a fotó, az 1939-ben alakult Galgamácsa esetében még csak két újságkivágást tudtak beragasztani az albumba. Mind a fotók, mind az újságkivágások fekete-fehér fényképek. S habár a korszakban már létezett színes fényképezés,[32] a bokrétások tulajdonában az album tanúsága szerint csak fekete-fehér fotók voltak. Az albumban található fekete-fehér fotók bár nagyon fontos források, mégis limittel rendelkeznek, hiszen apró részletek kiderítésére – mint például a viseletek kapcsán a rimóci piros csizma felújítása vagy az a gesztus, hogy az 1937. május 20-án Magyarországra látogató III. Viktor Emánuel olasz király és felesége tiszteletére rendezett bokrétás fogadáson az olasz királyi párnak kedveskedve a fellépő szadai bokrétás lányok megcserélték a pünkösdre felkötött vállkendők sorrendjét, s az olasz trikolort jelenítették meg[33] – nem alkalmasak az írott források nélkül.

Színes fényképek helyett azonban színes ábrázolásokkal díszítették az album oldalait, amelyek a helyi népművészeti motívumokat jelenítik meg. A vizuális megjelenítések közt természetesek a magyarságszimbólumok, mint a trikolór (3. kép),[34] de főként a lokális táncok, szokások, ünnepek szimbólumai, valamint címerek kerültek még a települések oldalaira. Galambok esetében a rajzolt motívumok közt a GBE – Galamboki Bokréta Egyesület – a központi logó mintájára helyi logót is készített, amelyre ezen kívül sehol nem találunk példát (4/1. kép).

32 Granasztói 2018.

33 *Magyar Távirati Iroda* 1941. március 1.; Pap: 2003: 28; *Békés Megyei Közlöny* 1937. május 20. 1.

34 Kapitány Á.–Kapitány G. 1999: 9.

5. kép

Az utolsó oldalakon a helyben őrzött szokásokat, dalok leírását és kottákat találunk. Ezek az oldalak is általában díszesek, a szokásleírásokat vizuálisan is reprezentálják a rajzok, festmények. (5. kép) Számos település esetében tudjuk, hogy kik készítették a rajzokat, mivel azokon aláírást is találunk: általában bokrétások, lányok, esetleg pingálóasszonyok, az aláírás nélküli oldalakról csak feltételezni lehet a rajz/festmény minőségéről, hogy kit kértek fel annak elkészítésére.

Az album fennmaradása annak köszönhető, hogy haláláig tulajdonosának, majd az ő sógorának tulajdonában állt, aki 1969-ben a Táncszövetségnek adta a már említett Paulini által összegyűjtött *A Magyar Bokréta története 1–10.* című sorozattal. Ma ez a Paulini-hagyaték az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumában található.[35]

Konklúzió: bokrétás parasztok vizuális önreprezentációja

Nem kérdés ezek után, hogy az album forrásértéke a mozgalom kutatói számára kimagasló, s ez főként a képi ábrázolásoknak köszönhető. A Gyöngyösbokrétáról és a bokrétás parasztokról szóló dokumentumokat összevetve kimondható, hogy – bár ők voltak a mozgalom főszereplői – a parasztoknak nem sok lehetőségük

35 Köszönet a Táncarchívum munkatársainak a végtelen segítségért és a fényképek rendelkezésre bocsátásáért.

volt hangjuk hallatására, a bemutatkozásra. A címlapok, az újságok természetesen tele voltak képeikkel, plakátokon, festményeken, karikatúrákon találkozhatott arcukkal mindenki, ám már a korszakban felmerült annak kérdése, hogy milyen hatással van életükre az, hogy a fényképek, filmek főszereplőivé váltak. Míg a népi írók s néhány értelmiségi negatívumként könyvelték el, hogy a bokrétás parasztok „primadonnákká" válnak a színpadra és fényképre kerülés miatt, maga Paulini támogatta, hogy ezeket a képi forrásokat megőrizzék a csoportokról, hogy mint történeti forrás és emlék maradjon fent róluk. Az itt bemutatott album esetén is így történt, amely (nagyjából az akkor létező bokrétacsoportok felét kitevő) huszonhét csoport történetét mutatja be képi források segítségével. A tanulmány fő kérdésére válaszolva – hogy mennyiben tekinthető ez a bokrétások önreprezentációjának – figyelembe kell vennünk jónéhány felsorolt tényezőt és limitet. Maguk a bokrétások nem készíthettek általuk beállított fényképeket, csak bizonyos róluk készült fényképekkel rendelkeztek, nem ismerhették a róluk készült felvételek mindegyikét, s inkább mint csoport rendelkeztek közös fényképekkel. Ahogy az albumból látható, a fényképekkel való kapcsolatuk alapvető egysége a csoport, de néhány esetben a fényképeket úgy alakították, hogy egyénenként szerepeljenek rajtuk. A fekete-fehér képek mellett azonban számos más módon is teret kapott a vizuális reprezentáció: a viseletek díszítése, formavilága, ahogyan az általuk készített textileken és egyéb tárgyi megjelenéseken is feltűnik, az albumban is megjelennek ezek: a borító hímzése, de azok az apró rajzok, ábrázolások is, amelyek az oldalakon láthatók. Mind az album kötött formája, mind az a tény, hogy Volly István néprajzi szakember és helyi szinten a bokrétavezetők vezetésével készült az album, mind pedig a számos, az albummal kapcsolatosan megválaszolatlanul maradt kérdés megkérdőjelezik, hogy mennyire rekonstruálható ezáltal a parasztoknak az önreprezentációja, mégis a képek, képeslapok, rajzok, újságcikkek felhasználási módjai, az aláírások elrendezése, a rajzok és festmények ábrázolásmódja, azok képi világa, a képek feliratozása következtetni enged arra, hogy milyen vizuális források álltak rendelkezésre önmagukról, s ezek által hogyan látták önmagukat a bokrétás parasztok.

Források

Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet HGY34. Paulini Béla hagyatéka

OSZMI HGY34. Szerződés dr. Körtvélyes Géza, a Magyar Táncművészek Szövetségének főtitkára és Szilárd Antal, Paulini Béla sógora között 1969. július 9-én a Gyöngyösbokréta gyűjteményanyaga tárgyában.

OSZMI HGY34. A 10 éves Gyöngyösbokréta albuma.

OSZMI HGY34. A Magyar Bokréta Története 1–10.
Interjú és levélváltás Horváth Kamillussal, Horváth Péter vitnyédi bokrétavezető fiával 2023. április 11. A szerző birtokában.

Békés Megyei Közlöny, 1937.
Bokrétások Lapja, 1934–1936, 1938–1940.
Délmagyarország, 1940.
Függetlenség, 1940.
Hagyomány Szava, 1940, 1942–1943.
Magyar Jövő, 1940. augusztus 20. 3.
Magyar Távirati Iroda, 1941.
Pesti Napló, 1938.
Somogyi Néplap, 1980.
Somogyi Ujság, 1924, 1934, 1939.

Happ József 2017: Így láttuk Kodályt. In: Bónis Ferenc (szerk.) 2017: *Így láttuk Kodályt. Nyolcvannyolc emlékezés*. Budapest.
Karácsony Ágnes 2017: „Olyan ez, mint az aranymosás”. Beszélgetés Fogarasi Klára fotótörténésszel a tisztaszobák fényképeiről. *MúzeumCafé 59–60* (11.) 3–4.
Karád honlapja. https://www.karad.hu/index.php/telepulesunk/nevezetessegek/karadi-nepdalok –utolsó letöltés: 2023. május 7.
Kocsis Katalin 2018: A falu, amely Gárdonyi és Kodály emlékét is őrzi. https://papageno.hu/featured/2018/09/gardonyi-es-kodaly-emleket-orzi-a-regi-iskola/ 2018. szeptember 18. – utolsó letöltés: 2023. május 6.
Szabó Zoltán 1938: *Cifra nyomorúság: a Cserhát, Mátra, Bükk földje és népe.* Budapest.
Szapudi András 1996: *Messze Betlehemtől.* Siófok.

Hivatkozott irodalom

Andor Anna Klára 2020: “Gyöngyösbokréta” (1931–1948): A folk-cultural movement that influenced identity construction and heritage preservation during the interwar period. *Pro&Contra* (4.) 2. 5–28.
Csorba Judit Dorottya 2023: *Mikófalvi juhásztánc – a Néprajzi Múzeum legkorábbi mozgókép felvétele.* https://etnofoto.neprajz.hu/index.php/2023/04/28/mikofalvi-juhasztanc-a-neprajzi-muzeum-legkorabbi-mozgokep-felvetele/ – utolsó letöltés: 2023. május 12.

Dóka Krisztina 2011: *A magyar táncfolklór átalakulása (1896–1945)*. (PhD-disszertáció.) Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest.

Dóka Krisztina 2022: A népi kultúra képének megszerkesztése Magyarországon az 1920-as években. In: *Múltidéző. A Magyarságkutató Intézet Kiadványai (54)*. Budapest, 279–320.

Dóka Krisztina – Molnár Péter (szerk.) 2011: *A Gyöngyösbokréta. Írások és dokumentumok a mozgalom történetéből.* Folkszemle http://folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta02/index.php#_fitnl – utolsó letöltés: 2018. május 23.

Fejős Zoltán (szerk.) 2004: *Fotó és néprajzi muzeológia. Tabula könyvek 6.* Budapest.

Fogarasi Klára 2004: Színes néprajzi fotók. Autokróm felvételek a Néprajzi Múzeum gyűjteményéből. In: Fejős Zoltán (szerk.): *Fotó és néprajzi muzeológia. Tanulmányok.* Budapest.

Granasztói Péter 2018: Az első nyomtatásban megjelent színes néprajzi fényképek. https://www.neprajz.hu/gyujtemenyek/a-honap-mutargya/az-elso-nyomtatasban-megjelent-szines-neprajzi-fenykepek.html 2018. május – utolsó letöltés: 2023. május 6.

'Happ József' szócikk. In: Szeghalmy Gyula (szerk.) 1939: *Magyar városok és vármegyék monográfiája 27*. Budapest. 732.

Herk Mihály 1985: *Karád története.* Karád.

Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor 1999: *Magyarság-szimbólumok.* Budapest.

Móser Zoltán 2011: *„Erre leltem földnek nyomát…" Kodály Zoltán életéről, műveiről – a hagyományról, a múltról és a történelemről.* Győr.

Pap János 2003: Édesapám igazi kövesdivé vált… Dr. Várallyay Gyula beszél édesapjáról és az orvosi hivatásról Pap Jánosnak. In: Pap János (szerk.): *A hagyomány szava... helytörténeti konferencia.* Mezőkövesd, 25–31.

'Pálfi Csaba' szócikk. Székely György (főszerk.) 1994: *Magyar Színházművészeti Lexikon.* Akadémiai Kiadó, Budapest. https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz20/30.html – utolsó letöltés: 2023. április 27.

S. Balog Ilona 2009: *Történelem és fotográfia.* Budapest.

Vikár László 1987: Karádi aratódalok. In: *Zenetudományi Dolgozatok 1987.* Budapest, 171–182.

'Volly István' szócikk. *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest. https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz20/30.html – utolsó letöltés: 2023. május 7.

Bata Tímea

„A háború alatt szinte epidémiává vált a fényképeztetés” A háború és a hiány képei a Néprajzi Múzeum vidéki fényképészműtermeinek gyűjteményében

Az első világháború a fotográfia tekintetében számos változást hozott. Ezek közé tartozik a háborúval kapcsolatos sajtófényképek, képes haditudósítások iránti érdeklődés és igény növekedése a sajtóorgánumok és az olvasók részéről egyaránt. Nem csupán hivatásos haditudósítók, hanem amatőrök és katonák is fényképeztek a harctéren. Emellett a hátország történéseinek dokumentálása is nagy mennyiségű fotóanyagot eredményeztett. A fénykép a háborús propaganda eszközeként is új jelentéstartalmat kapott. Mindezek együttes hatásaként a háború szörnyűségei, a csataterek látványa a fotográfiák segítségével a hátországban élőkhöz is eljutottak, a korábbiakhoz képest jóval szélesebb kört érintve. A fotográfia, háború és halál kapcsán elsősorban ezek a képek, képsorok képezik az elemzések tárgyát, a bemutatás és a háborús események illusztrálásának, bizonyításának hátteréül szolgálnak.[1] Kevésbé feltárt és vizsgált, hogy az első világháború hatására a privátfotó területén a korábbihoz képest nagy tömegben készültek katonaportrék és új társadalmi, felhasználói rétegeknél jelent meg a családi fotó, emlékfotó készíttetésének gyakorlata.[2] Az 1910-es évekre Magyarország nagy részén rövidebb utazással elérhetővé és az előállítási anyagok változásának következtében megfizethetővé váltak a fotóműtermi szolgáltatások a parasztpolgári, paraszti rétegek számára is, ezt a folyamatot gyorsította fel a háború. A fényképészműtermek típusa, felszereltsége széles skálán mozogott: a kor legmodernebb eszközeivel ellátott országos hírű fotográfusoktól a más főfoglalkozás mellett, a saját lakóházuknál dolgozó fényképészekig.[3]

1 Az erről való gondolkodás sarokköve: Sontag 2004.

2 Az első világháború és fotográfia kapcsolatáról röviden: S. Balog 2009; Szakács 1997: 38.

3 A hivatásos fotográfusok mellett a helyi értelmiségből kikerült amatőr fotósok is vállaltak emlékfotó-készítést, ennek egyik példája a véméndi tanító, Hernai Béla, akinek az első világháború idején készült családi emlékképeit a pécsi Janus Pannonius Múzeum őrzi. Vándor 2008.

A Néprajzi Múzeum vidéki fényképészműtermeinek gyűjteményéről

A Néprajzi Múzeum Fényképtárának különleges egysége az 1921–1922-ben bekerült, több mint 25 000 darab üvegnegatívból álló vidéki fényképészműtermek gyűjteménye, amit az új határok közé került Magyarországon működő fotográfusoktól vásároltak. A felvételek szerzeményezését egyértelműen az első világháború okozta területi veszteségek tették indokolttá és lehetővé. A múzeum szempontjából meghatározó néprajzi kutatási területek az új határok mögé kerültek, emiatt újra kellett gondolni a gyűjtőkört, és új forrástípusokat kellett keresni. Ezt nagyban meghatározta, hogy a múzeum munkatársai közül többen kimagasló mértékben fényképeztek terepmunkáik során, illetve a fotográfiát évtizedek óta forrásként kezelték az egyes néprajzi témák feldolgozása és a múzeum gyűjteményezési gyakorlata során. A minisztériumhoz beadott kérvényből tájékozódhatunk arról, hogy a múzeum munkatársai miért tartották fontosnak a műtermi üvegnegatívok intézménybe kerülését, mi állt a gyűjtés hátterében:

> „Már a tizenkettedik óra is ütött felettünk a háborús évek mindent elpusztító zivatarában. Mentenünk kell, sürgősen mentenünk, ami még megmenthető belőlük. Egyenlőre sajnos nem tehetünk mást, minthogy összegyűjtjük azokat a régi és ma már elpusztult népviseletet ábrázoló fényképeket és fényképlemezeket, amelyek vidékenként tapasztalásunk és hallomásunk szerint még nagy számban megszerezhetők, mielőtt végleg tönkremennének, vagy másféleképpen elkallódnának."[4]

> „Helyszíni tapasztalataink csakugyan arról győztek meg bennünket, igazán az utolsóórában fogtunk hozzá a mentéshez, sőt sok helyen el is késtünk vele. Voltak olyan esetek, amikor a fényképész 10–50000 darabnyi lemezanyagát potom áron eladta üvegkereskedőknek és tükörcsiszolóknak, vagy melegházas kertészeknek, vagy kocsiszámra kihordta a város végére, vagy fuvarköltség kímélése végett kertjében elásta, padlásra, pincébe hordatta stb. mert a háború alatt szinte epidémiává vált fényképeztetés annyi lemezt halmozott föl raktárukon, hogy a régiektől mindenáron meg kellet válniok."[5]

4 NMI 34/1921.
5 NMI 55/1921.

A sikeres kérvényezés eredményeként megvásárolt 25 000 üveglemez hetvenegy település hetvennégy fényképészétől származik.[6] A teljes korpusz különlegessége, hogy a feltárt műtermek 42%-a hiányzik Szakács Margit[7] 1997-ben készített országos műteremregiszteréből; olyan műtermek anyagát őrzi a gyűjtemény, melyek fotótörténeti, helytörténeti feldolgozottsága, ismertsége elenyésző. A települések többsége vasútvonal mentén helyezkedik el, esetenként a gyűjtést végző néprajzkutató által ismert településekről származik. Jelentős részük a fővárostól könnyebben megközelíthető Pest-Pilis-Solt-Kiskun vármegye (tizennégy település) és Jász-Nagykun-Szolnok vármegye (nyolc település) területéhez tartozott. Egy-egy fotográfustól nyolc és 1342 közötti tételt válogattak a néprajzkutatók, a legtöbb felvétel a Bartizek fivérek salgótarjáni (1216 darab), Vasas Sándor váci (1342 darab) és Weissbach Rilly és testvére mezőkövesdi (941 darab) műterméből került be, ezenkívül még tizenhét olyan fényképész van, akihez 500–900 darabszámú felvétel tartozik.

Az üvegnegatívok többsége nem datált, és a múzeumi leltározáskor sem végezték el a készítés idejének pontosítását, nagy részük 1914 és a bekerülés évei, 1921–1922 között született. Amikor először áttekintettem ezt a fotóanyagot, elsősorban az érdekelt, hogy száz év távlatából – a saját fotótörténeti olvasatomon, vagyis a műtermek fotográfusokhoz kapcsolásán túl – miért különleges ez a maga nemében páratlan gyűjtés. Amire először felfigyeltem, hogy a képek nem a használatba kapott, megkomponált pozitív kép világát idézik, látszanak a később kivágott, eltüntetett részletek: a hátterek sutaságai, a terek esetlegességei; az üvegnegatívok a vágatlan nyersanyagai ennek a korszaknak, ennek a műfajnak.[8] Ahogy haladtam az anyaggal, egyre inkább éreztem a háború jelenlétét, a tekintetek, a férfiak hiánya a családi és csoportképekről mind ezt erősítette: az első világháború időszakából egyre nő a az ilyen képek száma, a néprajzi szempontú, leginkább a viseletváltozásra fókuszáló „utolsó óra” helyett inkább a jelenidejűség a jellemző.

A felvételeken látható helyszínek (napfényműterem; verandán, tornácon, udvaron felállított festett műtermi hátterek vagy függönyök előtti terek, saját vagy bérelt üzlethelyiségek, a fényképész lakóháza) a korabeli fotográfiai szolgálatóipar sokféleségét mutatják. A múzeumi gyűjtés jellegénél fogva az anyagban elenyésző az utcakép, az egyes települések hétköznapjait, kiemelkedő eseményeit vagy prominens személyeit megörökítő felvétel. Az időbeliség tekintetében zárványszerű

6 A műtermekről és területi eloszlásukról bővebben: Bata 2019; egyes műtermekről: Bata 2018, 2020, 2021a, 2021b, 2021c. Kilenc település fotográfusát a fellelhető források alapján még sikerült azonosítani.

7 Szakács 1997.

8 Bata 2019.

fotókorpusz számos vizsgálati aspektust kínál: a parasztpolgári rétegek, parasztság fényképezkedési szokásai (életforduló, átmeneti rítus – határterület –, legények, portré, esküvő, családi) fotótörténeti (fényképészek, kellékek stb.) és néprajzi, elsősorban viselettörténeti szempontú, a katonai egyenruhák tekintetében is izgalmas kutatásokra adhatnak lehetőséget, helytörténeti vonatkozások szempontjából is értelmezhető egy-egy műterem anyaga. A tudományos, vizuális olvashatóság műtermenként más és más. A múzeumba került anyag szempontjából a néprajzkutató – az iratanyag alapján nem feltárható koordináták mentén történő – válogatása, a helyi szokások és divat, a fotózást kérők anyagi helyzete is befolyásolja a lehetőségeket.

Az első világháború – a hiány képei

A múzeumi gyűjteményben lévő műtermek többségére jellemző a háborús korszak megjelenése – hol direkt, hol indirekt formában. Mivel a fotók meghatározott időmetszetben születtek, részleges (esetleges) adatoltságuk miatt családtörténetek, katonasorosok nem bonthatók ki a fényképekből, azonban egy országosan elterjedt, a korszakban a képeken szereplő rétegek számára újnak számító fényképezkedési és kapcsolattartási formát mutatnak. A falusi, mezővárosi lakosság tekintetben a fényépkészítés és fotóhasználat gyakorlata az első világháború idején megváltozott. A parasztpolgári, paraszti rétegeknél a műtermi családi emlékképek készítésének előzményeit jelentették a katonafotók vagy szolgálati emléklapok fotóval kombinálva (melyet a szolgálatból küldtek a férfiak). A tehetősebbek esetében készülhetett műtermi esküvői fotó, ritkábban elsőáldozás alakalmával, leány vagy legény barátokról, jegyes számára egészalakos felvétel. A búcsúk, vásárok vándorfotográfusok által készített családi fotózásra adtak lehetőséget.[9] Az emlékképek mellett vasutas-, cseléd- vagy egyéb igazolványokhoz is műtermekben készíttettek képeket.[10] A vidéki műtermek forgalma az első világháború idején országszerte megnőtt. Általánosan elmondható, hogy a háború miatt szétszakadó családot együtt vagy elválasztva megörökítő felvétel a legelső fotográfia az érintett családok többségének esetében, az emlékkép, családi fotó készíttetése nem volt nagyobb léptékben elterjedt. Jellemző, hogy a felvételek frontálisan, teljes alakban mutatják a rajtuk szereplőket, családi képek esetében a családtagok egymáshoz való viszonya és életkora alapján megkomponálva.

9 A korai néprajzi fényképekről röviden: Fogarasi 1998.
10 A parasztság fotóhasználatáról bővebben: Kunt 1995.

A korszak műtermi felvételeinek egy része a bevonulás előtti időszakot tükrözi: nagy számban fellelhetők regrutákat jellegzetes szalagos vagy bokrétás kalappal, illetve különböző korú férfiakat katonai egyenruhában egyénileg, párosan vagy családtagokkal együtt megörökítő felvételek. Ezek a fotók jellemzően a besorozás alkalmával, a frontra, katonai szolgálatba lépés előtti napokban készültek, illetve szabadságos időszakban, egyértelműen a jegyespár, házaspár vagy család egységét reprezentálják. A fennmarad adatok alapján a műtermekből származó pozitív képeket az itthon maradtak használták, kitették a házban, esetleg imakönyvbe, medálba helyezték, vagy a portrékat későbbi műtermi fotózásra magukkal vitték, és a hiányzó férfit helyettesítették a képpel. A háborús időszakot jelzik azok a nagy számban megtalálható, esküvői fényképek, melyeken a hagyományos viselethez köthető vagy polgári divatnak megfelelő esküvői ruhát viselő menyasszony mellett katonaruhás vőlegény áll.

Az első világháborús katonai emlékeket, családi levelezéseket feldolgozó kutatásokban[11] gyakran találkozhatunk fronton készült, onnan hazaküldött katonaképekkel, ennél jóval kevesebb olyan fényképet ismerünk, melyek a másik utat járták be, a családtól érkeztek a frontra.[12] A képek postázása a levelezés gyakorlatába illeszkedett.[13] A falusi, vidéki társadalmakban a családokon belül elsősorban a személyes kapcsolattartás dominált, ennek a változását a sorkatonai szolgálat, az iparosodás miatt kialakult munkamigráció jelentette a 19. század végétől. Az írni-olvasni tudás fejlődését a kötelező népoktatás 1868-ban történt bevezetése tette lehetővé, ennek ellenére az írásbeliség a falusiak nagy részétől távolt állt még a századfordulón is.[14] Az első világháború miatt akár évekig távol lévő férfiakkal az otthoniak levél, levelezőlap vagy egy frissen készült fotográfia hátuljára írt képeslap formájában tartották a kapcsolatot. A kommunikáció két új formája (családi emlékképek és levelezés) párhuzamosan jelent meg az életükben. Ahogy a fotók esetében a kép megkomponálása kapcsán a fotográfusok, úgy a levelezés esetében a helyi értelmiségiek, írásban gyakorlottabbak nyújthattak segítséget. A fennmaradt háborús időszakban született, változó terjedelmű levelezések legfőbb témáit az egészség, az otthoni munkák, a családtagokról, ismerősökről és a lakóhelyről szóló hírek, a hazatérés ideje és a cenzúra mértékében megengedett katonai beszámolók, a csomagok és levelek,

11 A néprajzi feldolgozás lehetőségeiről Bakos 2018; Kloska (szerk.) 2020.

12 E képeket is bemutató feldolgozás példája: Bíró 2015, 2020; Frühwirth–Vass 2020.

13 A frontra küldött fényképek, egyáltalán a fényképek korabeli használatát tükrözi ez a levélrészlet is: „… szeretnélek már látni, hát hisz én is, de azért van a fénykép. Én mindig megnézlek”. S. Balog 2009: 124, eredeti forrás: Szarka–Fejér 1999.

14 Hanák 1973; Bereczki–Pozsony (szerk.) 2016: 6–10.

képek küldésének és fogadásának nyugtázásai jelentették. A hátországban és a fronton lévők közötti levél-, csomag- és pénzküldést a tábori posta végezte.[15] Ez az Osztrák–Magyar Monarchia esetében az első világháborúban havonta átlagosan 30 millió küldeményt jelentett.[16]

A múzeumi fotókorpuszhoz kapcsolható társadalmi réteg tekintetében valóban epidémiát jelentett a családi fényépek készíttetése, a postahasználat is hasonló mértékben növekedhetett, amit segített, hogy a leveleket portómentesen kézbesítették. A katonai szolgálatban, fogságban lévő vagy külföldön munkát vállaló legények, férfiak távollétében felvett képek azzal a céllal készültek, hogy a kép pozitív változatát levélben vagy levelezőlap formájában postázzák. A paraszti és parasztpolgári rétegek tagjai a divatnak megfelelően a szoba díszeként nyilvános szemlére vagy ajándéknak szánták a műtermekben készíttetett fotográfiákat. Ahogy a katonák előszeretettel küldték portréikat a tágabb rokonság számára,[17] úgy a frontra küldött képek más, ennél intimebb és személyesebb célt szolgáltak. A környezet (polgári világot idéző műtermi hátterek, kellékek, bútorok), a helyzet is idegen volt a fényképezőgép elé állók számára,[18] ezt tetézte még a távol lévő családtag iránti aggodalom, aki miatt a műtermi szolgáltatást igénybe vették. A háború idején a kabinet- vagy nagyobb méretű felvételek voltak forgalomban, de kisebb formátumú (vizitkártya vagy levelezőlap méretű) képek is készültek – ez utóbbiak alkalmasak voltak postázásra is.

A távollévőknek küldött fényképeken eladósorban lévő lányok, fiatalasszonyok, nagyobb számban kisgyermekes fiatalasszonyok, több asszony gyerekekkel, esetleg idősebb férfival szerepelnek fiatal vagy középkorú férfiak nélkül (1–4. képek). Másik részükön gyereket[19] vagy gyerekeket láthatunk egyedül, szülők nél-

15 Bővebben a tábori postáról és annak működéséről: Becsei 2018; Tömöri 2020.

16 Szoleczky 2015: 806.

17 Például a dávidházi Pörs Gyula és felesége levelezésében többször is szó esik arról, hogy a távol lévő férj nagyméretű és kártyaképeket készíttetett több alkalommal, melyet a család és rokonság számára postázott. Az otthoniakról készülő fénykép felvételéről is több levelet váltanak (levelek: Bíró 2015: 89–138).

18 Kunt Ernő a 20. század eleji parasztság műtermi fényépezkedését/fényképkészíttetését a privát és a nyilvános szféra zsilipkamrájaként írja le, mely a helyszín és a helyzet idegenségét is jelenti. Kunt 1995.

19 Könczöl János kisfiáról kapott képéről két alkalommal is ír hazaküldött leveleiben: „Tudatom veled, hogy megkaptam a kisfiamnak a fényképét, amely nekem nagy örömet szerzett." 1917. május 20. (Csapai 2018: 98) Két héttel később fiának írt: „Kedves fijam én is neked viszont Boldog húsvéti ünepet kivánok nekem nem mondhatom hogy jó mert rab vagyok mindig bent dc rukolni ki lehet meni de már nekem az sem jó tudatom veled Kedves fijam meg kaptam az arcz kepet nagyon megörültem hogy elkülted mert egy év ota

kül, illetve katonaruhába öltözött kisfiúkat édesanyjukkal vagy nagyszüleikkel. A képeken olyan édesanyákat is láthatunk, akik csecsemőt tartanak a kezükben, az édesapa minden bizonnyal a postán érkező fényképen látja először gyermekét.[20] Ezek a felvételek általában a keresztelő után készültek.

1. kép. Család, a távol lévő férfi családtag egy korábban készült fotója a csoport mellé montírozva Endrőd, 1914-1921
Szabó Imre felvétele
Forrás: Néprajzi Múzeum, F 44589

Egyes műtermekben (például az endrődi Szabó Imre esetében) divat volt olyan fotót készíteni, ahol a hiányzó családtagról korábban a bevonulás előtt vagy a katonai szolgálat állomáshelyén készült és hazaküldött fotót, annak hátterét is meghagyva, montírozták a frissen készült családi fotó mellé, így egyesült a család (1. kép). Ennek másik változata, hogy a távollévőről korábban készült egész alakos felvételt nem a csoport mellé, hanem a csoportba vagy a házastárs mellé illesztették be, körbevágva és a csoportképbe illesztve az alakot, mintha ő is köztük lenne. A háborús körülmények között távol lévő szerettek, családtagok montázsszerű megidézése a képeslapokon nemzetközi szinten megjelenő forma volt,[21] a családi fényképek ily módon való elkészíttetése ezzel kölcsönhatásban alakulhatott. A tata-tóvárosi Dimény Olivér műtermének egy különleges darabján a férfi körbevágott helye szerepel az üvegnegatívon, azonban a férfiról készült másik kép beillesztése nem történt meg (2. kép).

nem látalak továbá irták édes anyád küldőt neked is csomagot megkapta de az ünepre én meg nem kaptam meg 23ikán.” Balázs Kovács–Csapai 2011: 406.

20 A katonai szolgálatba vonuló édesapát (vagy annak hiányát) és a gyermeket megörökítő fotókról brit párhuzam: Gibson 2016.

21 Mai Manó 2017.

2. kép. Család, asszony gyermekekkel. A negatívon a hiányzó férfi kihagyott helye
Tata-Tóváros, 1914–1920
Dimény Olivér felvétele
Forrás: Néprajzi Múzeum, F 42942

3. kép. Édesanya gyermekeivel, az egyik kislány kezében édesapja katonai emléklapja
Jászárokszállás, 1914–1921
Beck Jenő felvétele
Forrás: Néprajzi Múzeum, F 34228

A távollévőt kézben tartott, vagy asztalra helyezett, otthonról hozott korábbi fotópozitívval is helyettesítették (3. kép). Ez a szokás nem csupán a műtermi családi emlékképek, hanem ravatalozás alkalmával készült fotók estében is élt. Több stúdió felvételén lányok, fiatalasszonyok nyakában lévő medálon fedezhetünk fel katonaportrékat. Katonaportrékkal a háborúban elhunyt katonák síremlékein is találkozhatunk,[22] mely fotóhasználat elterjedése szintén a nagy háborúnak köszönhető. A békési Horváth Viktor műtermében két olyan fotográfia is van, ahol a képen szereplő asszony, gyerekek kezében, zsebében leveleket, levelezőlapokat láthatunk – a családtag hiányának jelzésén túl, feltehetően így üzentek a frontra, hogy megkapták a korábban küldött leveleket (4. kép).[23]

4. kép. Asszony két kisfiúval, a gyerekek zsebében, kabátjában levelek
Békés, 1914–1921
Horváth Viktor felvétele
Forrás: Néprajzi Múzeum, F 40377

22 Tóth 1999.

23 A családegyesítés egyik extrém formájáról számol be Frühwirth Mihály és Vass Erika Vecsésen végzett kutatásai kapcsán. A családfő 1914-ben elesett a fronton és mivel előtte nem készült közös családi fotó, ezért a szomszéd férfi ült be a családfő helyére katonaruhában, az elkészült felvételre az elhunyt édesapa, Abaner Ignác korábban készült felvételéből kivágott fejet illesztettek. Frühwirth–Vass 2020: 60.

A hiányzó családtagokat ábrázoló múzeumi felvételek a centenárium alkalmával megvalósított kiadványokban, kiállításokon rendre felbukkannak.[24] A háborús veszteség szimbólumaként köztéri emlékművön is megjelenik a fényképről hiányzó/eltűnt édesapa képe, például a Vácrátóton 2015-ben emelt világháborúk áldozatainak emlékművén,[25] melynek alapja egy, a háború ideje alatt az édesapával a családot megörökítő műtermi fotográfia.

A múzeumban őrzött műtermi üvegnegatívokhoz kapcsolódó, elmúlt években történt feldolgozó munka eredményeként néhány felvétel pozitív párja vagy párhuzama családi használatból előkerült, ezek részben pótolják a hiányzó történeteket, és jelzik azt is, hogy a muzealizáció során hogyan válnak néprajzi, fotótörténeti és családtörténeti forrássá a felvételek. A háborúhoz kapcsolódó konkrét képen a matyó nagycsaládot megörökítő képről az egyik fiú azért hiányzik, mert kivándorolt, a másik pedig elesett a fronton. A múzeum őriz olyan, a bemutatott üvegnegatív-gyűjteményen kívüli pozitív fényképeket, melyek az első világháborús műtermi vagy portréfotográfiák privát használatának példái. Ezek közül különleges és egyben atipikus egy katonai emlékkép *Óh szűz Mária könyörögj vitéz katonáinkért 1914-16* felirattal. Az adatok nélküli képre egy hadiözvegy-szervezet bélyegeit ragasztották, a katona portréja hiányzik, azonban a keretben egy nőről készült felvétel látható, feltehetően a háborúban elesett katona özvegyéről (5. kép).[26] Több olyan nagyalakú, a szoba falára szánt és ott évtizedekig függő keretezett felvétel is található a gyűjteményben, melyen a távol lévő (fronton szolgáló vagy fogságban lévő) férj képét a feleség mellé montírozták. Arra is van példa, hogy a háborús fogságban faragott keretbe a katona lányának későbbi jegyes emlékfotója került.

Az első világháború alatt kialakult családi fotóhasználat a második világháború idején hasonlóan zajlott, azzal a változással, hogy a fotográfiai eszközök fejlődésével, magánhasználatban történő elterjedésével a műteremben készült fotográfiák helyét egyre inkább az otthon, családi környezetben felvett fotók váltották fel. [27]

24 Például Kloska–Tömöri–dr. Sári 2020.

25 A háborús emléktárgyak közösségi gyűjtésével indult emlékmű tervezője, Böjte Horváth István így írja le saját művét: „Az emlékmű faragott képe sajátosan jeleníti meg a »hiányt« és a »szenvedést«, az elesett hőst és a hiányát szenvedő családot. A »léggé« vált katona jelenléte a tótosan magyaros helyi viseletben ábrázolt családja körében, elgondolkoztat történelmünk nehéz éveiről, évtizedeiről. A képen jelen van az élet fája hajtásaival, mutatva a borzalmak nehézségeit túlélők, a község szívós életerejét." Jeney 2019.

26 Néprajzi Múzeum, Rítusgyűjtemény, ltsz. 2016.59.1 használat, készítésének adatai nem ismertek. Párhuzamos példa ugyanezzel az emléklappal, közepén katonaportréval Körmendről: Kunt 1995: 40.

27 „Kedves Drága fiam eljöt hozád az te nehezen várt gyermeked azte drága pici fiad itvan

5. kép. Keretezett katonai emlékkép
Magyarország, 1914–1916 (?)
Forrás: Néprajzi Múzeum, ltsz. 2016.59.1

Tanulmányomban egy sokféle olvasatra leheltőséget kínáló fotókorpusz segítségével azt mutattam be röviden, hogyan alakította a nagy háború a műtermek vonzáskörzetében élők fényképezkedési gyakorlatát, hogyan jelent meg a családi emlékkép az érintettek körében. A „nagy képet” finomíthatják azok a történetek, melyekkel a fotóhasználattal kapcsolatos korabeli levelezésekben, naplókban és a

pont ilyen de még szeb életben elküldjük tehozád az ő drága képét szorítsad az szívedhez és öleld át és aztán zárjad az szívedbe hogyaz képje itlengjen veled drága pici fiad veled harcoljon az ő pici ereje hátha néked e kép nagyob erőt ád mert drága gyermeked veled lesz így küzdj és bizál az úr veled lesz és az pici fiad tegyed az belső zsebedbe kine veszenbelöle most ezt a képet az Peti Gociál csinálta az mi házunkban 12 darabot csináltatot az te Drága jó Édes apád örök emlék nek pici fiadról ma egy hónapos az ötödik Párnyéki janika isten segítsen haza mitőlünk de az szíved az mi szívünk az képed náluk van.” Keretezett fényép hátuljára írt szöveg. Néprajzi Múzeum, Rítusgyűjtemény, ltsz. 64.68.20. A képet Parnaczkai Jánosnak készíttették, Harta (?), 1943.

későbbi visszaemlékezésekben találkozhatunk. Ezek azonban más képekhez, más családokhoz kapcsolhatók. A múzeumi anyagról több szempontból elmondható, hogy a hiány képei, hiányzó történetek (akár a műtermek, akár a rajtuk szereplők szempontjából), hiányzó családtagok – mégis együtt, sokaságukban a háborúról is beszélnek.

Források

Néprajzi Múzeum Irattára (NMI)

NMI 31/1921 *Levél a miniszterhez 25.000 korona gyűjtési pénz tárgyában.*

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

Hivatkozott irodalom

Bakos Áron 2018: Tudománytörténeti vázlat a katonaság néprajzi vizsgálatához. *Kriza János Néprajzi Táraság Évkönyve* (26.). Kolozsvár, 271–313.

Balázs Kovács Sándor – Csapai János 2011: Első világháborús katonaemlékek a Sárközből: levelek, fényképek, emlékművek. *Wosinszky Mór Múzeum Évkönyve* (33.). Szekszárd, 359–428.

Bata Tímea 2018: *Műtermi fotózás Békés megyében (1872–1921). Válogatás a Néprajzi Múzeum vidéki fényképészműtermeinek gyűjteményéből.* Budapest.

Bata Tímea 2019: Vágatlanul. A Néprajz Múzeum vidéki fényképészműtermeinek gyűjteményéről. *Fotóművészet* (62.) 2. 54–63.

Bata Tímea 2020: „A német kisasszonyok" fotói a Néprajzi Múzeumban – a Weissbach nővérek és a matyó viselet. In: Fisli Éva (szerk.): *Fotográfusnők. Konferenciakötet*. Budapest, 24–42.

Bata Tímea 2021a [2020]: *Száger, Rudda és Mózer műterem, Cegléd. A Néprajzi Múzeum vidéki fényképészműtermeinek gyűjteményéből 5.* https://etnofoto.neprajz.hu/index.php/2021/11/11/a-neprajzi-muzeum-videki-fenykepeszmutermeinek-gyujtemenyebol-5/ – utolsó letöltés: 2023. április 30.

Bata Tímea 2021b [2020]: *Borsy Béla műterme, Rákospalota. A Néprajzi Múzeum vidéki fényképészműtermeinek gyűjteményéből 4.* https://etnofoto.neprajz.hu/index.php/2021/11/10/a-neprajzi-muzeum-videki-fenykepeszmutermeinek-gyujtemenyebol-4/ – utolsó letöltés: 2023. április 30.

Bata Tímea 2021c [2020]: *Fanto Bernát műterme, Kecskemét. A Néprajzi Múzeum vidéki fényképészműtermeinek gyűjteményéből 3.* https://etnofoto.neprajz.hu/index.php/2021/11/09/a-neprajzi-muzeum-videki-fenykepeszmutermeinek-gyujtemenyebol-3/ – utolsó letöltés: 2023. április 30.

Becsei Attila 2018: *Az első világháború wifije, a tábori posta.* https://ntf.hu/index.php/2018/01/26/az_elso_vilaghaboru_wifije_a_tabori_posta/ – utolsó letöltés: 2023. május 2.

Bereczki Ibolya – Pozsony Ferenc (szerk.) 2016: *Üzenet a frontról. Ferenc tüzér levelei, 1914–1918*. Szentendre.

Bíró Friderika 2015: *„Kedves feleségem”, „Kedves szeretett férjem”. Levelek és naplójegyzékek az első világháborúból, 1914–1916*. Szentendre.

Bíró Friderika 2020: Harc – Mező. Búzamezőről a harcmezőre. In: Cseri Miklós – Kloska Tamás (szerk.): *A Nagy Háború emlékezete és hatása a vidéki kultúrára*. Szentendre, 18–37.

Frühwirth Mihály – Vass Erika 2020: Az első világháború emlékezete Vecsésen. In: Cseri Miklós – Kloska Tamás (szerk.): *A nagy háború emlékezete és hatása a vidéki kultúrára*. Szentendre, 57–80.

Csapai János 2018: Egy sárközi szanitéc levelezése. In: Glässer Norbert – Mód László (szerk.): *A Nagy Háború hatása a mindennapok kultúrájának változására*. Szeged, 90–105.

Gibson, Clare 2016: *If Father's Gone Keep Smiling. Considering the Childeren of the First World War.* https://www.europeana.eu/en/blog/if-fathers-gone-keep-smiling-considering-the-children-of-the-first-world-war – utolsó letöltés: 2023. május 12.

Fogarasi Klára 1998: Tipikus jelenségek a magyar néprajzi fényképezés korai időszakában. *Fotóművészet* (41.) 3–4. 108–117.

Hanák Péter 1973: Népi levelek az első világháborúból. *Valóság* (16.) 3. 62–87.

Jeney Attila 2019: Világháborús emlékmű Vácrátóton. Budapesti Városvédő Egyesület. http://varosvedo.hu/2019/08/21/17653/ – utolsó letöltés: 2023. május 13.

Kloska Tamás (szerk.) 2020: *A Nagy Háború emlékei. Mit, hogyan és hol kutassunk?* Szentendre.

Kloska Tamás – Tömöri Szilvia – dr. Sári Zsolt 2020: *Amikor minden más lett. Élet a nagy háború alatt és után.* Szentendre.

Kunt Ernő 1995: Fényképek a magyar parasztság használatában. In: Uő: *Fotoantropológia. Fényképezés és kultúrakutatás.* Budapest, 37–86.

Mai Manó Ház 2017: *Látható hiány – Fotók és képeslapok William A. Christian Jr. gyűjteményéből.* https://maimanohaz.blog.hu/2017/03/24/lathato_hiany_fotok_es_kepeslapok_william_a_christian_jr_gyujtemenyebol – utolsó letöltés: 2023. május 13.

Sontag, Susan 2004: *A szenvedés képei*. Budapest.

S. Balog Ilona 2009: Az első világháború és a forradalmak fényképei. In. Uő: *Történelem és fotográfia*. Budapest, 119–131.

Szakács Margit 1997: *Fényképészek és fényképészműtermek Magyarországon (1840–1945). Adatok a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárának gyűjteményéből*. Budapest.

Szarka Klára – Fejér Zoltán 1999: *Fotótörténet.* Budapest.

Szoleczky Emese 2015: A világháború első hónapjai a hadimúzeum tábori levelezőlapjainak türkében. *Hadtörténeti Közlemények* (128.) 3. 801–829.

Tóth Vilmos 1999: Fényképek és temetkezés. In: Bán András (szerk.): *Körülírt képek. Fényképezés és kultúrakutatás.* Miskolc – Budapest, 95–102.

Tömöri Szilvia 2020: Kapcsolattartás a Nagy Háborúban. Az első világháborús levelezőlapok és képeslapok forrásértéke. In: Kloska Tamás (szerk.): *A Nagy Háború emlékei. Mit, hogyan és hol kutassunk?* Szentendre, 87–102.

Vándor Andrea 2008: *Multietnikus dimenziók – Dél-Magyarország, 1916–1920*. Pécs.

Kelbert Krisztina

A Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetsége „társadalmi anyaság" szerepkörének képi megjelenése a szombathelyi Knebel fotóarchívumban, 1920–1945

Bevezető

Az anyaság politikai keretként való értelmezésének vizsgálata – világtörténelmi viszonylatban, térben és időben egyaránt – mindinkább fókuszba került az elmúlt évtizedek társadalomtörténeti kutatásai során. A múlt évszázad fordulójától az anyaság fogalma és kultusza Európa-szerte szorosan összefonódott az egyes nemzetek megerősítéséért és felemelkedéséért folytatott harccal. Ezekben a diskurzusokban az anyaság a hazáért végzett kötelességként jelent meg. Ugyanakkor hozzájárult a középosztálybeli nőknek a közéletben vállalt nagyobb szerephez jutásához is. A nők kiemelt rendeltetése a „társadalmi anyaság"-ban fogalmazódott meg, amely a családok biológiai és társadalmi, kulturális reprodukciójának mindennél fontosabbnak vélt feladatát jelentette.[1] Azzal, hogy az anyai keretet mintegy nemzeti keretben értelmezték,[2] a nőkre kettős teher hárult. Egyrészt a „népesség hatalom" elvén arra sarkallták őket, hogy a nemzet jövője érdekében minél több gyermeket szüljenek; másrészt őket tartották – mint a nemzetközösség identitásának és becsületének hordozói – a generációról generációra történő kulturális átörökítés felelőseinek.[3]

Az anyaság két világháború közti kultuszának historiográfiai áttekintése európai és magyarországi kontextusban

Az anyaság az első világháború utáni években gyakorta állt a női aktivizmus középpontjában. Alison S. Fell és Susan R. Grayzel brit és francia nők tevékenységén keresztül többek közt azt vizsgálta, hogy az anyai keret miként vált dominánssá

1 Juhász–Szikra–Varsa 2008: 118.
2 Sipos 2005: 18; Pető 2003: 67.
3 Yuval-Davis 2005: 39–61.

az elesett katonák végtisztességéért folytatott mozgalomban.[4] Az első világháború után az olasz feministák folytatták azt a hagyományt, hogy az anyaság értékeinek nyilvános láthatóságot adjanak, ami a jótékonyság és a szociális gondoskodás professzionalizálásában öltött testet. Az anyaságra helyezett hangsúly a nőknek a nemzethez a biológiai reprodukció révén történő sajátos hozzájárulásán alapult.[5] E jelenség párhuzamba állítható a németországi mainstream női aktivisták által követett stratégiával. Raffael Scheck *Mothers of the Nation. Right-Wing Women in Weimar Germany* című könyvében akként fogalmaz, hogy a weimari Németországban a jobboldali nők a társadalmi anyaságot a népközösség helyreállítása érdekében kívánták felhasználni. A nemzetet egy kibővült családként értelmezték, amelynek szüksége van a nők, az anyák segítségére.[6]

A társadalmi anyaság eszméje, „az anyai keretek között mozgósított nők”[7] a Trianon utáni Magyarország konzervatív politikájában is nagy népszerűségre tett szert. Dominánssá vált a gondoskodó, hazafias nő képe, akinek feladata a magyar társadalom remobilizációjában öltött testet. A női eszmény az erős asszony volt, akinek fő feladata a „magyar nemzeti értékek továbbadása”.[8]

Sipos Balázs 2019-ben megjelent, *Women and Politics: Nationalism and Femininity in Interwar Hungary* című könyvéből idézve:

> „[…] az első világháború és a forradalmak után Magyarország a női történelem és a feminista mozgalmak új korszakába lépett. 1919-től a korábbi időszakokhoz képest hangsúlyosabbá váltak a haladónak nevezhető feminizmus és az emancipációt elutasító megközelítések közötti hibridek. Ezek a hibridek olyan ábrázolások voltak, amelyek megpróbálták egyesíteni a két érvelési hagyományt, vagyis olyanok, amelyek két, látszólag nehezen összeegyeztethető világnézet elemeit egyesítették. Ez jellemezte a konzervatív feminizmus néven összefoglalóan ismert megközelítéseket, amelyek a női emancipáció célját a nemzet és az anya keretei közé helyezték.”[9]

A magyar nőmozgalmat vizsgáló szakirodalom egyetért abban, hogy a két világháború közti időszak legbefolyásosabb és számszerűleg legerősebb tényezője, az 1918 decemberében Tormay Cécile elnökletével alakított, nemzeti-konzervatív

4 Fell–Grayzel 2017: 221, 243.
5 Schiavon 2011: 61–62.
6 Scheck 2004: 4, 57.
7 Pető–Szapor 2004: 176.
8 Juhász–Szikra–Varsa 2008: 118.
9 Sipos 2019: 97.

alapokon álló szervezet, a Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetsége (továbbiakban: MANSZ) politikai, társadalmi és kulturális szerepvállalását anyai keretek közt határozta meg. Acsády Judit felhívja a figyelmet azon tényezőre, hogy a MANSZ vonatkozásában a hagyományosan „anyai" funkciónak tekintett feladatok a kis családi egység kereteiből már a tágabb közösség felé terjedtek ki.[10]

Szapor Judit Julie V. Gottliebbel, Tiina Lintunennel és Dagmar Wernitzniggel közösen írt tanulmányában ekként jellemezte e jelenséget: „A MANSZ antiliberális, nacionalista evangéliuma a nemzet megújulását a hagyományos családi értékekhez kötötte, amelyeket állítólag a liberális erők támadtak. Arra szólította fel a magyar nőket, hogy a nemzet fennmaradását hagyományos feleség- és anyaszerepük betöltésével biztosítsák."[11]

Maria DiCenzo, Acsády Judit, David Hudson és Sipos Balázs közös tanulmányukban kiemelték, hogy a Magyar Asszony – a MANSZ hivatalos lapja – cikkeiben foglaltak szerint Magyarország a trianoni békeszerződés következtében „megsebesült és megcsonkult", és a nők kötelessége volt a haza „meggyógyítása". Tanulmányukban hangsúlyozták, hogy a mainstream médiában a Szűz Mária-kultusz a normatív anyaság szimbólumává vált.[12] Pető Andrea 2008-as tanulmányában hasonlóképp értekezett a nőkről mint a nemzet testének védelmezőiről, a területi revízióról mint a nők munkavállalásának missziós keretéről. Írásában amellett érvelt, hogy a két világháború közti időszakban Magyarországon a politika felhasználta a nőket – sztereotipikus női jegyeket hangsúlyozva – a revansizmusért folytatott harcban.[13]

Szapor a MANSZ 1919-es első évkönyvét vizsgálva állapította meg, hogy lapjain „a szerzők, a versek, sőt az illusztrációk is mind a nők anyai szerepét hangsúlyozták, amelyet a nemzeti válság idején a nemzet megőrzésében kulcsfontosságúnak tartottak".[14] A MANSZ konzervatív, nemi alapú retorikájával, amely a nemzet fennmaradását a magyar nők anyai kötelességéhez kötötte, nélkülözhetetlenné vált a két világháború közötti rendszer számára.[15] Szapor véleménye szerint a MANSZ propagandájának sikerült a hivatalos nemzeti projektet, a trianoni szerződés felülvizsgálatát a nők hagyományos szerepéhez és anyai kötelességeihez kötnie.[16] A MANSZ a két világháború közötti időszak ideológiájához egy döntő fontosságú

10 Acsády 2011: 322.
11 Gottlieb–Szapor–Lintunen–Wernitznig 2017: 44.
12 DiCenzo–Acsády–Hudson–Sipos 2017: 196.
13 Pető 2008: 67.
14 Szapor 2018: 99.
15 Szapor 2018: 115.
16 Szapor 2018: 147.

összetevőt, a család és a női szerepek már meglévő, de újonnan megerősített konzervatív modelljét adta hozzá. A nemzetnek a családon keresztül történő megújulásáról szóló elképzelések és az anyaság újbóli hangsúlyozása a nemzet újjáépítésének szolgálatában széles körben megfigyelhető jelenségek voltak Európában az első világháborút követően.[17]

A két világháború közti magyarországi nőmozgalmak történetére vonatkozó szakirodalmat áttekintve leszögezhetjük, hogy az anyai keretek közt történő szerepvállalás jelenségének erőteljes meglétét konstatálták a kutatók, döntő többségében verbális forrásokra támaszkodva. Üdítő kivételt képeznek Acsády és Szapor kiemelkedő munkái, valamint Sipos egészen egyedülálló könyve, amely a médiatörténet bevonásával új utakat nyithat a nőtörténeti kutatásokban. E művek tartalmaznak a társadalmi anyai szerep vizuális reprezentációjára történő utalásokat. Ám mindezek ellenére mégis megállapítható, hogy a magyarországi nőtörténet vonatkozásában ez idáig nem terjedt el a vizuális források szisztematikus elemzése. A vizsgált szakirodalmak túlnyomó többségére jellemző, hogy illusztrációként olykor megjelennek a képi elemek, de mélyebb értelmezésüket a társadalomtörténészek nem vonták be elemzési szempontjaik közé. Jelen tanulmányomban e hiányra kívánok reflektálni, s arra teszek kísérletet, hogy a nőtörténet szempontjából felhívjam a figyelmet a fotográfiák elemzésének rendkívül értékes voltára. Azt kívánom vizsgálni, hogy a MANSZ 1920 és 1944 között működő szombathelyi csoportja hogyan definiálta önmagát, a társadalmi anyaságban megtestesülő nőeszményt, s ennek milyen lenyomata maradt a képi forrásokban. Arra keresem a választ, hogy a társadalmi anyaság motívumának vizuális manifesztációja milyen viszonyban áll a verbális kifejeződés adta megjelenéssel. Választásom azért esett a MANSZ szombathelyi csoportjára, mert az elmúlt évtized során több tanulmányomban is vizsgáltam ennek a fióknak a működését. S mindezzel párhuzamosan, a szombathelyi Savaria Múzeum Történettudományi Osztályának muzeológusaként és vezetőjeként felfedeztem (gyarapítottam, leltároztam, revízióztam) egy páratlanul gazdag fotográfiai gyűjteményt, az ún. Knebel archívumot, amelyben több, a helyi MANSZ-fiók munkájával kapcsolatos fotográfia is fellelhető. Jelen dolgozatban ezen kutatások eredményeinek összekapcsolására teszek kísérletet. Mivel a Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetségének vidéki fiókjai a központi szervezet irányelvei alapján működtek, így bátran kijelenthető, hogy a magyar asszony eszményképére vonatkozó paradigmák és képi kifejeződéseik nagymértékben rokoníthatóak a központi s az ország különböző pontjain működő szervezetek ebbéli manifesztációival.

17 Szapor 2018: 152.

Vizuális forrásbázis

A bemutatásra kerülő fotográfiák bázisát a szombathelyi Savaria Múzeum Történettudományi Osztályának több mint huszonegyezer üvegnegatívot számláló, ún. Knebel fotóarchívuma szolgáltatta. Ez a vizuális forrásgyűjtemény az 1860-as évek elején alapított s egy évszázadon keresztül Szombathelyen működő, számos nemzetközi elismeréssel és díjjal kitüntetett, 1895-től császári és királyi udvari fényképész címmel büszkélkedő Knebel család műhelyének hagyatéka. A három generáción keresztül alkotó fotográfusdinasztia – id. Knebel Ferenc (1836–1910), ifj. Knebel Ferenc (1868–1943), Knebel Jenő (1865–1935) és Knebel Terézia (1889–1963) – fényképanyaga a szalon megrendelőkönyveivel együtt került a Savaria Múzeum gyűjteményébe 1963-ban. A fotográfiák azonosítását a precízen vezetett lajstromok és a számozott, a megrendelő nevével ellátott, kitűnő minőségben megőrződött üvegnegatívok tették lehetővé. A Knebel fotóarchívumban több tucat MANSZ-szal kapcsolatos fotográfia található, jelen tanulmányban a terjedelmi korlátok okán öt fénykép bemutatására kerülhet sor.

A Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetségének nőképe

A MANSZ nőképe negyedszázados működése alatt természetesen sokat formálódott, s összetetté vált. A „magyar asszony" önmeghatározásában azonban a két világháború közti korszakban mindvégig dominált a női szubjektum biológiai és kulturális szempontú anyai keretben értelmezett aktivitása, a családi, nemzeti, kulturális értékek továbbmentésének célja. A MANSZ mindezeket a nacionalisztikus keretbe illesztett hagyományos női szerepeket retorikájában Hungária heroikus, gondoskodó alakjának a példájával propagálta, s mind verbálisan, mind vizuálisan gyakorta megjelenítette eszményképét hivatalos fórumain.

Írott szöveghelyek formájában rendszeresen népszerűsítette női eszményképét. A *Szózat a magyar asszonyokhoz!* című kiadványában ekként fogalmazta meg a magyar asszonyok szerepét:

> „A történelem újra és újra összecsapja felettünk a megpróbáltatások hullámait. De a magyar asszony híven áll fenséges őrhelyén. […] S ő ringatja időtlen időkig a folyton újraszülető nemzet bölcsőit. Égi hatalmasságoknak járó tisztelettel beszél róla a történelem […] Hungária képében eszményképül állította fiai elé, mint a nemzeti halhatatlanság szimbólumát. A magyar asszony most is kiterjesztett szárnyakkal őrködik mindnyájunk élete fölött. A hitvesek és anyák dolgozó, küzdő, önfeláldozó serege milliónyi lángként világít az éjsza-

> kában. […] A Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetsége azért jött, azért lépett ki az időkből, hogy felélessze a magyar asszony örök eszményét s egybefoglalva minden lángot, utat mutasson a jövendőbe!"[18]

A szöveg patetikusan foglalja össze azt a hivatást, amelyet az első világháború és a Trianon utáni sokkhelyzetben a konzervatív teoretikusok és a MANSZ a magyar asszonyok feladatául kijelölt, miszerint a nőtársadalomnak vállalnia kell a társadalmi anyaság kritériumait, a biológiai és kulturális reprodukció kötelességét: gondoskodniuk kell a megszült milliókról, átadva nekik a szellemi-nemzeti hagyományokat.

Ugyanakkor Halmi Gyuláné – a MANSZ egyik legkorábbi, 1919-es kiadványának szerzője – is az átadás, a nevelés társadalmi fontosságát hangsúlyozta:

> „A nevelés joga a családban elsősorban az anyáé. Ebben a tényben, ebben a tudatban csúcsosodik az anyák, a nők legfontosabb, legmagasztosabb munkája. Anyák, magyar anyák! Értsétek a szót – és jól értsétek azokat! A mi kezünkben, az édesanyák kezében van letéve nagy részben édes hazánk jövendő boldogulása! […] Ha a családi élet meghittségét, melegségét megőrizzük, ha a családi tűzhely köré letelepedetteket lelkiismeretes, okos vezetéssel jól neveljük, és nagy jellemeket küldünk a társadalomba, ha megfontolt mérséklettel résztveszünk a társadalmi életben és a politikában: akkor velünk lesz az isten áldása. Erőnk lesz az új életet kezdeni, és képesek leszünk az új magyar hazát felépíteni!"[19]

A társadalmi anyaság nemzetanya-megjelenítése a MANSZ vizuális történelmi ikonhasználatában is nagyszerűen tetten érhető, méghozzá az élőkép-előadások tematikájában. Ugyanis a MANSZ a korszakban gyakorta használatos élőkép műfajának témájául szívesen választotta Hungária patetikusan megjelenített alakját. Ezeken a színpadképeken az allegorikus női alakot királynői jelvényekkel díszítették: fején a stilizált szent koronával, jobb kezében karddal, lábánál kiscímeres pajzzsal, amelyek mind Hungária védő, oltalmazó funkcióját hangsúlyozták.[20] Tanulmányom további részében azt kívánom bemutatni, hogy a MANSZ szombathelyi csoportja Hungária eszméjét s az abban rejlő társadalmi anyaságot miként adaptálta tevékenységi köreibe, s az ezzel kapcsolatos vizuális források milyen viszonyban állnak a szöveges információk alapján konstruált tudással.

18 Ismeretlen szerző 1936: 5–7.
19 Halmi [1919]: 140–143.
20 *Magyar Asszony* 1935. 14. sz. 313; *Magyar Asszony* 1928. 4. sz. 159–160.

Gyermekvédelem

A MANSZ szombathelyi csoportja legfontosabb feladatának a gyermek- és ifjúságvédelmet, a jövő generációjának támogatását tekintette.[21] Ebbéli tevékenységét a II. világháború évei alatt is kiemelten folytatta. A MANSZ-hölgyek a területi revízió során visszacsatolt területek gyermekeit is előszeretettel részesítették különböző segélyekben, adományokban. 1939 augusztusában Szombathely városa elhatározta, hogy Kárpátalja hazatérésének emlékezetére Alsó- és Felsődomonya, Neviczke, Ókemence és Unghuta településeket testvérközségeivé fogadja, s ezekből a községekből 35 szegény sorsú gyermeket nyaraltat a városban. A szombathelyi MANSZ gyűjtést rendezett, amelynek keretében tizenkilenc kislányt ruházott fel, s az alábbi fotográfián látható viseletet készítette számukra.[22] (1. kép)

1. kép. A Szombathelyre érkező kárpátaljai lányok a MANSZ által ajándékozott magyaros egyenruhában, 1939. augusztus 26.
Fotó: Knebel Terézia, Savaria Múzeum, Történettudományi Osztály, HK.13235

A HK.13235. leltári számú fotográfiát a megrendelőkönyv tanúsága szerint Knebel Terézia fotográfus készítette 1939. augusztus 26-án a Szombathelyi Idegenforgalmi Hivatal megrendelésére. A képen 19 magyaros viseletbe öltözött kislány látható. A megrendelőkönyv sajnálatosan a felvétel helyszínét nem rögzítette, így csak feltételezhető, hogy a kép vagy az Erdei iskolában készülhetett, ahol a ruszin lányok szálláshelye volt, vagy a Vasvármegyei Árvaházban, ahol a kárpátaljai fiúk nyertek elhelyezést. A fehérpettyes kék ruhából, fehér kötényből és fehér selyemszalagból álló öltözetet 1939. augusztus 14-én hétfő délután 5 órakor a MANSZ Zrínyi Ilona

21 Kelbert 2012b: 351–359.
22 *Vasvármegye* 1939. augusztus 2. 3; *Vasvármegye* 1939. augusztus 13. 5.

utcai székházában adták át a ruszin gyermekeknek a MANSZ vezető hölgyei. Amint erről a *Vasvármegye* című napilap 1939. augusztus 15-ei száma beszámolt:

> „Egyszerű, magyaros, ízléses kis ruhába bújtak a testvérközségek vendéglánykái, s ígéretet tettek, hogy soha nem felejtik el a szombathelyi MANSZ-t, a város társadalmi bőkezűségét, jószívűségét. […] Hangsúlyozta a polgármester, hogy ez a munka nemcsak szociális, hanem nagy nemzeti jelentőségű is. Ez a ruha harang lesz a Kárpátalján – mondotta – és hirdeti Szombathely, a testvérváros, annak közönsége nemes szeretetét, amellyel testvérközségei gyermekei iránt viseltetik. Ennek a harangnak a szíve a szombathelyi MANSZ lesz, amely fáradságot nem kímélve, nagy szeretettel karolta fel a kis ruszinok ügyét."[23]

Bár a felvétel nem augusztus 14-én, a MANSZ ünnepélyes felruházási akcióján készült, hanem tizenkét nappal később, a kárpátaljai gyermekek búcsúnapján, szimbolikusan mégis tetten érhető e fotográfián a MANSZ társadalmi anyaság szerepkörének manifesztációja, méghozzá a tizenkilenc takaros magyaros ruhában. A jelenség mögött dupla aktust is felfedezhetünk: egyrészt a gondoskodó anya felöltözteti gyermekeit, másrészt – a ruha mint harang metaforával – a MANSZ a magyarság hangját repíti a visszatért Kárpátalja felé, ezzel mintegy védő karjait nyújtja az anyaországgal újra egyesülő földrajzi terület és lakói felé, egyúttal a valamennyi polgáráról gondoskodó nemzet anyja pozícióját is magára öltve.

A kultúra védelme

A MANSZ a társadalmi anyaság szerepkörében feladatul vállalta a szellemi értékek reprodukcióját is a hagyomány és a tudás átadása érdekében.[24] A szombathelyi MANSZ is igyekezett megfelelni a központi elvárásoknak, és évről évre több háziipari, kézimunka-, illetve népművészeti kiállítást, vásárt rendezett. Ugyanakkor népviseleti és magyaros ruhabemutatókat tartott, amelyek céljául azt tűzték ki, hogy átadják a jövő generációja számára a már elsajátított hagyományt, tudást, lelkesültséget és eszmét.[25] A MANSZ kulturális szerepvállalása megmutatkozott a külföldi delegációk fogadásában, a magyar kulturális hagyományok bemutatásával egybekötött szórakoztatásában. 1936 nyarán a nemzetközi távlovaglási verseny résztvevőit a MANSZ tagjai fogadták a Szentháromság téren. Majd a

23 *Vasvármegye* 1939. augusztus 15. 2.

24 Lásd bővebben: Kelbert 2012a: 53–79.

25 *Vasvármegye* 1935. június 12. 6; *Vasvármegye* 1939. május 7. 3–4; *Vasvármegye* 1940. szeptember 11. 4.

vacsora után a MANSZ leányegyesületének tagjai magyar táncokat mutattak be a delegációknak.[26] A Szentháromság téri fogadásról egy 6 fényképfelvételből álló sorozat[27] maradt fenn, amelyek közül az alábbi jelenetet emeltem ki. (2. kép)

2. kép. A szombathelyi MANSZ leánygárdája a 12 tagú türingiai SA lovascsoporttal a nemzetközi távlovaglásai verseny ünnepélyén, 1936. június 3.
Fotó: Knebel Terézia, Savaria Múzeum, Történettudományi Osztály, HP.904

A HP.904. leltári számú fotográfián a MANSZ leánykörének tagjai láthatók a szombathelyi Fő téren, kart karba öltve a türingiai SA lovascsoport tagjaival, akiknek virágcsokrokat adtak át. A hölgyek magyaros stílusú ruhákban jelentek meg az eseményen, s feltételezhető, hogy valamely magyar körtánc koreográfiájának részletét láthatjuk a fotográfián. A magyaros ruha és a körtánc a magyar kultúra közvetítésének anyai szerepkörét testesíti meg. Ugyanakkor a képben megjelenik az az esszencialista felfogás is, amely a nőket a szolgáltatás, vendéglátás szférájába utalja, lévén a MANSZ hölgyei gondoskodtak a Harmadik Birodalomból érkezők s a többi nemzet résztvevőinek üdvözléséről, ellátásáról, szórakoztatásáról. A háttérben két magyaros virágmotívumokkal ellátott díszlet is látható, s a házak ormain magyar zászlók lobognak. E felvételen tehát a kultúra reprodukálásának anyai missziója jelenik meg, tulajdonképpen külpolitikai célok szolgálatában.

26 *Vasvármegye* 1936. június 4. 2.

27 A HK.790., HK.791., HK.1559., HK.1560., HK.5015., HP.904. leltári számú üvegnegatívok az eseményről készült fotósorozat darabjai.

A nemzet védelme

A Szombathelyi MANSZ Nemzetvédelmi szakosztályának működését az 1920-as évek végétől tudjuk nyomon követni. Feladatai közé tartozott a „honvédők feletti anyai szerep, a nemzettest védői feletti anyai attitűd" megtestesítése. A MANSZ ennek értelmében lelki patrónusságot vállalt a honvédek s a honvédelem felett. A MANSZ matróna szerepe kifejezésre jutott a csapattestekhez, hazafias egyesületekhez fűződő zászlóanyai kontextusban. Az egyesület 1939. augusztus 20-án a szombathelyi III. hadtest Mátyás király 5. honvéd gyalogezred új ezredzászlajának zászlóanyai tisztét látta el. A zászlóanya vitéz dr. Szűcs Istvánné, a MANSZ elnöke, a főispán felesége volt. A Vasvármegye című helyi napilap így számolt be az aktusról: „Korponay Ede lelkes, izzó hazaszeretettől áthatott szavai után az ezred átvette a zászlót. Az emelvényen helyet foglaló zászlóanya elé vitték, aki rákötötte az első szalagot »Vezessen győzelemre« felírással."[28] Az eseményről egy 6 üvegnegatívból álló sorozat[29] maradt fenn, amelyek közül most a HK.17165. leltári számú képet emeltem ki. (3. kép)

3. kép. Vitéz dr. Szűcs Istvánné, a szombathelyi MANSZ elnöke mint a szombathelyi háziezred új ezredzászlajának zászlóanyja a Hunyadi úti sportpályán rendezett ünnepségen, 1939. augusztus 20.
Fotó: Knebel Terézia; Savaria Múzeum Történettudományi Osztály HK.17165

28 *Vasvármegye* 1939. augusztus 22. 4.

29 A HK.11939., HK.17163., HK.17165., HK.17166., HK.17196., HK.17199. leltári számú üvegnegatívok az eseményről készült fotósorozat darabjai.

A szombathelyi III. hadtest Mátyás király 5. honvéd gyalogezrede – Vas vármegye közönsége és a Vas vármegyei Frontharcos Szövetség által felajánlott – új ezredzászlajának felavatási ünnepsége a Szombathelyi Sport Club Hunyadi úti sportpályáján 1939. augusztus 20-án zajlott. A felvételen minden bizonnyal az esemény kezdő aktusa látható, a Himnusz hangjai alatt vigyázzban álló jelenlévőkkel. A dísztribünön kiemelkedik a meggypiros díszmagyart[30] viselő zászlóanya, vitéz dr. Szűcs Istvánné alakja. Körülötte a városi, megyei politikai élet vezetői, katonai és egyházi méltóságok. Bal karjánál Horthy Miklós kormányzó képviseletében vitéz Balázsfalvi Kiss László altábornagy, hadtestparancsnok, Korponay Ede országgyűlési képviselő frontharcos egyenruhában. Mögötte férje, vitéz dr. Szűcs István, Vas vármegye főispánja, dr. Ujváry Ede, Szombathely város polgármestere, Grősz József megyéspüspök, dr. Horváth Kálmán alispán. A vezető férfiak gyűrűjében kiemelkedő zászlóanya mintegy keresztanyai funkciót[31] töltött be az impozáns zászlószentelési ünnepségen. Ő kötötte fel a „Vezessen győzelemre" feliratú díszzászlószalagot, majd a MANSZ nevében három taghölgy – Széll Lehelné, a MANSZ ügyvezető elnöke, az egyesület kettőskereszt alapú zománckitűzőjével, Höllig Gusztávné, a MANSZ társelnöke és dr. Horváth Györgyné, a MANSZ Propaganda Szakosztályának vezetője, akik a fotón dr. Ujváry Ede polgármester mögött helyezkedtek el – újabb zászlószalagot helyezett fel. A csapattest feletti anyai oltalmazó szerep tehát hatványozott intenzitású volt a MANSZ részéről.

A szombathelyi III. hadtest Mátyás király 5. honvéd gyalogezrede ezen zászlóval – rajta a „Vezessen győzelemre" feliratú díszszalaggal, illetve a MANSZ szalagjával – vett részt az 1940. szeptemberi Észak-Erdélybe történő bevonulásban. Majd 1940. október 2-án vitéz Balázsfalvi Kiss László altábornagy vezetésével a csapattest visszatért Szombathelyre.[32] A Szentháromság téren felvonuló alakulatot a város és a vármegye előkelőségei fogadták. Az eseményről fotósorozat maradt fenn a Knebel fotóarchívumban,[33] amelyből a HK.17193. leltári számú fotográfiát emeltem ki. Ezen a felvételen szintúgy a honvédők feletti matróna szerep manifesztációja érhető tetten, hiszen a zászlóanya keblére öleli visszatérő hős fiait. Az Erdély visszaszerzésében részt vevő hazatérőket ugyanis a MANSZ és a helyi asszonytársadalom nevében vitéz dr. Szűcs Istvánné köszöntötte, aki virágcsokrot adott át a hadtestparancsnoknak. (4. kép)

30 Vitéz dr. Szűcs Istvánné viseletét a Savaria Múzeum Történettudományi Osztályának Textilgyűjteménye őrzi, leltári száma: HV. 66.2.4.1–66.2.4.5.

31 A fogalmat használja: Reider 2018: 75.

32 *Vasvármegye* 1940. október 3. 5; Vasvármegye 1940. október 4. 4.

33 Az eseményről lásd: HK.17174, HK.17175, HK.17162, HK.17193, HK.17198. leltári számú üvegnegatívok.

4. kép. Az erdélyi bevonulásban részt vevő szombathelyi III. hadtest ünnepélyes fogadtatása a szombathelyi Fő téren, 1940. október 2.
Fotó: Knebel Terézia, Savaria Múzeum Történettudományi Osztály HK.17193

Ez a jelenet tulajdonképp jelképes aktusként is értelmezhető: a III. hadtesttörzs, benne a Mátyás király 5. honvéd gyalogezreddel bizonyos értelemben győzelemre vitte azt az ezredzászlót, amelyre a zászlóanya egy évvel korábban a „Vezessen győzelemre" feliratú díszszalagot kötötte. A felvételen az a pillanat rögzült, amikor az ünneplők tömegétől övezve a Szentháromság téren dr. Ujváry Ede polgármester üdvözli vitéz Balázsfalvi Kiss László hadtestparancsnokot. A világi és egyházi méltóságok sorában ott látjuk: Grősz József megyéspüspököt, dr. Ostffy Lajos nyugalmazott főispánt, kormánybiztost, Vértes István Vilmos miniszteri tanácsost, dr. Horváth Kálmán alispánt, dr. Tulok Józsefet, Vas vármegye főjegyzőjét. Hatalmas virágcsokorral a kezében vitéz dr. Szűcs Istvánné látható, aki szintúgy köszöntötte a hadtestparancsnokot és a hazatérő katonákat, virággal hálálva meg, hogy teljesítették egy évvel ezelőtti kérését. Szűcs Istvánné jobbján a MANSZ hölgyei állnak. A honvédők feletti anyai szerep konstatálható tehát e kimerevített pillanatban.

Átfogó társadalmi reformtörekvések

1943-ban törekvés történt arra nézve, hogy a szombathelyi MANSZ egy rövid ideig az Egyesült Női Tábor – Magyar Nőegyesületek Munkaközössége hálózatán belül is végezze nemzetvédelmi munkáját. A kormányzat 1939-ben koncentráltabbá kívánta tenni a nők háborús munkavégzésének koordinálását, és ennek érdekében támogatta egy csúcsszerv létesítését. Ez a szervezet volt az Egyesült Női

Tábor – Magyar Nőegyesületek Munkaközössége, amely budapesti székhellyel alakult meg 1939-ben vitéz Keresztes-Fischer Ferencné (a belügyminiszter felesége) vezetésével. Feladatai között szerepelt a női honvédelmi munka organizálása, a gyermekgondozás, szociális segítés. Az ENT szombathelyi szervezetének kiépítését 1943-ban kezdte meg. Ez év október 22-én ugyanis a város 1900 éves fennállását ünnepelve nagyszabású programsorozatot rendeztek, amelynek része volt a vármegyeházán megtartott ún. Asszonynap, amelyen vitéz Keresztes-Fischer Ferencné elnökölt. Beszédében kiemelte: „Ez a múlt kötelez. Kötelezi nemcsak a szombathelyi férfiakat, de a szombathelyi asszonyokat, leányokat is: az 1900 éves kultúra, az ezeréves magyar hagyományok, s a magyar nagyasszonyok példamutatásának megőrzésére, fenntartására és továbbadására."[34]

5. kép. Vitéz Keresztes-Fischer Ferencné, az Egyesült Női Tábor – Magyar Nőegyesületek Munkaközösségének elnöke beszédet mond a szombathelyi Asszonynapon a vármegyeháza dísztermében, 1943. október 22.
Fotó: Knebel Terézia, Savaria Múzeum Történettudományi Osztály HK.15679

Az eseményről két fényképfelvétel maradt fenn a Knebel fotóarchívumban.[35] (5. kép) Az általam kiemelt HK.15679. leltári számú felvételen vitéz Keresztes-Fischer Ferencné beszédet mond a szombathelyi Asszonynapon a vármegyeháza dísztermében, 1943. október 22-én. Jobbján vitéz dr. Szűcs Istvánné, a

34 *Vasvármegye* 1943. október 23. 1–4.
35 HK.15679. és HK.15745.

MANSZ volt elnöke, balján Mészáros Hugóné, a MANSZ elnöke. A kép jobb oldalán MANSZ-tagok magyaros viseletben hallgatják az előadást: Höllig Gusztávné és Bertók Károlyné, a MANSZ Propaganda Szakosztályának vezetője. Szomszédságában dr. Ujváry Ede, Szombathely 1941-ben nyugállományba vonult polgármestere. A falról Magyarország vezető politikusainak – középütt: Kossuth Lajos; a kályha felett: vitéz Horthy Miklós – portréi „szemlélik" az asszonyok politikai szerepvállalását. Keresztes-Fischer Ferencné az Egyesült Női Tábor szerteágazó hon- és nemzetvédelmi feladatairól, valamint a finn lotta szervezet munkájáról tartott előadást. Beszédét ekként zárta:

> „És most hozzátok fordulok: Vasmegye, Szombathely és Kőszeg leányai! Tudom, hogy bennetek is él a hazaszeretet szent tüze, mint a finn asszonyokban. Szolgáljon mintaképül nekünk e sokat szenvedett, sok viszontagságot átélt testvérnemzet, melynek példájából láthatjuk, hogy alakította meg azt az egységes belső frontot, melyhez hasonlót még nem látott a világ. […] Ha mi magyar asszonyok szintén átérezzük annak az igazságát, hogy mindenünk, amink van, a hazától van, de a hazától nemcsak várni kell, a hazának adni is kell, mindent, ami a miénk: akkor mi magyar nők is kiépíthetnénk egy olyan egységes belső frontot, melyen az új, boldog Magyarország felépülhetne."[36]

Sajtóértesülésekből ismert, hogy Keresztes-Fischer Ferencné e szavai termékeny talajra hullottak, ugyanis 1943. november 5-én a szombathelyi nőegyesületek elnöknői megalakították az ENT-t szolgáló intézőbizottságot, s a közös munka mellett szálltak síkra.[37] E hátteret ismerve megállapítható, hogy a bemutatott fotográfia jelentéssíkjaiban tetten érhető a haza és a társadalom egésze feletti anyai szerep kirajzolódása s a nők politikában való részvétele anyai keretek között.

Összegzés

Összegzésként elmondható, hogy a Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetségének szombathelyi csoportja két világháború közti több mint két évtizedes működése alatt a társadalmi anyaság szerteágazó szerepkörében látta el feladatait. A gyermekek, a kultúra s a nemzet védelme érdekében anyai keretek közt végzett munkáját a Knebel fotóarchívumban őrzött üvegnegatívok elemzése teljes mértékben alátámasztja. A képi források és az írott szöveghelyek e tekintetben korrelálnak. E kutatási eredmények remélhetőleg inspirálóan hathatnak a nőtörténeti vizsgálatokra

36 *Vasvármegye* 1943. október 24. 5.
37 *Vasvármegye* 1943. november 7. 3–4.

oly módon, hogy a vizuális forrásokat az illusztrációs szerepükön túl érdemes mélyebb rétegvizsgálatoknak is alávetni.

Források

Vasvármegye, 1935–1936, 1939–1940, 1943.

Hivatkozott irodalom

Acsády, Judit 2011: Diverse Constructions: Feminist and Conservative Women's Movements and their Contribution to the (Re-)construction of Gender Relations in Hungary after the first World War. In: Sharp, Ingrid – Stibbe, Matthew (eds.): *Aftermaths of War. Women's Movements and Female Activists, 1918–1923.* (History of Warfare 63.) Leiden–Boston, 309–332.

DiCenzo, Maria – Acsády, Judit – Hudson, David – Sipos, Balázs 2017: Mediating the National and the International: Women, Journalism and Hungary in the Aftermath of the First World War. In: Sharp, Ingrid – Stibbe, Matthew (eds.): *Women Activists between War and Peace. Europe, 1918–1923.* London – Oxford – New York – New Delhi – Sydney, 173–219.

Fell, Alison S. – Grayzel, Susan R. 2017: Women's Movements, War and the Body. In: Sharp, Ingrid – Stibbe, Matthew (eds.): *Women Activists between War and Peace. Europe, 1918–1923.* London – Oxford – New York – New Delhi – Sydney, 221–249.

Gottlieb, Julie V. – Szapor, Judit – Lintunen, Tiina – Wernitznig, Dagmar 2017: Suffrage and Nationalism in Comparative Perspective: Britain, Hungary, Finland and the Transnational Experience of Rosika Schwimmer. In: Sharp, Ingrid – Stibbe, Matthew (eds.): *Women Activists between War and Peace. Europe, 1918–1923.* London – Oxford – New York – New Delhi – Sydney, 29–76.

Halmi Gyuláné [1919]: A család. In: *MANSZ Almanach az 1920-ik évre.* Budapest, 140–143.

Ismeretlen szerző 1936: *Szózat a magyar asszonyokhoz!* Budapest.

Juhász Borbála – Szikra Dorottya – Varsa Eszter 2008: A lány villamosa. Határátlépő nők a két világháború közötti szociális munkában Földy Ilona és Göntér Zsuzsanna életrajzán keresztül. In: Bakó Boglárka – Tóth Eszter Zsófia (szerk.): *Határtalan nők. Kizártak és befogadottak a női társadalomban.* Budapest, 113–128.

Kelbert Krisztina 2012a: Identitás és divat. A Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetsége nőképe és a magyaros viselet kapcsolata, különös tekintettel a szervezet szombathelyi csoportjának működésére. *Vasi Honismereti és Helytörténeti Közlemények* 1. 53–79.

Kelbert Krisztina 2012b: „Társadalmi anyaság" és a Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetsége karitatív–szociális tevékenysége a két világháború közötti Szombathelyen. *Savaria. A Vas Megyei Múzeumok Értesítője* (35.) 347–369.

Kelbert Krisztina 2022: „Acélanyák" – A Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetsége munkája, propagandatevékenysége a nők háborús mobilizációja érdekében, különös tekintettel a szervezet szombathelyi fiókjára, 1939–1945. In: Virányi Péter (szerk.): *Nők a hátországban. Női sorsok és szerepek a második világháború alatt.* Pécs, 368–401.

Pető Andrea 2003: *Napasszonyok és holdkisasszonyok. A mai magyar konzervatív női politizálás alaktana.* Budapest.

Pető, Andrea – Szapor, Judit 2004: Women and „the alternative public sphere": toward a new definition of women's activism and the separate spheres in East-Central Europe. *NORA: Nordic Journal of Feminist and Gender Research* (12.) 3. 172–181.

Pető, Andrea 2008: The Rhetoric of Weaving and Healing: Women's Work in Interwar Hungary, a Failed Anti-Democratic Utopia. In: Yannitsiotis, Yannis – Lampropoulou, Dimitra – Salvaterra, Carla (ed.): *Rhetorics of Work.* Pisa, 63–82.

Reider Mónika 2018: Zászlóanyák a magyar hadi események forgatagában – A zászlóanyai szerepkör a műtárgyak tükrében. *Orpheus Noster* (10.) 1. 73–84.

Scheck, Raffael 2004: *Mothers of the Nation. Right-Wing Women in Weimar Germany.* Oxford – New York.

Schiavon, Emma 2011: The Women's Suffrage Campaign in Italy in 1919 and *Voce Nuova* („New Voice"): Corporatism, Nationalism and the Struggle for Political Rights. In: Sharp, Ingrid – Stibbe, Matthew (eds.): *Aftermaths of War. Women's Movements and Female Activists, 1918–1923.* (History of Warfare 63.) Leiden–Boston, 49–68.

Sipos Balázs 2005: „Asszonyfejjel férficélokért…" Olvasatok és ábrázolások egy újkonzervatív korszakról. In: Palasik Mária – Sipos Balázs (szerk.): *Házastárs? Munkatárs? Vetélytárs? A női szerepek változása a 20. századi Magyarországon.* Budapest, 11–37.

Sipos, Balázs 2019: *Women and Politics: Nationalism and Femininity in Interwar Hungary.* (Trondheim Studies on East European Cultures and Societies 34.) Trondheim.

Szapor, Judith 2018: *Hungarian Women's Activism in the Wake of the First World War. From Rights to Revanche.* London – New York – Oxford – New Delhi – Sydney.

Yuval-Davis, Nira 2005: *Gender & Nation. Nem és nemzet.* Budapest.

V. KARIKATÚRA – RAJZ – KÉPZŐMŰVÉSZET

Papp Júlia

„Türkengräuel" – A törökök kegyetlenségének ábrázolása a 16. században*

Az, hogy a kora újkorban Európa lakosságának egy része egy idegen kultúrájú és vallású, területszerző igényű, erős ellenség, az Oszmán Birodalom permanens fenyegetésével szembesült, elsődleges reakcióként félelmet és gyűlöletet váltott ki. Az első sokkot a „második Róma", azaz Konstantinápoly 1453-as török elfoglalása jelentette. V. Miklós pápa 1453-as, a keresztény fejedelmekhez intézett, a törökök elleni harcra buzdító felhívása,[1] illetve az ostromról szóló tudósítások, amelyek részletesen beszámoltak az elkövetett szörnyűségekről, már nagyrészt tartalmazták a 16. századi negatív törökkép sztereotípiáit.[2] A törököktől való félelmet és az irántuk érzett gyűlöletet a Habsburg Birodalom és a német nyelvterületek szöveges és képi propagandája szisztematikusan felerősítette és ébren tartotta. A 16. században a széles rétegekhez viszonylag gyorsan és nagy távolságra eljutó több ezer hírlevél- és röplapillusztráció, illetve önálló fametszet gyakran ábrázolta a törökök kegyetlenségét, brutalitását. Az ellenséges érzelmek fokozását szolgálta a törököknek az „Erbfeind" mellett leggyakrabban használt elnevezése, a „Tyrannischer, blutdürstiger Bluthund", azaz zsarnoki, vérszomjas véreb is. A politikai eszközként alkalmazott szöveges és képi propaganda ébren tartotta az állandó fenyegetettség érzését, a mozgósítás mellett a társadalmi rend stabilizálásának érdekében megkísérelve egységbe tömöríteni a lakosságot. A sztereotípiák kialakításához ugyanakkor nem volt szükség a törökökkel való közvetlen érintkezésre, hiszen Európa nagy részébe nem jutottak el a török hadak, „az ellenségkép ugyanis mindenkor a hatalmi propaganda termékének tekintendő. Különösen igaz e megállapítás a »Türkenbild« esetében, mivel a császári udvar a rendelkezésre álló eszközök segítségével mindent elkövetett annak érdekében, hogy az alattvalók gondolatvilágából egy pillanatra se tűnjön el a veszély tudata, tehát a fő cél voltaképpen a törökellenes hangulat szítása volt."[3]

* A tanulmány az NKFIH 138702. számú, *Az 1526. évi mohácsi csata 16–19. századi képzőművészeti recepciója* című OTKA-pályázat, a Nemzeti Kulturális Alap és a bécsi Collegium Hungaricum támogatásával készült.

1 Strohmeyer 2005: 149; Barbarics-Hermanik 2009: 43; Štefanec 2014: 95.

2 Konrad 2010.

3 Barbarics 2000: 335.

A török fenyegetés, az „idegennel", az „ellenséggel" való hangsúlyos és elkerülhetetlen szembenállás kulturális, ideológiai, politikai, katonai téren történt megélése ugyanakkor fontos katalizátora volt a részben a keresztény univerzalizmus és szolidaritás talaján kifejlődő európai identitás elmélyülésének is: a latin kereszténység és Európa saját önértelmezését évszázadokon keresztül az iszlámtól, az „idegen" világtól való elhatárolódásban határozta meg.[4] Azzal például, hogy a törökök által rabságba hurcolt emberek esetében nem nemzetiségüket, hanem keresztény mivoltukat említették, vagy hogy Konstantinápoly elfoglalását a kereszténység vereségeként értelmezték,[5] a keresztény-európai humanitásszemlélet elleni, vallási alapú támadást hangsúlyozták, rámutatva a két eltérő világ kibékíthetetlenségére, a harc elkerülhetetlenségére.[6] Az identitásképző folyamatban a Konstantinápoly eleste után felerősödő pápai törökellenes és kereszteshábórus retorikával párhuzamosan az itáliai humanisták egy része is fontos szerepet vállalt.[7] A reformáció mellett az Oszmán Birodalom erőteljes expanziója kényszerítette ki az európai transznacionális írott és képi kommunikáció kora újkori megerősödését is.[8] Igaz, a reálpolitikában egy ezzel éppen ellentétes folyamat zajlott le.

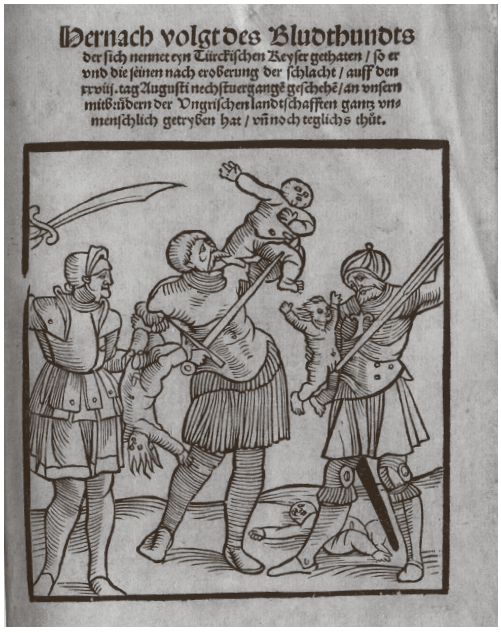
> „A keresztény világ a 16. század elején fordulóponthoz érkezett. Amikor a török veszély minden korábbinál élesebben jelentkezett, akkor hunyt ki Európában a keresztény egység és összefogás középkori eszméje. Noha a pápaság, az egység spirituális megtestesítője, és a legnagyobb világi fejedelmek szavakban mással sem foglalkoztak, mint a török kiűzésének tervével, valójában mindannyian az európai hegemónia megszerzésén, nemzeti királyságuk vagy átfogó birodalmuk kiépítésén fáradoztak."[9]

A török katonák által elkövetett rémtetteket bemutató képek legtöbbje az efemer nyomtatott sajtóban jelent meg. Az oszmán terjeszkedés elleni európai propagandaháború egyik központjában, Nürnbergben jelentek meg Erhard Schön, Niklas Stoer (Stör) és Hans Sebald Beham Bécs 1529. évi sikertelen ostroma után készült metszetei is, amelyek egy része Hans Sachs verseit illusztrálta.[10] A hírközlő funkcióhoz is kapcsolódott egy Bécs térképét, illetve látképét ábrázoló, színezett

4 Çirakman 2021: 148–150.
5 Barbarics-Hermanik 2009: 43–44.
6 Kaufmann 2008: 32; 59.
7 Malcolm 2019: 1–29.
8 Guthmüller–Kühlmann 2000: 1.
9 Fodor 2001: 384.
10 Pferschy–Krenn 1986: 196–198; Topkaya 2020: 245–246.

fametszet, amelyet 1530-ban a nürnbergi Niclas Meldeman adott ki.[11] A kör alakú kompozíció jobb felső részén, a bécsi erdő mellett a törökök által elkövetett kegyetlenkedéseket láthatjuk: karóba húzott gyerekeket, megerőszakolt és megölt nőket, megcsonkított holttesteket, menekülő és kegyelemért könyörgő embereket, felgyújtott házakat.[12] A kiadó a vizualitás mellett szöveges magyarázattal is szolgált, amely szerint ebben az erdőben a törökök kegyetlenül megfojtottak több ezer férfit, asszonyt és gyermeket, sokat pedig kényük-kedvük szerint elhurcoltak.[13] A kép bal oldalán a török tábort látjuk, sátor vagy tűz mellett heverő katonákkal, a kép tehát nemcsak a csatakép, a városkép, a térkép és a tájkép,[14] hanem a katonai zsánerkép műfaját is ötvözte.

A mohácsi csatáról tudósító egyik hírlevél címlapján vallásos ikonográfiai típusra (Betlehemi gyermekgyilkosság) visszavezethető fametszet látható.[15] (1. kép)



1. kép. Címlap. Hernach volgt des Bludthundts, der sich nennet eyn Türckischen Keyser, Gethaten… Nürnberg, 1526

11 Oppl 2020: 109.
12 Topkaya 2020: 245–246.
13 Scheutz 2020: 105.
14 Scheutz 2020: 85.
15 Hernach volgt des Bludthundts, der sich nennet eyn Türckischen Keyser … Nürnberg, 1526. Címlap. OSZK RNYT, App. H. 188. (VD 16, ZV 2106).

Az illusztráció, amelyen gyermekeket karddal megölő katonákat látunk, megtalálható egy olyan augsburgi hírlevél végén is, amely a mohácsi csatát követő török pusztításokról számolt be.[16] A kompozíció azon a fametszeten is szerepel, amelyet Bécs 1529. szeptember 26. és október 15. között lezajlott, sikertelen török ostromának beszámolójához mellékeltek.[17] Feltűnő ugyanakkor, hogy mindhárom lapon – annak ellenére, hogy feliratuk vagy szövegkörnyezetük szerint a törökök által elkövetett kegyetlenségeket ábrázoltak – nem oszmán harcosokat, hanem páncélos keresztény katonákat látunk. Ennek az az oka, hogy a metszetek előképe egy olyan könyvillusztráció volt, amely Johannes Lichtenberger *Pronosticatio in Latino* című, 1488-ban megjelentetett, számos későbbi kiadást megért kiadványában található.[18] A betlehemi gyermekgyilkosságot elrendelő Heródes korára címében is konkrét utalást tartalmazó fametszeten három, középkori páncélt viselő katona gyermekeket öl meg.[19]

A képzőművészetben az ördögi kegyetlenség és brutalitás szimbólumaként megjelenített újszövetségi esemény kortárs társadalmi-politikai kontextusba helyezése mindig is sajátos érzelmi többletet kölcsönzött az ábrázolásoknak.[20] A gyermekek ellen elkövetett katonai erőszak sokkoló ábrázolásai az egyik legerőteljesebb képi reprezentációjává váltak a keresztény Európa és az iszlám vallású Oszmán Birodalom 15–17. századi harcának. Az ösztönökre, érzelmekre ható, a félelmet tápláló propagandisztikus ábrázolások fontos szerepet kaptak a keresztény Európára támadó barbár, civilizálatlan „ősellenség" démonizált képének elmélyítésében: azt sugallták, hogy a törökök erkölcs és skrupulus nélküliek, hiszen a társadalom legártatlanabb és védekezésre képtelen tagjait kínozzák és gyilkolják.[21] A mai szemlélő számára is elborzasztóak ezek a saját korukban is minden bizonnyal jelentős morális hatást kifejtő képek, mint például egy Bécs 1529. évi török ostromáról beszámoló hírlevél címlapja[22] vagy Erhard Schön ugyanehhez a témához kapcsolódó, Hans Sachs versével kiegészített fametszete[23] – mindkettő törökök által karóba húzott vagy kettévágott kisgyerekeket ábrázolt.[24] (2. kép)

16 Hernach volgt des Bluthundts der sych nennedt ein Türckischen Keiser … Augsburg, 1526. (VD16, B 5794).

17 Des Turcken Erschreckliche belagerung und Abschiedt der Stat Wien. 1529. [Wittenberg], 1529.

18 Soltész 1976b: 29; Soltész 1976a: 326–327; Smith 2014: 43–46.

19 Papp 2019a; Papp 2021a.

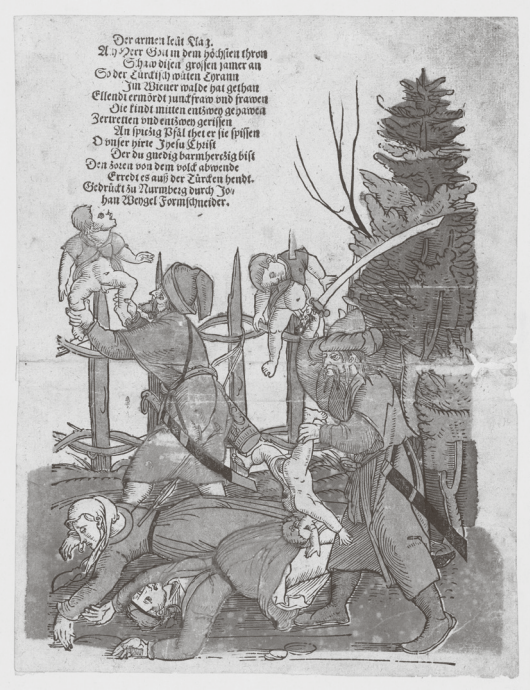
20 Kramer–Reinkowski 2008: 41–42; Smith 2014: 43, 46; Theilig 2011: 12. bekezdés, 2. kép.

21 Kaufmann 2008: 32; Smith 2014: 46, 68.

22 Newe Zeyttung vom Türcken … M. D. XXIX. [Würzburg], 1529. OSZK RNYT, Röpl. 104.

23 Geisberg 1974: IV. G.1243; Düriegl 1979a: 151/7. tétel, 66–67; Hollstein 2000: 145–145a. tétel, 18, 22–23; Kaufmann 2008: 32, Abb. 10, 91; Smith 2014: Fig. I.1, 43; Theilig 2011: 9–12. bekezdés, fig. 1; Fülemile 2016–2017: 5.

24 Theilig 2011: 13. bekezdés; Miller 2018: 68–69.



2. kép. Erhard Schön: A törökök kegyetlenkedése Bécs környékén.
Színezett fametszet. 1529

Gyerekek legyilkolását is ábrázolja a törökök steiermarki átvonulását bemutató, 1529-ben megjelent költemény fametszetes illusztrációja,[25] amely egy 1542-es nyomtatványon,[26] illetve egy 1556-os hírlevél két változatban is kiadott fametszetén is feltűnt.[27]

R. Várkonyi Ágnes úgy vélte, „hogy a gyermeket megölő idegen katona, az elpusztuló gyermek, a halott csecsemő képzete szimbolikusan azt a jelentést rejti magában, hogy a háború megöli a jövőt".[28] A kora újkori irodalomban és képzőművészetben egyaránt megtalálható toposz elterjedtségét jelzik az általa felhozott – keresztények és törökök pusztításait egyaránt bemutató – példák is, köztük Brodarics István mohácsi csatáról írt beszámolójának az a részlete, amely szerint

25 Geisberg 1974: IV. G.1593; Pferschy–Krenn 1986: 10/8. tétel, 196.

26 HJe nach volgend Vier neuwe klägliche/ vnd zů Got rüffende Gesang … Augsburg, 1542. (VD16, V 1027).

27 Newe Zeitung. Des türckischen Keisers Absagbrieff … [Wittenberg], 1556. OSZK RNYT, Röpl. 225.

28 R. Várkonyi 2007: 640.

megtörtént „többek között, amiről azelőtt aligha hallottunk, hogy a szerencsétlen anyák élő kisgyermekeiket, nehogy a sírás árulójuk legyen, a földbe ásták, ahol aztán – anyjuk onnan elmenekülvén – levegő nélkül nyomorultul megfulladtak".[29] Jól mutatják a toposz korabeli szimbolikus erejét a mohácsi csatáról 1526 novemberében „hiteles személyek" tudósításai alapján beszámoló cseh úr sorai is:

> „Mivel a törökök minden nap feltűnően nagy károkat okoztak a gyújtogatással és a gyilkolással, két magyar püspök, aki a király seregében táborozott, azt akarta, hogy Őfelsége tegyen valamit ellenük. A püspökök a király elé járultak, az egyik egy gyermekfejjel, a másik egy gyermek karját hozván, felmutatták és azt mondták: »Tekintsd ezt a kínt és bajt! Tudod és látod, hogy mi és népünk is napról napra pusztulunk a tűztől és az öldöklétől, hát ütközz meg a törökkel, és kergesd el, mert nem tűrhetjük tovább. Ha nem így teszel, kénytelenek leszünk meghódolni előtte.«"[30]

Egy 1526-ban megjelent, szintén a mohácsi csatavesztésről tudósító ötoldalas hírlevél címlapképén egy város főterét látjuk (3. kép), ahol a turbános török katonák válogatás nélkül gyilkolják a helyi lakosokat.[31] A sokszorosított grafikai kompozíciók többszörös felhasználásának példájaként a fametszettel több későbbi kiadványban is találkozunk, köztük annak az ostromnak a leírásában, amelynek során 1535 júniusában a helyi püspök seregei ostrommal bevették az egy évvel korábban az anabaptisták által elfoglalt Münstert.[32] A metszet megjelent egy augsburgi nyomtatvány címlap utáni illusztrációján is.[33] Bár egy modern katalógusban azt olvashatjuk, hogy a fametszeten „az égő Buda városának képe látható",[34] a téma nem köthető közvetlenül az 1541-es budai eseményekhez. A kompozíció – változtatásokkal – megjelent egy 1533-as német Thuküdidész-fordításban is.[35]

29 R. Várkonyi 2007: 640.

30 B. Szabó–Farkas 2020: 207–208.

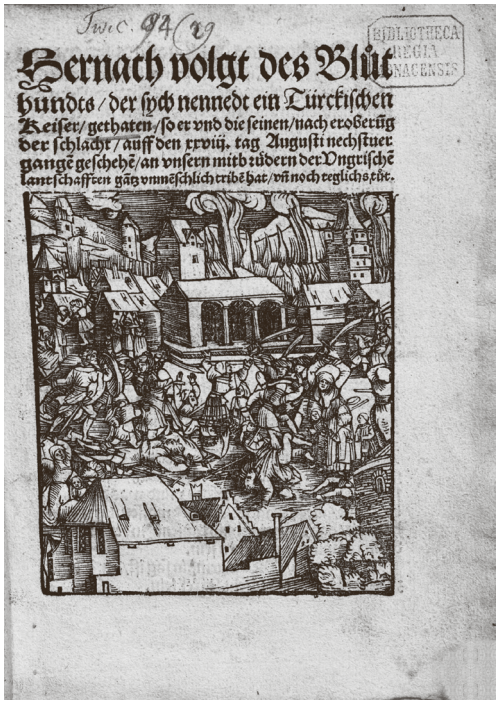
31 Hernach volgt des Bluthundts der sych nennedt ein Türckischen Keiser … Augsburg, 1526. (VD16, B 5794).

32 [Hermann von Mengersen]: Newe zeyttung, Wie die Statt Münster eroberet vnnd gewunnen worden ist … [Augsburg], 1535.

33 Vier warhafftige Missiue, eyne der frawen Isabella Künigin … MDXLII. [Augsburg]. OSZK RNYT, App. H. 290. Vö.: Lukinich 1940: 15.

34 Benda et al. (szerk.) 2016: 5.H.63. tétel, 267 (Ekler Péter). Szintén Buda török ostromaként értelmezte a képet: Kulcsár 1981: 232. Vö.: Soltész 1981: 8. kép, 10. tétel, 126.

35 [Hieronymus Boner]: Thucidides, der aller thewrest vnd dapfferest Historien schreiber … Augspurg, 1533. LXXVIIIr.



3. kép. Hernach volgt des Bluthundts der sych nennedt ein Türckischen Keiser gethaten... Címlapkép. 1526

A törökök barbárságát hangsúlyozták azok az ábrázolások is, amelyek a rabszolgaként fogságba vetett helyi lakosság szenvedéseit mutatták be. A tatárjárás idején rabságba hajtott keresztény lakosok és állataik ábrázolásával már a Thuróczy-krónika 1488-as kiadásaiban találkozunk. Hasonló jelenetet – csak itt a törökök által elhurcolt férfiakat, nőket, gyermekeket és állatokat – látunk egy 1522-es „figyelmeztetés" címlapján.[36] A téma legismertebb képi megfogalmazásai közé tartoznak Erhard Schön, illetve Niklas Stoer fametszetei.[37] Schön 1529-ben megjelent lapja egy férfit és nőt rabszolgaként kötőféken vezető török lovast ábrázol, akinek a kezében tartott hosszú zászlórúdon egy átszúrt gyermek látható. A kép mellett Hans Sachs verse (*Die gefangen klagen*) (Az elfogottak panaszai) olvasható.[38] Hans Sachs költeményét találjuk Niklas Stoer fametszetén is, amelyen két

36 Ain Ermanung wider die Türcken ... [Augsburg], 1522.

37 Geisberg 1974: IV. G.1241, G.1243, G.1389, G.1390, G.1391.

38 Geisberg 1974: IV. G.1242; Düriegl 1979a: 151/6. tétel, 66; Pühringer 2005: 112, 114; Kaufmann 2008: 32, Abb. 6, 86; Hollstein 2000: 144. tétel, 18, 21; Smith 2014: 44, 2.1. kép. Bremm 2021: 80.

török lovas a nyakukra kötözött hám segítségével két gyalogos keresztényt vezet.[39] Egy Erhard Schön által készített német nyelvű röplap fametszete azt mutatja be, hogyan kereskednek egy európai faluban vagy városban rendezett rabszolgavásárban a törökök a keresztény foglyokkal.[40] (4. kép)

4. kép. Wie die Turcken mit den Gefangen Christen handeln, Solche die Kauffen oder verkauffen. H. n., 1532 körül

Bár Európában a „sátáni" török képe mellett a 16. századtól kimutatható egy pozitívabb vagy legalábbis objektívebb törökkép,[41] s a törökök szokásairól, viseletéről, mindennapi és családi életéről tudósító képi és szöveges beszámolók (*Türckenbüchlein*) árnyalhatták az európaiak törökképét, alapvetően nem tudták átalakítani a barbár, kegyetlen harcosoknak a propaganda által is erőteljesen sulykolt sztereotípiáját.[42] Hangsúlyozni kell ugyanakkor azt is, hogy harciasságuk, az ellenséggel szembeni könyörtelenségük pozitív elemként az oszmánok énképének

39 Geisberg 1974: IV. G.1389; Pferschy–Krenn 1986: 10/12. tétel, 197–198.

40 Wie die Turcken mit den Gefangen Christen handeln … [H. n.], [1532 körül]. OSZK RNYT, App. M. 670. Vö.: Geisberg 1974: IV. G.1274; Pferschy–Krenn 1986: 10/9. tétel, 196–197; Kaufmann 2008: 85, Abb. 5.

41 Vö.: Ács 2014; Ács 2015: 176–178; Malcolm 2019; Ács 2021: 88–89.

42 Wunder 2003: 89–92; Barbarics-Hermanik 2009: 72. Legújabban vö.: Fodor–Mércz 2023: 216–217.

is integráns része volt. „Eme fényességes győzelem után a müszülmán harcosok mindenfelé portyázni indultak, és Magyarországot eltipratták lovaikkal: minden irányban öt-tíz napi járóföldre száguldozván, a nagy városokat és falvakat fölégették, a zárdákat és templomokat elpusztították" – írta büszkén Dzselálzáde Musztafa oszmán történetíró a mohácsi csata kapcsán.[43]

Jóval részletezőbben, de hasonló büszkeséggel és öntudattal számolt be az akindzsik mohácsi csata utáni könyörtelen pusztításairól egy másik neves udvari történetíró, Kemálpasazáde is.

> „Annyi vér folyt az országban, hogy felszálló nedves gőze mint köd tölté meg a levegőt. A gaz hitványokat leöldösték s aztán elrabolták javaikat és családjaikat. Előbb letördelték a töviseket, hogy leszaggathassák a rózsákat; előbb megfojtották a méheket, hogy elvehessék a mézet. Szépet és rútat, erőset és gyöngét, csecsemőt és serdülőt, előkelőt és alacsony származásút, gazdagot és szegényt, szóval: a kit és a mit elérhettek, magokkal vitték. A szent harcz tengerébe nyakig merülve egyetlen tűzhelyet sem hagytak a hitetlenség házában, hanem mindnyáját elpusztították. A templomokban és zárdákban kő kövön nem maradt; a vetések azon földeken, melyeken átvonultak, mindenütt elégtek. A háború-okozta nyomorúság miatt a papok megunták életöket és megútálták a világot; a szerzeteseket a dúlás és pusztítás tüzének füstje feketékre festette."[44]

Kemálpasazádénál tehát megjelenik az ideológiai magyarázat is: a könyörtelen pusztítás a gonosz hitetlenek elleni szent harc eszköze volt.

Az oszmánok büszkén vállalták könyörtelenségüket vizuális reprezentációjukban is. A hitetlenek elpusztítását ábrázoló számos vizuális reprezentáció közül elég, ha egy magyar vonatkozásút említünk: egy fantáziajelenetben II. Murád szultánt látjuk, amint álmélkodó udvari emberei előtt kettévágja Hunyadi János acélsisakját, akinek levágott fejű holtteste az előtérben hever.[45] Az Oszmán Birodalom hivatalos ideológiájában ugyanakkor megjelenik a könyörületesség, irgalmasság elve is. Pétervárad 1526. júliusi ostromakor a törökök által elfoglalt vár „porkolábja és a többi előkelők egy toronyba menekültek; mikor aztán kegyelemért kopogtattak felséges személyemnél, én – azon elv értelmében, hogy a »kegyelmezés a győzelem alamizsnája« – megajándékoztam őket legmagasabb kegyelmemmel"[46] – olvashatjuk I. Szulejmán szultán 1526. évi győzelmi jelentésében.

43 B. Szabó–Farkas 2020: 418.
44 Thúry 1893: 254–255. Vö.: Perjés 1979: 427–428.
45 Isztambul, Topkapu Szeráj Múzeum, ltsz.: Hazine 1523. Fehér 1982: 64–65, 2. kép.
46 B. Szabó–Farkas 2020: 259–260.

Hangsúlyozni kell természetesen azt is, hogy a katonák kegyetlenkedései, megfélemlítő akciói a civil lakossággal szemben a korban a hadviselés bevett eszközei közé tartoztak. Elég, ha Mátyás király huszárjaira,[47] Székesfehérvár 1491. évi, I. Miksa zsoldosai általi kegyetlen ostromára vagy a Sacco di Roma (1527) eseményeire gondolunk.[48] Bár elítélőbb hangsúllyal, de hasonlóképpen írta le Antonio Bonfini Mátyás király huszárjainak pusztításait, mint Dzselálzáde Musztafa a muszlim lovasokét: a szerb huszárok

> „a lehetőséggel tulságos rosszindulattal élnek, mindent felforgatnak, felégetik a tanyákat, korra, nemre való tekintet nélkül dühöngenek, gyilkolják, aki elébük akad, jobb szeretik a vért, mint foglyot; azt hiszik mennél nagyobb pusztítással tombolnak, annál nagyobb a hasznuk; tűzzel-vassal rombolnak mindent, a templomokat kifosztják, mennyeit, földit embertelenül tönkretesznek. Emiatt a helybelieket akkora félelem szállja meg mindenfelé, hogy a környező községek önként felajánlják a megadást."[49]

A törökök könyörtelenségéről kialakított európai kép tehát nemcsak a valójában sokszínű és összetett identitású[50] Oszmán Birodalom működésének egyetlen aspektusát abszolutizálta, hanem azt is sugallta, hogy ez a fajta erőteljes militarizmus idegen a nyugati normáktól. Valójában azonban a háborúk mozgatták a korabeli Európát is. Ágoston Gábor úgy véli, hogy a korabeli források szerint az oszmánok „sem voltak harciasabbak riválisaiknál, és az Oszmán Birodalom sem tűnik militarizáltabbnak mint mondjuk a Habsburgoké vagy a Romanovoké".[51]

A törökök diabolikus kegyetlenségének szuggesztív képi bemutatása mellett a korabeli európai képzőművészetben a keresztény seregekhez kapcsolódó háborús agresszió ábrázolására is találunk példákat. A keresztények által az 1680-as évek visszafoglaló háborúiban elkövetett atrocitások szokatlanul erőteljes ábrázolásával találkozunk Charles Herbel *Buda kifosztása* című, egy falikárpit előképeként szolgáló festményén, míg a falikárpiton – amely a győztes hadvezér dicsőítését szolgálta – már visszafogottabb ábrázolás látható.[52] Igaz, egy 19. századi katalógus leírása ez utóbbi feldolgozás kegyetlenségét is hangsúlyozza: az „öldöklési és rablási jelenetek" mellett „mindenütt szétmarczangolt, ruháiktól megfosztott hullák hevernek".[53]

47 Kovács 2010: 284; B. Szabó 2010: 155–156.
48 Vö.: Barbarics 2000: 339; Theilig 2011.
49 B. Szabó 2008: 457–458; B. Szabó 2010: 155–156.
50 Az oszmán török identitás sokszínűségéről újabban ld.: Fodor 2017.
51 Ágoston 2014: 20.
52 Pühringer 2005: 110.
53 Majláth 1886: 257.

Propagandacélokat is szolgálhattak azok a 16–17. századi oszmán és európai műalkotások, amelyek az ellenfél megölését, fogságba vetését jelenítették meg. Ezek a diadalmas ábrázolások a hadsereg erejét, vezetőinek zsenialitását, tagjainak vitézségét, bátorságát hangsúlyozták. Mind az oszmán, mind az európai művészetben önálló képi toposszá vált az ellenség levágott fejének ábrázolása. „Az ellenfél fejének levágása és trófeaként, azaz győzelmi jelvényként történő felmutatása az emberiség történetének olyan antropológiai állandója […], amelynek előfordulását a legkülönbözőbb kultúrákból és korszakokból ismerjük."[54] Vizsgált időszakunkban a legyőzött ellenfél fejének hadi trófeaként való büszke bemutatása eleinte inkább oszmán háborús szokás volt, amelyet már a keresztes háborúk idején dokumentáltak. A mohácsi csata után győzelmi jelként vitték I. Szulejmán szultán elé a magyarok fővezérének, Tomori Pálnak a karóra tűzött fejét.[55]

Az oszmán győzelmi rituálét később az európaiak is átvették, s megjelent a képzőművészetben is, elég, ha a török fejjel díszített magyar címerábrázolásokra[56] vagy Dombay János és Palásthy László 1506. augusztus 1-jén kiadott címereslevelének egy török fejét levágni készülő vitézt ábrázoló címerképére[57] gondolunk. A levágott török fejek a hadi sikereket bemutató fejedelmi reprezentációban, lovagi játékokban, ünnepi felvonulásokon is feltűntek. Esaias van Hulsen *Repraesentation Der Furstlichen Aufzug Und Ritterspil … (A fejedelmi felvonulás és a lovagi torna bemutatása)* című könyvének (Stuttgart, 1616) metszetén Johann Friedrich württembergi herceg 1616. évi stuttgarti udvari ünnepségének magyar harcosait látjuk, akik lándzsájukra három-négy török fejet tűztek.[58] A nagyszombati egyetemen tanult Széchy Gáspár nagybátyja, Wesselényi Ferenc nádor, kassai főkapitány tiszteletére készíttette 1663-ban Matthäus Küssellel azt a reprezentatív rézmetszetes tézislapot, amelyen egy harcos a magyar vitézség apoteózisaként egy kardcsapással levágja török ellenfelének és annak a lovának a fejét. A két levágott fej a földön, a vitéz lába előtt hever, a még lován ülő török, illetve a még álló ló nyakából sugárban ömlik a vér.[59]

Kardra tűzött török fej „díszíti" V. Károly Lipót lotharingiai herceg, a 17. század végi visszafoglaló háborúk győztes hadvezérének egyik ezüst emlékérmét,[60] Arnoldo van Westerhout Buda ostromát ábrázoló, 1686-ban készített nagyméretű

54 Serfőző 2020a.
55 Fraknói 1876: 11–12.
56 Csorba 2004; Orsós 2018: 32.
57 Mikó 2021: 33. tétel, 271 (a korábbi irodalommal).
58 Karner 2014: 318–319.
59 Wien, Heeresgeschichtliches Museum, ltsz. Bf. 15158. Vö.: Galavics 2004: 58, 5. tétel, 78.
60 Karner 2014: 323.

rézkarcán és rézmetszetén pedig „a tetemek közt gázoló, török fejeket lándzsákon hordozó harcosok vérfagyasztó tömegjelenete az igazi látványosság”.[61] (5. kép) Míg a keresztények fejét (igaz, itt a lakosság tagjaiét is) karóra tűző törökök 16. századi ábrázolásai tehát az európaiak számára az oszmánok állatias, barbár kegyetlenségét szemléltették, Küssel rézmetszete vagy Westerhout rézkarca a keresztények vitézi bátorságát, hadi dicsőségét, a visszafoglaló háborúk korában katonai fölényét demonstrálták, az volt a céljuk, hogy megerősítsék: a törökök legyőzhetők.[62]

5. kép. Arnoldo van Westerhout: Buda ostroma 1686-ban. Rérkarc és rézmetszet. Forrás: OSZK RMNY

További kutatást igényel, hogy a vizsgált időszakban az oszmánoknál, illetve az európaiaknál megjelent-e a hivatalos ideológiában a fegyveres ellenséggel, illetve a fegyvertelen lakossággal szembeni viselkedés megkülönböztetésének kérdése. A valós hadi eseményekben – úgy tűnik – nemigen találkozunk vele:

> „[a] rablás és pusztítás – Nyugat-Európában éppúgy, mint Bizáncban – szervesen hozzátartozott a hadi tevékenységekhez, mivel egyfelől nem tettek különbséget az ellenséges területen élő »civil« lakosság és »hadviselő fél« között, másrészt pedig a győzelmet – az ókori hadművészet hagyományait követve – nem kockázatos, döntő csatákban, hanem az ellenség kifárasztásával, anyagi forrásainak kimerítésével próbálták meg elérni.”[63]

61 B. Nagy 1986: 62.
62 Pühringer 2005: 112, 115.
63 B. Szabó 2010: 155.

Az bizonyos, hogy az európai képi propaganda a keresztény könyörületesség ideológiai talaján állva elítélte az oszmánoknak a civil lakosság – elsősorban a gyermekek és nők – elleni atrocitásait. A törökök ellenben – Kemálpasazáde említett leírása alapján legalábbis –, ha szó szerint nem is az elpusztítandó, de a rabságba kényszerítendő ellenséghez sorolták a gyermekeket és a nőket is.

Források

B. Szabó János – Farkas Gábor Farkas (szerk.) 2020: Örök Mohács: Szövegek és értelmezések. Budapest.

Fraknói Vilmos 1876: *Második Lajos király számadási könyve, 1525. A Nemzeti Múzeum könyvtárában őrzött eredeti kéziratból közrebocsátja Fraknói Vilmos*. Budapest.

Thúry József 1893: *Török történetírók*. I. Budapest.

Hivatkozott irodalom

Ács, Pál 2014: „The Good and Honest Turk". A European Legend in the Context of Sixteenth Century Oriental Studies. In: Karner, Herbert et al. (eds.): *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400–1700. Between Cosmopolitism and Regionalism.* Wien, 267–282.

Ács, Pál 2015: The Changing Image of Ottoman Turks in East-Central European Renaissance Literature. In: Born, Robert – Dziewulski, Michał (eds.): *The Ottoman Orient in Renaissance Culture. Papers from the International Conference at the National Museum in Krakow June 26–27, 2015.* Krakow, 161–189.

Ács, Pál 2021: Claiming Possession through Depiction. Hungarian Humanist Envoys in the Ottoman Empire. In: Holm, Bent – Rasmussen, Mikael Bøgh (eds.): *Imagined, Embodied and Actual Turks in Early Modern Europe*. Wien, 63–93.

Ágoston Gábor 2014: *Európa és az Oszmán hódítás.* Budapest.

Barbarics Zsuzsa 2000: „Türck ist mein Nahm in allen Landen ...". Művészet, propaganda és a változó törökkép a Német-római Birodalomban a XVII. század végén. *Hadtörténeti Közlemények* (113.) 2. 329–378.

Barbarics-Hermanik, Zsuzsa 2009: Reale oder gemachte Angst? Türkenangst und Türkenpropaganda im 16. und 17. Jahrhundert. In: Harald Heppner – Zsuzsa Barbarics-Hermanik (Hrsg.): *Türkenangst und Festungsbau. Wirklichkeit und Mythos.* Frankfurt am Main, 43–75.

Benda Judit et al. (szerk.) 2016: *Közös úton. Budapest és Krakkó a középkorban*. Kiállítási katalógus. Budapest.

B. Nagy Anikó 1986: Metszetek Buda visszafoglalásának korából. In: dr. Fenyvesi László (szerk.): *Buda visszavívása 1686. Emlékkiállítás a Budapesti Történeti Múzeumban*. Budapest, 60–68.

Bremm, Klaus-Jürgen 2021: *Die Türken vor Wien. Zwei Weltmächte im Ringen um Europa*. Darmstadt.

B. Szabó János 2010: *A honfoglalóktól a huszárokig. A középkori magyar könnyűlovasságról.* Budapest.

Çirakman, Asli 2021: The Image of the Turks in European Anglophone Intellectual Discourse. In: Holm, Bent – Rasmussen, Mikael Bøgh (eds.): *Imagined, Embodied and Actual Turks in Early Modern Europe*. Wien, 137–152.

Csorba Csaba 2004: A törökellenes harcok heraldikai emlékei. Levágott török fejes címereink. *Budapest Régiségei* (38.) 69–78.

Düriegl, Günter (Hrsg.) 1979: *Wien 1529. Die erste Türkenbelagerung. Historisches Museum der Stadt Wien*. Wien.

Fehér Géza 1982: *A magyar történelem oszmán-török ábrázolásokban*. Budapest.

Fodor Pál 2001: *A szultán és az aranyalma. Tanulmányok az oszmán-török történelemről*. Budapest.

Fodor, Pál 2017: The Formation of Ottoman Turkish Identity (Fourteenth to Seventeenth Centuries). In: Fodor, Pál – Ács, Pál (eds.): *Identity and Culture in Ottoman Hungary.* (Studien zur Sprache, Geschichte und Kultur der Turkvölker, Band 24) Berlin, 19–54.

Fodor Pál – Mércz András 2023: Mi is veszett Mohácsnál? Oszmán-török veszteséglista az 1526. évi hadjáratról. *Történelmi Szemle* (65) 2., 193–235.

Fülemile, Ágnes 2016–2017: The Odalisque. Changes in the Meaning and Reception of an Orientalising Fine Arts Theme in Europe and Hungary. *Ungarn–Jahrbuch. Zeitschrift für interdisziplinäre Hungarologie* (33.) 45–152.

Galavics Géza 2004: Magyar diákok 17. századi tézislapjai Közép-Európában. *Művészettörténeti Értesítő* (53.) 1–4. 53–80.

Geisberg, Max 1974: *The German Single-leaf Woodcut. 1500–1550*. I–IV. New York.

Guthmüller, Bodo – Kühlmann, Wilhelm (Hrsg.) 2000: *Europa und die Türken in der Renaissance*. Tübingen.

Hollstein, F. W. 2000: *German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700*. Volume XLVIII. Erhard Schön (continued). Rotterdam.

Imre Mihály 1995: *„Magyarország panasza". A Querela Hungariae toposz a XVI–XVII. század irodalmában*. Debrecen.

Karner, Herbert 2014: Türkenköpfe ald Mittel Symbolisches Repräsentation. In: Born, Robert – Jagodzinski, Sabine (Hrsg.): *Türkenkriege und Adelskultur in Ostmitteleuropa vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.* Ostfildern, 317–329.

Kaufmann, Thomas 2008: „Türckenbüchlein". Zur christlichen Wahrnehmung „türkischer Religion" in Spätmittelalter und Reformation. (Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte, Band 97) Göttingen.

Konrad, Felix 2010: Von der 'Türkengefahr' zu Exotismus und Orientalismus. Der Islam als Antithese Europas (1453–1914)? In: *Europäische Geschichte Online (EGO)* Mainz 2010-12-03, http://ieg-ego.eu/de/threads/modelle-und-stereotypen/tuerkengefahr-exotismus-orientalismus/felix-konrad-von-der-tuerkengefahr-zu-exotismus-und-orientalismus-1453-1914 – utolsó letöltés: 2023. március 18.

Kovács S. Tibor 2010: Szablyák a késő középkori Magyarországon. *Folia Archaeologica* (54.) 267–296.

Kramer, Heinz – Reinkowski, Maurus 2008: *Die Türkei und Europa. Eine wechselhafte Beziehungsgeschichte*. Stuttgart.

Kulcsár Péter 1981: *A Jagelló-kor*. Budapest.

Lukinich Imre 1940: A három részre szakított ország. In: Domanovszky Sándor (szerk.): *Magyar művelődéstörténet. Harmadik kötet. A kereszténység védőbástyája.* Budapest, 5–67.

Majláth Béla 1886: *A történelmi kiállitás kalauza*. Budapest.

Malcolm, Noel 2019: *Useful Enemies. Islam and The Ottoman Empire in Western Political Thought, 1450–1750*. Oxford.

Mikó Árpád 2021: Címereslevelek a Jagelló-kori Magyarországon. Függelékben a II. Ulászló és II. Lajos magyar királyok által adományozott címereslevelek jegyzékével (1490–1526). *Művészettörténeti Értesítő* (70.) 2. 257–303.

Miller, Gregory J. 2018: *The Turks and Islam in Reformation Germany*. New York.

Orsós Julianna 2018: Berekszói Péter címereslevele, 1448. In: Avar Anton (szerk.): *A Hunyadiak címereslevelei, 1447–1489*. Budapest, 30–33.

Papp Júlia 2019: Egy 15. század végi illusztráció „újrahasznosítása" a mohácsi csatáról tudósító német hírlevelekben. *Magyar Könyvszemle* (135.) 3. 366–384.

Papp, Júlia 2021: Die „Neuverwertung" der Illustration eines astrologischen Buches vom Ende des 15. Jahrhunderts in den deutschen Neuen Zeitungen über die Schlacht bei Mohács (1526) und die Belagerung von Wien (1529). *Wiener Geschichtsblätter* (76.) 2. 115–133.

Perjés Géza 1979: *Mohács*. Budapest.

Pferschy, Gerhard – Krenn, Peter (Hrsg.) 1986: *Die Steiermark. Brücke und Bollwerk. Schloß Herberstein bei Stubenberg 3. Mai bis 26. Oktober 1986*. Graz.

Pühringer, Andrea 2005: Christen contra Heiden? Die Darstellung von Gewalt in den Türkenkriegen. In: Kurz, Marlene et al. (Hrsg.): *Das Osmanische Reich und die Habsburgermonarchie in der Neuzeit. Akten des internationalen Kongresses zum 150-jährigen Bestehen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung. Wien, 22–25. September 2004.* Wien, 97–119.

R. Várkonyi Ágnes 2007: Történetírás, kritika és emlékezet. *Hadtörténelmi Közlemények* (120.) 2. 623–648.

Scheutz, Martin 2020: Die Meldeman-Rundansicht als illustrierte „Zeytung". Der Druckort Nürnberg und die kommunikative Strategie des Planes in seinen textlichen Mitteilungen. In: Oppl, Ferdinand – Scheutz, Martin (Hrsg.): *Die Osmanen vor Wien. Die Meldeman-Rundansicht von 1529/30. Sensation, Propaganda und Stadtbild*. Wien, 85–107.

Serfőző Szabolcs 2020: *Az ellenfél levágott feje mint trófea – Keleten és Nyugaton*. (MNM blog, 2020/10/20). https://mnm.hu/hu/cikk/az-ellenfel-levagott-feje-mint-trofea-keleten-es-nyugaton – utolsó letöltés: 2024. június 28.

Smith, Charlotte Colding 2014: *Images of Islam, 1453–1600. Turks in Germany and Central Europe*. London – New York.

Soltész Zoltánné 1976a: Magyar vonatkozású röplapok eddig ismeretlen nyomdászai. *Magyar Könyvszemle* (92.) 4. 321–332.

Soltész Zoltánné 1976b: Johannes Lichtenberger Pronosticatiojának Mátyás királyra vonatkozó jóslata és illusztrációi. *Magyar Könyvszemle* (94.) 1–2. 25–41.

Soltész Zoltánné 1981: Az augsburgi Steiner-nyomda impresszum nélkül kiadott nyomtatványai. *Magyar Könyvszemle* (97.) 1–2. 121–127.

Štefanec, Nataša 2014: Negotiating with the „Archenemy": The Ethics of the Croatian and Slavonian Nobility at the Christian-Ottoman Border. In: Born, Robert – Jagodzinski, Sabine (Hrsg.): *Türkenkriege und Adelskultur in Ostmitteleuropa vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.* Ostfildern, 87–104.

Strohmeyer, Arno 2005: Das Osmanische Reich – ein Teil des europäischen Staatensystems der Frühen Neuzeit? In:Kurz, Marlene et al. (Hrsg.): *Das Osmanische Reich und die Habsburgermonarchie in der Neuzeit. Akten des internationalen Kongresses zum 150-jährigen Bestehen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung. Wien, 22–25. September 2004.* Wien, 149–164.

Theilig, Stephan 2011: The Change of Imaging the Ottomans in the Context of the Turkish Wars from the 16th to 18th Century. *Cahiers de la Méditerranée* (83.) 1–10. 61–68.

Topkaya, Yiğit 2020: Eingekreiste Zeugen, auf den Kopf gestellte Märtyrer. Bilder des Grauens in Niclas Meldemans Rundansicht. In: Oppl, Ferdinand – Scheutz, Martin (Hrsg.): *Die Osmanen vor Wien. Die Meldeman-Rundansicht von 1529/30. Sensation, Propaganda und Stadtbild*. Wien, 241–258.

Wunder, Amanda 2003: Western Travelers, Eastern Antiquities, and the Image of the Turk in Early Modern Europe. *Journal of Early Modern History* (7.) 1–2. 89–119.

Erdős Zoltán

Kép és szöveg, személyiség és propaganda I. Apafi Mihály uralkodásának első éveiben

Közhelyes megállapítás, hogy I. Apafi Mihály fejedelem nem rendelkezett olyan markáns koncepcióval a művészetek reprezentációs és véleményformáló szerepéről, mint Bethlen Gábor.[1] Személyét sem övezte akkora nimbusz, mint Zrínyi Miklóst,[2] vagy éppen akkora kétség, mint Thököly Imrét.[3] Erőforrásai és politikai lehetőségei sem voltak arra, hogy befolyásolja a nyugati propagandát.[4] Úgy gondolom azonban, mégis érdemes áttekinteni az Apafiról készült egykorú képanyagot a kor hazai és nemzetközi propagandájával, a fejedelem személye körül kialakult közjogi és politikai legitimációs érvekkel összefüggésben.

* * *

Az Erdélyben készült egykorú portrék szinte kizárólag éremképek,[5] hivatalos arcképnek számító, egyúttal a legszélesebb rétegekhez is eljutó ábrázolások. Az érmék kidolgozottságának színvonala ugyan eltérő, lényeges eltérés azonban nincsen az előlapon látható portrék alapelemei között: a fejedelem arcát dús szakáll és rövidre nyírt haj keretezi, fején süveg, testén díszes lemezpáncél látható, kezében buzogányt tart. Ezek az éremképek a századfordulótól folyamatosan meglévő hagyományt követnek. Míg azonban Bocskai és Bethlen portréi esetében viszonylag nagy volt a változatosság, Apafinál sokkal egyöntetűbb trendről beszélhetünk; a vésnökök legfeljebb a páncél kialakításában, díszítésében vittek egyéni vonást az ábrázolásba.[6] Szembetűnő, hogy Apafit az éremképek alkotói sosem ábrázolták hajadonfővel, amiben elődei közül II. Rákóczi Györgyöt és Kemény Jánost követi.[7]

1 Cennerné 1980; Gödölle 2014; Gyulai 2013.
2 Cennerné 1966; Cennerné 1997; Tüskés 2007.
3 Cennerné 1976; G. Etényi 2005.
4 Cennerné 1975: 283.
5 Huszár 1995: 150–191. (Nr. 625–823); Tóth 2017: 95–103; Weszerle 1911: Tab. D/XII–XIII.
6 Gödölle 2017: 185.
7 Huszár 1995: 125–140, 147–150. (Nr. 522–574, 606–624); Tóth 2017: 77–84, 93; Weszerle 1911: Tab. D/X–XI.

Különös jelentőséggel bírt a felségjelvények ábrázolása, hiszen a legitimitás legfontosabb kellékei és jelei a szultán által küldött jelvények voltak – a zászló, a díszruha és a süveg, a buzogány, a kard és a felszerszámozott ló, amit Apafi esetében egy trónussal is kiegészítettek.[8] Egyébként kimondottan szűkszavú naplójában maga Apafi is kiemelte a fejedelmi jelvények átadását: „Die 14. Választtattam az ország státusitúl a fejedelemségre. Die 16. Septembris. A kerelei réten a hatalmas nemzettűl adatott bot, kaftán, ló szerszámostúl, tollas süveg. Die 29. Adatott meg a zászló a désfalvi mezőn. […] November. Die 2. Adták meg a széket ós a császár aranynyal írott levelét a fogarasi mezőn."[9]

A közjogi elemeknek két érem, az 1668-ban vert Nap és Hold alakú dukátcsegely különleges árnyalatot ad.[10] Csegelyek verése a korban nem számított ritkaságnak,[11] de itt egy sajátos vonatkozásról is szó lehet. Alig egy évtizeddel korábban, az 1659-es szászsebesi országgyűlésen vált Erdély címerének állandó alkotóelemévé a Nap és a Hold[12] – a különleges alakú érmék talán erre reflektálnak, és így Apafi patriotizmusát jelenítik meg.

Voltak persze a fejedelem legitimitása körüli diskurzusnak más regiszterei is. A református lelkészek – 1664-ben Tolnai F. István, az 1680-as években pedig Tofeus Mihály és Nagyari József – a biblikus mitizáció eszköztárához nyúlva Isten választottjaként tüntették fel a fejedelmet: Nehemiás vagy Dávid király alakjával állították párhuzamba, a külső és belső béke, a társadalmi harmónia és a prosperitás megteremtőjeként jelenítették meg Apafit.[13] Ez képi ábrázolásokon sosem tűnt fel, a diskurzusnak erre a regiszterére egyáltalán nem reflektált, nem is igen reflektálhatott a képzőművészet. Ehhez az érvelésmódhoz a közismerten rendkívül mélyen vallásos és a teológiában is járatos Apafi hivatalos ábrázolásai egyszer kerültek közel: az 1677-ben, emlékérem gyanánt készült százszoros aranyforint[14] előlapján bibliai idézet (Fil. 3,8), hátlapján pedig egy ehhez kapcsolódó jelmondat olvasható: „Splendor opes avrvm mvndi mihi nvlla volvptas qvin pvto pro Christo haec omnia damna meo – Spes confisa Deo nvnqvam confvsa recedit fiden-

8 B. Szabó 1994; B. Szabó–Erdősi 2001.

9 Tóth 1900: 85.

10 Nap és hold alakú érmék: MNM Éremtár B. ltsz. 3.B.1903.428 és Weszerle 1911: 69. Közli: Huszár 1995: 164–165. (Nr. 676, 685)

11 Huszár–Pap–Winkler 1996: 74.

12 Huszár–Pap–Winkler 1996: 79.

13 Konkrét szöveghelyekkel lásd Erdős 2022: 66–67, 85–88, 140–142.

14 MNM Éremtár B. ltsz. 75.1977. Megjelent: Huszár 1995: 153. (Nr. 627); R. Várkonyi 1986: Nr. 253–255; Weszerle 1911: Tab. D/XII–XII.

tem nescit deservisse Deo."[15] A választott szöveg még akkor is nagyon jellemző a fejedelem személyiségére, ha a jelmondattal ellátott érmék nem is számítottak ritkaságnak – Barcsay Ákos például rövid uralkodása alatt többet is készíttetett.[16]

* * *

Az ábrázolások második típusát egy rendkívül kvalitásos, Nürnbergben megjelent metszet vezeti be. Az 1655 óta a városban dolgozó, kortársai közt az egyik legkiválóbb rézmetszőként számon tartott Jacob von Sandrart (1630–1708) a magyarországi és erdélyi török háborúk idején egy tizenkét képből álló sorozatot készített a hadszíntér legfontosabb hadvezéreinek és politikusainak – köztük Apafi Mihálynak – lovasportréiból.[17] A sorozathoz a Sandrarttal együtt dolgozó Sigmund von Birken (1626–1681) írt négy-, illetve nyolcsoros verseket (annak ellenére is joggal feltételezhető, hogy az összes képhez tartozó szöveget ő készítette, hogy ezt közvetlen bizonyíték nem támasztja alá: neve egyik metszeten sem szerepel, egyébiránt részletes naplójában nem említ minden ábrázolt személyiséget, és irathagyatékában sem maradt fenn valamennyi vers).[18]

Az Apafiról készült ábrázolás kimondottan kedvező hangvételű. A lépő lovon ülő fejedelem páncélban tűnik fel, jobb kezében ott a méltóságát jelző buzogány, csak a tollforgós süveg hiányzik. Az éremképekről is jól ismert arcon eltökéltség, megfontoltság látszik, tekintete erőt sugároz. A vers szerzője ugyanekkor azt tanácsolja Apafinak, hogy ne a letűnő, az éjszaka sötétjéhez tartozó Holdat válassza, helyette forduljon a világosságot és életet hozó felkelő Nap felé.

„Kluger Siebenbürger Fürst, wanckest du in Zweiffeldencken
Ob du zu der Sonne dich, oder Monden sollest lencken?
Bey der Sonn' ist Liecht und Leben, bey dem Monden finstre Nacht…"[19]

15 Huszár–Pap–Winkler 1996: 34, 86–87; „Hírnév, földi vagyon nekem egyként nincs örömömre: Krisztusomért mindezt kárnak gondolom én. Hagyd Istenre magad, s szégyennel majd sose hátrálsz. Nem hagyhatja az Úr cserben a benne hívőt." Fil. 3,8 Medvigy Mihály szabad fordítását idézi: Pásztory 1975: 23.

16 Huszár–Pap–Winkler 1996: 32–34.

17 Apafi portréja: OSZK RNyT App.M. 452; MNM TKCs Gr ltsz. 599. Megjelent: R. Várkonyi 1986: No. 239; Szabó é. n.: 143. A sorozatról összefoglalóan: Erdős 2023; Paas 1994.

18 Birken és Sandrart szoros együttműködéséről: Meier 2019; Paas 1994. Magyar vonatkozású munkáikról: G. Etényi 2002: 127–132; Németh 1994; Plihál 2022; Rózsa 1973: 49–50.

19 Paas 1994: 25.; „Erdély okos fejedelme, kétségek közt hánykolódsz, / Hogy a Naphoz, vagy a Holdhoz igazodj-e? / A Napnál fény van és élet, a Holdnál sötét éj…"

A nyugati irodalom a sorozatot és vele együtt az Apafiról készült metszetet is 1664-re datálja, ám talán mégis életszerűbb 1662 tavasza és 1663 ősze közé tenni a nyomtatvány elkészítését. A metszet hátterében Kolozsvár ostroma tűnik fel, a vers pedig még nem kezeli eldöntött tényként, hogy az új fejedelem vajon a szultáni vagy a császári pártfogást választja-e, vagyis Birken alighanem még azelőtt írta meg a szöveget, hogy a szultán az érsekújvári hadjárat során nyílt állásfoglalást csikart ki Apafitól.[20]

Sandrart metszetei annyira jól eladhatók voltak, hogy sok alkotó (különböző minőségben) utánozta őket. Nem meglepő, hogy az Apafit ábrázoló metszetről is lényegében változtatás nélkül készült egy másolat[21] Abraham Aubry (†1684 k.) műhelyében, aki Strasbourgban, majd 1653 után egy ideig Frankfurtban élt, és egyszerre több (frankfurti, nürnbergi, kölni és hanaui) nyomdának is dolgozott.[22]

A Sandrart (és nyomában Aubry) metszetén megjelenő arckép óriási hatást gyakorolt Apafi ábrázolásaira – és evvel együtt értékelésére, történeti megítélésére is – a következő évtizedek során. Ez a kép került be a *Theatrum Europaeum* 1672-es, Frankfurtban megjelent kötetébe,[23] ezt használta fel az augsburgi Wolfgang Philip Kilian (1654–1732),[24] és minden bizonnyal erről készült egy további másolat is a század végén.[25] Az egész alakos ábrázolásból mellképet vágtak ki a képek készítői, de a beállítás és a hangvétel változatlan maradt; a leginkább elismerő Kilian metszete, aki hadi trófeák közé helyezte el az arcképet.

20 A mű datálása azért is bizonytalan, mert Birken naplója az 1664-es év bejegyzéseiben nem említi az Apafiról szóló verset, az 1663-as év viszont teljes egészében hiányzik. Birken 1971: 92–178. A napló kiadásának kritikája, különös tekintettel az évjáratok elrendezésére: Krummacher 1983: 128–129.

21 MNM TKCs Gr ltsz. 8065. Az 1670-es évekre datálva közli Tóth 2017: 94.

22 Kolloff–Engelmann 1878: 376–378; Paas 1994: 21.

23 MNM TKCs Gr ltsz. 601.

24 MNM TKCs Gr ltsz. 592.

25 RC jelzet: RCIN 611524.

1. kép. Theatrum Europaeum, Frankfurt, 1672. Rézmetszet, 13,7 x 18,3 cm
Forrás: MNM TKCs Gr ltsz. 601.

2. kép. Wolfgang Philipp Kilian rézmetszete, 14,3 x 11,4 cm
Forrás: MNM TKCs Gr ltsz. 592.

Jól látható, hogy a délnémet városokban kiadott művek legalábbis nagyon megértők Apafival és politikai vonalvezetésével szemben. Nem meglepő, hogy itt látott napvilágot 1664 tavaszán a magyar arisztokrácia politikai programját megjelenítő *Nádasdy Mausoleum*, melynek német fordítását Birken készítette el. Két évvel később pedig az erdélyi szász Johannes Tröster (1640 k.–1685 k.) is itt adta közre *Das bedrängte Dacia* című munkáját, Bethlen János kancellár Apafi fejedelem apológiájaként készült történeti művének német változatát, belső címlapján talán szintén a fejedelmet ábrázoló, kevésbé jó minőségű metszettel.[26] Nürnbergre és Augsburgra hosszú ideje jellemző volt nemcsak a török hadszíntér iránti érdeklődés, hanem a császárral szembeni távolságtartás is. A város mozgástere azonban az 1670-es évek fordulójára jócskán beszűkült,[27] így Sandrart, Birken és Tröster munkái lényegében a város sajátos politikai arculatának végóráiban jelenhettek meg.

Akad természetesen nagyon fontos kivétel is. Néhány évvel Sandrart után nagy vetélytársa, Paulus Fürst (1608–1666) is készített egy metszetet Apafiról, az Ortelius világtörténeti művének folytatásaként készült kötet illusztrációja gyanánt.[28] Az ábrázolás nem egyértelműen kedvezőtlen, a szöveg viszont sokkal inkább negatív képet rajzol Apafiról, kétségbe vonva mindenekelőtt a legitimitását: a szerző kiemeli, hogy az erdélyi rendek csak a közvetlen kényszernek engedve fogadták el fejedelemnek, és a túlzottan szoros török függés miatt a császár sem ismerte el az uralkodását.[29]

A kompozíció és az arcvonások nagyon eltérnek Sandrartétól. Feltűnő az is, hogy a háttérben nem Kolozsvárt, egy erdélyi (vagy legalább annak elfogadató szárazföldi) tájat, hanem egy tengerparti részletet látunk: Fürst minden bizonnyal egy másik személyt ábrázoló kompozíciót használt alapként. Erre utal az is, hogy az arc igen életszerűtlen, és a test arányai sem éppen tökéletesek. Fürst műhelye a metszet készítésekor, 1665-ben már jócskán túl volt fénykorán, gazdaságilag meggyengült (éppen a részben Sandrart által támasztott piaci verseny miatt), és munkái sem érték már el a korábban megszokott színvonalat.[30]

26 Bethlen–Tröster 1666.
27 G. Etényi 2002: 122, 132–133.
28 Meyer 1665: 236–237. oldal között; MNM TKCs Gr ltsz. 592.
29 Meyer 1665: 203, 205, 211.
30 Paas 1990: 331–332; Paas 2015: 59, 62.

3. kép. Paulus Fürst rézmetszete, 19 x 30,5 cm
Forrás: MNM TKCs Gr ltsz. 597.

* * *

A harmadik ábrázolási hagyományt a Strasbourgban élő Peter Aubry (1596–1668 u.),[31] a már említett Abraham bátyjának metszete[32] alapozta meg. A mű minden bizonnyal Sandrartéval szinte egy időben készült: a háttérben itt is feltűnik Kolozsvár ostroma, vagyis a nemrég trónra lépett fejedelmet ábrázolja. A munka nem egyértelműen irányzatos: bár Apafi arcvonásai itt sokkal kevésbé előnyösek, mint Sandrart metszetén, a testtartás azonban kimondottan a győztes uralkodó dicsőségét sugározza. Ráadásul a felségjelvények közül feltűnik a fejedelmi buzogány és a süveg, a kép alján pedig kétoldalt két külön pajzsban Erdély címere, középütt pedig Apafi családi címere látható.

Ezt az ábrázolást hangolta egyértelműen ellenségessé az a másolat, amelyet általában 1686-ra datálnak.[33] Az ismeretlen alkotó néhány kisebb változtatás

31 Kolloff–Engelmann 1878: 375–376; Paas 1986: 6–8.

32 BM PD ltsz. 1871,1209.1149.

33 Peter Aubry metszetét és a róla készült másolatot meg nem különböztetve és az 1660-as

(például a háttérben Kolozsvár nevének elhagyása) mellett a három címerpajzsot a kép tetejére helyezte át, helyükre pedig egy négysoros versezetet illesztett. Az egyes szám első személyben fogalmazott szöveg Apafi (kényszerű) törökpártiságán gúnyolódik, előrevetítve, hogy az utolsó ítélet idején Krisztus nem fogja kedvezően megítélni, hogy a kereszténység ellensége mellett tartott ki:

„Der Sultan setzte mich auff einen Fürsten Thron.
Jetzt soll ich neben ihm, die Christen helffen schlagen
Was denckst dich, wird hie zu, des höchste Richter sagen."[34]

Felbukkan az a közkézen forgó Apafi-ellenes legenda is, mely szerint a fejedelem nem egy nagy múltú nemesi család sarja, hanem a szebeni bíró balkézről való fia („Ich bin von Hermann Statt und da des Richters Sohn"[35]). Ez ellen többek között éppen Tröster Nürnbergben megjelent fordítása igyekezett tisztázni Apafit.[36]

Ami a metszet utóéletét illeti, Peter Aubry munkáját vagy a róla készült másolatot használta fel később egy ismeretlen német mester, aki – immáron igencsak kedvező felhanggal – posztamensen és babérkoszorúban helyezte el a portrét.[37] Több ábrázolást nem tudtam ehhez a hagyományhoz kapcsolni, vagyis ez az Apafi-ellenes diskurzus a későbbiek során nem bizonyult igazán mérvadónak.

* * *

Az ábrázolások negyedik típusának első tagja az Antwerpenben élő, császári szolgálatban álló Cornelis Meyssens (1640 k.–1672 u.) metszete, amely felirata szerint 1666-ban készült, de csak négy évvel később jelent meg az I. Lipót csá-

évekre datálva közli Gödölle 2017: 185.

34 „A szultán ültetett a fejedelmi trónra. / Most neki kell segítenem, a keresztények ellen vívni. / Mit gondolsz, mit szól majd ehhez a legfelsőbb bíró."

35 „Szebenből származom, a bíró fia vagyok…"

36 „Ist demnach der jetzige Durchläuchtigste Fürst in Siebenbürgen Herr Michaël Apafi oder von Apafa nicht ein Türck, wie etwan spargiret worden, sondern ein Christ, Reformirter Religion zugethan; auch nicht des Stadt-Richters von Hermanstadt Sohn, sondern ein geborner, von altem Ungerisch-Adelichen Stammen, da hingegen ein Stadt-Richter der Haupt-Herman-Stadt ein geborner Sachse seyn muß…" („Erdély jelenlegi, legméltóságosabb fejedelme, Apafi Mihály, avagy von Apafa, nem török, ahogyan sokszor szidalmazták, hanem keresztény, méghozzá református vallású; nem is a szebeni bíró fia, hanem régi magyar nemesi család sarja, míg a szebeni bírónak született szásznak kell lennie…") Bethlen–Tröster 1666: 287–288.

37 MNM TKCs Gr ltsz. 593.

szár életét és tetteit tárgyaló mű illusztrációjaként.[38] Ugyan alighanem ez a metszet is az erdélyi éremképeket alapul véve készült,[39] ám az azokon látható portrét jelentősen áthangolta a művész. A süveg, a buzogány és a középkorias páncélzat itt is feltűnik, az Apafinak kölcsönzött arcvonások azonban egészen újszerűek és korántsem hízelgők: a Sandrartnál hangsúlyos erőteljességnek, eltökéltségnek, értelemnek nyomát sem látjuk. Ez a kompozíció és az arcvonások a császári életrajzban nemcsak Apafi ábrázolására, és nem is csak Meyssens munkáira jellemzőek, hanem úgy tűnik, a mű általában is ezt az imázst közvetítette az erdélyi fejedelmekről.[40]

Nem meglepő, hogy ez a portré nagy hatást gyakorolt a bécsi udvarba bejáratos hatalmasságok és a környezetükben dolgozó művészek köreiben. Évtizedekkel később ezt használta fel Johann Joseph Waldtmann (1676–1712) és az ő nyomán dolgozó Jacob Müller (1670 k.–1703) a Lotharingiai Károly haditetteit bemutató kötet egyik metszetéhez.[41] A kép – a következő oldal rövid magyarázó szövege szerint – Erdély katonai megszállását, Habsburg Birodalomhoz csatolását és a török kiűzését ábrázolja. Fent a császári címer, a magyar címer és Lotharingiai Károly címere fogja közre Erdély térképét, mellettük hadi trófeák láthatók. Középütt a felvonuló császári hadsereg jelenik meg, míg lent a Mars által elűzött török hadak, Apafi – arcán a Meyssens eredeti metszetén is feltűnő tanácstalansággal – utánuk tekint. Velük átellenben, a jobb oldalon a császár képét viselő Lotharingiai Károly, és társaságában Caprara, Scherffenberg és Veterani tábornok látható. Középütt a császárságot és a Magyar Királyságot jelképező alakok fogják közre az Erdélyt szimbolizáló nőalakot, aki a Báthoryak farkasfogas címerét viseli a ruháján.

38 Priorato 1671: 34–35. oldal között; MNM TKCs Gr ltsz. 594.

39 Gödölle 2017: 185.

40 A mű egészéről Bene 1993; Barcsay Ákos arcképe Priorato 1670: 11. oldal után. Megjelent: Tóth 2017: 86; Kemény János portréja Priorato 1670: 98. oldal után. Megjelent: Szabó é. n.: 138.

41 *Abrégé historique* 1701: XVIII. tábla; OSZK RNyT App.H. 2355; BM PD ltsz. 1884,0726.105; ÖNB HaD jelzet: 62.Q.2. Megjelent: R. Várkonyi 1986: No. 243.

4. kép. Jacob Müller rézmetszete Johann Joseph Waldtmann után, 20,5 x 33,8 cm
Forrás: OSZK RNyT App.H. 2355.

Meyssens Apafi-portréját használta mintaként két további, ismeretlen mester a 17. század második felében[42] és a 18. század elején,[43] és talán ezekhez köthető egy további, szintén ismeretlen német művész által készített alkotás is.[44]

* * *

42 MNM TKCs Gr ltsz. 9106.
43 RC jelzet: RCIN 611523
44 MNM TKCs Gr ltsz. 591.

Apafiról uralkodásának kezdeti éveiből – az éremképeken túl – nem ismerünk hazai készítésű ábrázolást: reprezentatív olajfestmény elkészítésére alighanem csak utolsó éveiben gondolt a fejedelem. Az 1683-ban készült, az Esterházyak fraknói várában fennmaradt egész alakos portré a magyar ábrázolási hagyományokból táplálkozik: erre mutat a kissé szoborszerű testtartás, a kompozíció és a kép feliratának elhelyezése.[45]

Ugyanez igaz a 17–18. század fordulóján készült viseletsorozatok akvarelljeire is.[46] Ezeken Apafi – a sorozatokban szereplő többi fejedelemhez hasonlóan – jellegzetesen magyar nemesi viseletben tűnik fel. Uralkodói méltóságát egyedül a buzogány jelzi, viszont nem visel süveget – amiben csak Báthory Kristóf, Rákóczi Zsigmond, Barcsay és fia, II. Apafi Mihály ábrázolásaival rokon. Kissé meglepő, hogy két akvarell készítője fontosnak látta feljegyezni a fejedelem vallását.[47]

Ezek az ábrázolások már arról az idős, ősz hajú fejedelemről készültek, akire a képek készítői maguk is jól emlékezhettek: aki nagyon sokat olvas, órákat gyűjt, és szeret elmerülni az óraszerkezetek tanulmányozásában.[48] A trónra való alkalmasság, a harci erények hangsúlyozása itt teljesen elvész – az idős fejedelem reprezentációjához ez már nemigen illett, ráadásul Erdélyben egyébként is közismert volt Apafi eredendően békeszerető habitusa: „Erdély országának méltóságos Fejedelmi között, leg tsendesebb, moderatusabb, szelidebb fejedelme vólt Nemzetünknek, Josiasnak, Isten gondviselesenek leg világosabb tüköre vólt…" – írta róla tábori prédikátora, Nagyari József.[49]

45 A festmény reprodukciója megjelent: Angyal 1888: 192. oldal után.

46 Mindeddig hat ehhez a csoporthoz tartozó ábrázolást tudtam összegyűjteni. (1.) *Costumebilder aus Siebenburgen:* OSZK Kt Quart. Germ. 892. Megjelent: Oborni–Tompos–Bencsik 2009: Nr. LXXXIII. (2.) Budapesti töredék: OSZK Kt Quart Germ. 892. Megjelent: Oborni–Tompos–Bencsik 2009: Nr. 1. (3.) *Genuina effigies Principum omnium Transsilvania et autographÿ illuminatae:* MTA KIK KRK Történelem-Régészet 2o 3. (4.) *Effigies Principum Transilvaniae ex autographis sumtae et coloribus ad vivum efformatae,* 1697: OSZK Kt Fol. Lat. 1702. fol. 19. (5.) *Trachten Cabinett von Siebenbürgen,* 1729 (1692): Memoria Urbis Alba Iulia é. n. (6.) Egy további, a 18. század elején készült, ma Bolognában őrzött lavírozott tollrajz megjelent: Cennerné 1975: Nr. XIII/1.

47 Tompos 2009: 31. A viseletsorozatokra általában: Deák 2014; Deák 2015; Galavics 1990.

48 Apor 1982: 604.

49 Nagyari 2014: 77–78. Persze a békeszeretet mögött sokan inkább a határozatlanságot, befolyásolhatóságot látták: „vagy olvasott, vagy könyveket fordított, lovakra, fegyverekre, köntösökre, oeconomiára mint férfiembernek nem volt semmi inclinatiója." Cserei 1983: 106, 133, 221. A fejeledelem kiváló jellemrajza: Tolnai 1940.

5. kép. Effigies Principum Transilvaniae ex autographis sumtae et coloribus ad vivum efformatae, 1697. fol. 19. Akvarell
Forrás: OSZK Kt Fol. Lat. 1702.

6. kép. Genuina effigies Principum omnium Transsilvania et autographÿ illuminatae.
Akvarell
Forrás: MTA KIK KRK, Történelem-Régészet 2o 3.

Ezek az ábrázolások egy korszak lezárásaként, retrospektív céllal készültek, az erdélyi szász ábrázolási hagyományokban, távolabbról pedig a kelet-közép-európai provinciális portréművészet tradícióiban gyökereznek. Az önálló Erdélynek emléket állító és a szászokra jellemző technikával készült viselet- és portrésorozatok természetszerűen csak egy szűkebb nyilvánosság terében mozoghattak,[50] ez magyarázza egyrészt az egymás közti szoros kapcsolatot, másrészt pedig azt, hogy hatásaikkal, párhuzamaikkal másutt, más közegben egyáltalán nem találkozunk.

* * *

Összefoglalásként azt állapíthatjuk meg, hogy Apafiról négy ábrázolási hagyomány alakult ki, lényegében a trónra jutását követő egy-két év alatt: Erdélyben ez a pénzverés újraindításával függött össze, a birodalomban viszont a naprakész információk iránti folyamatos igénnyel magyarázható. E négy hagyomány mellé zárkózott fel az 1680-as évektől egy sajátosan magyar, illetve erdélyi szász tradícióban gyökerező ábrázolásmód.

Az egyes tradíciók térben és evvel együtt politikai tekintetben is jól láthatóan elkülönültek egymástól. A délnémet városok kiadványai, ha nem is fogták nyíltan a fejedelem pártját, de megértőbbek voltak vele szemben, és a kényszerű oszmán függés mellett is látták a kereszténységgel való együttműködés lehetőségét. A strasbourgi és természetesen a bécsi kiadványok evvel szemben negatív képet festettek Apafiról, bizonytalan és gyenge uralkodónak láttatták, néhol kimondottan gúnyosan nyilatkoztak róla. Olykor ugyan születtek átértelmezések, de kép és szöveg általában teljes összhangban van egymással; így egy-egy ábrázolás utólagos áthangolása csak ott volt lehetséges – például Peter Aubry metszete és az arról készült másolat esetében –, ahol eleve nem készült kísérő szöveg a metszethez.

A társadalmi közeg, a felvevőpiac eltéréseivel magyarázhatók a mediális különbségek. Míg ugyanis Erdélyben kizárólag éremképekkel, később egy szűk nyilvánosság számára készült akvarellekkel találkozunk, addig nyugaton a szélesebb körű, fizetőképes keresletnek köszönhetően tömegesen készültek metszetek – egylapos kiadványok és könyvillusztrációk – Apafiról.

Az alkotóelemek és a kompozíció tekintetében viszont az egyes típusok között nincs éles különbség, az alkotók mindenütt egy közös, nagyon jól ismert motívumkincsből – ilyenek az erdélyi fejedelmek ábrázolásain feltűnő felségjelvények – válogattak. Az arcvonások arról tanúskodnak, hogy az erdélyi éremké-

50 Cennerné 1975: 286–298.

peket jól ismerték nyugaton[51] (bár leletanyagból, gyűjteményekből Apafi pénzei egyáltalán nem kerültek elő[52]). Erdély tehát nem tűnik elszigeteltnek, a különbségek nem nagyobbak, mint az egyes nyugati központok Apafi-ábrázolásai közötti eltérések.

Források

British Museum, London (BM)
Prints and Drawings (PD)
Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest (MNM)
Éremtár
Történelmi Képcsarnok, Grafikai Gyűjtemény (TKCs Gr)
Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ, Budapest (MTA KIK)
Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteménye (KRK)
Országos Széchényi Könyvtár, Budapest (OSZK)
Kézirattár (Kt)
Régi Nyomtatványok Tára (RNyT)
Österreichische Nationalbibliothek, Bécs (ÖNB)
Sammlung von Handschriften und alten Drucken (HaD)
Royal Collection, London (RC)

Abrégé historique et iconographique de la vie de Charles V Duc de Lorraine. Nancy, 1701.

Apor Péter 1982: Metamorphosis Transylvaniae. In: Bitskey István (vál., jegyz.): *Magyar emlékírók, 16–18. század*. (Magyar remekírók.) Budapest. 586–694.

Bethlen, Johannes – Tröster, Johannes: *Das Badrängte Dacia. Das ist: Siebenbürgische Geschichten*… Nürnberg. (RMK III. 2355)

Birken, Sigmund von 1971: *Die Tagebücher des Sigmund von Birken, Teil I*. Bearb. von Kröll, Joachim. Würzburg.

Cserei Mihály 1983: *Erdély históriája, 1661–1711*. S. a. r., bev., jegyz.: Bánkuti Imre. Budapest.

Nagyari József 2014: Halotti beszéde Apafi Mihály felett. In: *Apafi Mihály fejedelem temetése*. S. a. r.: Csorba Dávid – Mikó Gyula. Budapest. 72–84.

51 Gödölle 2017.

52 Huszár–Pap–Winkler 1996: 130–150.

Priorato, Galeazzo Gualdo 1670: *Historia di Leopoldi Cesare… Parte seconda*. Vienna.

Tóth Ernő 1900: I. és II. Apafi Mihály erdélyi fejedelmek naplója az 1632–1694. évekről, I. közlemény. *Erdélyi Múzeum* (17.) 5. 82–93.

Memoria Urbis Alba Iulia é. n.: http://memoriaurbis.apulum.ro/en/story/24#gallery-1 – utolsó letöltés: 2023. április 11.

Hivatkozott irodalom

Angyal Dávid 1888: *Késmárki Thököly Imre 1657–1705, I. kötet*. (Magyar történelmi életrajzok.) Budapest.

Bene Sándor 1993: „Ő Császári Felségének kedve telik benne..." (Egy birodalmi história és társszerzői). *Filológiai Közlöny* (39.) 1. 49–56.

B. Szabó János 1994: Az erdélyi fejedelmi jelvények. *Keletkutatás* (évf.?) Tavasz. 59–68.

B. Szabó János – Erdősi Péter 2001: Két világ határán. A hatalomátadás szertartásai az erdélyi fejedelemségben. In: Hausner Gábor – Kincses Katalin Mária – Veszprémy László (szerk.): *„Kard és koszorú." Ezer év magyar uralmi és katonai jelképei*. (A Hadtörténeti Múzeum Értesítője 4.) Budapest, 91–105.

Cennerné Wilhelmb Gizella 1966: *A Zrínyi család törökellenes harcai a XVI–XVII. század képzőművészetében*. (Dunántúli Tudományos Gyűjtemény, Series historica 43.) Budapest.

Cennerné Wilhelmb Gizella 1975: Erdélyi fejedelmi arcképsorozatok. In: Galavics Géza (szerk.): *Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok*. Budapest, 279–312.

Cennerné Wilhelmb Gizella 1976: Thököly Imre és szabadságharca az egykorú grafikában. In: Köpeczi Béla: *„Magyarország a kereszténység ellensége". A Thököly-felkelés az európai közvéleményben*. Budapest, 347–371.

Cennerné Wilhelmb Gizella 1980: Bethlen Gábor metszetarcképei. (Kelet-nyugati stíluskapcsolatok a XVII. századi portrégrafikában). *Folia Historica* (8.) 33–53.

Cennerné Wilhelmb Gizella 1997: *A Zrínyi család ikonográfiája*. Budapest.

Deák Éva 2014: Öltözködés és identitás a 17–18. századi Erdélyben a viseletsorozatok tükrében. *Korall* (15.) 55. 150–168.

Deák Éva 2015: Népviseletek a 17–18. századi Erdélyben a viseletsorozatok tükrében. In: Balogh Balázs (főszerk.): *Ethno-Lore. A Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Kutatóintézetének évkönyve 32*. Budapest, 145–180.

Erdős Zoltán 2022: *„Szerelmes édes maroknyi nemzetünk…" A nemzettudat megjelenése erdélyi puritán szövegekben (1657–1690).* (PhD-disszertáció.) Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest.

Erdős Zoltán 2023: Arcok a török háborúból. Jacob von Sandrart és Sigmund von Birken 1663–1665-ben készült metszetsorozata. https://ujkor.hu/content/arcok-a-torok-haborubol-jacob-von-sandrart-es-sigmund-von-birken-1663-1665-ben-keszult-metszetsorozata – utolsó letöltés: 2023. szeptember 28.

Galavics Géza 1990: Erdélyi viseletalbumok a XVII–XVIII. századból. Utószó. In: Jankovics József – Galavics Géza (szerk.): *Régi erdélyi viseletek. Viseletkódex a XVII. századból.* Budapest, 57–131.

G. Etényi Nóra 2002: A nürnbergi nyilvánosság és a Nádasdy Mausoleum. In: Fodor Pál – Pálffy Géza – Tóth István György (szerk.): *Tanulmányok Szakály Ferenc emlékére*. (Gazdaság- és társadalomtörténeti kötetek 2.) Budapest, 123–137.

G. Etényi Nóra 2005: Thököly Imre nemzetközi híre. *Credo* (11.) 3–4. 211–227.

Gödölle Mátyás 2014: A fejedelem képmása. Bethlen Gábor arcképei. In: Kiss Erika – Oborni Teréz (szerk.): *A kód Bethlen 1613. Kiállítási katalógus*. Budapest, 49–61.

Gödölle Mátyás 2017: Fejedelemportrék az erdélyi tallérokon. In: Tóth Csaba (főszerk.): *Tündérkert ezüstje. Erdélyi tallérgyűjtemény a Magyar Nemzeti Bankban*. Budapest, 169–186.

Gyulai Éva 2013: „Nézd meg ezt sok ország népe, Bethlen Gábornak ez képe" – Bethlen Gábor ikonográfiai reprezentációja. In: Papp Klára – Balogh Judit (szerk.): *Bethlen Gábor képmása*. (Speculum Historiae Debreceniense 15.) Debrecen, 251–270.

Huszár Lajos 1995: *Az erdélyi fejedelemség pénzverése*. Budapest.

Huszár Lajos – Pap Ferenc – Winkler Judit 1996: *Erdélyi éremművesség a 16–18. században*. Bukarest.

Kolloff, E. – Engelmann, W. 1878: Aubry. In: Meyer, Julius (Hg.): *Allgemeines Künstler Lexikon, Zweiter Band*. Leipzig, 376–378.

Krummacher, Hans-Henrik 1983: Die Tagebücher des Sigmund von Birken: Zur Ausgabe und Kommentierung durch Joachim Kröll. *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* (112.) 2. 125–147.

Meier, Esther 2019: Verhältnisbestimmung: Birken und Sandrart, Dichter und Maler in der Teutschen Akademie. In: Garber, Klaus – Laufhütte, Hartmut – Steiger, Johann Anselm (Hrsg.): *Sigmund von Birken (1626–1681). Ein Dichter in Deutschlands Mitte*. Berlin, 297–322.

Meyer, Martin 1665: *Ortelius Continuatus, Das ist Der Ungarischen Kriegs-Empörungen Fernere Historische Beschreibung Oder Zweyter Theil...* Nürnberg.
Németh S. Katalin 1994: Sigmund von Birken magyar kapcsolatai. *Magyar Könyvszemle* (110.) 1. 78–82.
Oborni Teréz – Tompos Lilla – Bencsik Gábor 2009: *A régi Erdély népeinek képeskönyve. Kéziratos viseletkódex az Apafiak korából*. Budapest.
Paas, John Roger 1986: Johann Michael Moscherosch und der Aubrysche Kunstverlag in Straßburg, 1625 bis ca. 1660. *Philobiblon* (30.) 1. 5–45.
Paas, John Roger 1990: Sigmund von Birkens anonyme Flugblattgedichte im Kunstverlag des Paul Fürst. *Philobiblon* (34.) 4. 321–339.
Paas, John Roger 1994: Jacob von Sandrarts gedruckte Reiterbildnisse mit Versen des Sigmund von Birken. *Philobiblon* (38.) 1. 16–32.
Paas, John Roger 2015: The Changing Landscape of the Competitive Nuremberg Print Trade: The Rise and Fall of Paulus Fürst (1608–1666). In: Kirwan, Richard – Mullins, Sophie (eds.): *Specialist Markets in the Early Modern Book World*. Leiden, 35–63.
Pásztory Tibor 1975: Az erdélyi fejedelmek pénzeinek jelmondatai. *Az Érem* (31.) 1. 20–23.
Plihál Katalin 2022: Jacob Sandrart 1664-es Magyarország térképe az új kutatások tükrében. *Geodézia és Kartográfia* (74.) 3. 4–11.
Rózsa György 1973: *Magyar történelemábrázolás a 17. században*. Budapest.
R. Várkonyi Ágnes 1986: Az önálló fejedelemség utolsó évtizedei (1660–1711). In: Makkai László – Szász Zoltán (szerk.): *Erdély története, II. 1606–1830*. Budapest. 784–971.
Szabó Péter é. n.: *Az Erdélyi Fejedelemség. Küzdelem a megmaradásért*. Budapest.
Tolnai Gábor 1940: „Szegény, együgyü fejedelem". *Nyugat* (33.) 4. 169–177.
Tompos Lilla 2009: A budapesti Costumebilder aus Siebenbürgen kódex viselettörténeti áttekintése. In: Oborni Teréz – Tompos Lilla – Bencsik Gábor: *A régi Erdély népeinek képeskönyve. Kéziratos viseletkódex az Apafiak korából*. Budapest, 28–39.
Tóth Csaba (főszerk.) 2017: *Tündérkert ezüstje. Erdélyi tallérgyűjtemény a Magyar Nemzeti Bankban*. Budapest.
Tüskés Gábor: A szigetvári és a költő Zrínyi Miklós képi ábrázolásai. In: Bene Sándor – Hausner Gábor (szerk.): *A Zrínyiek a magyar és a horvát históriában*. Budapest, 219–268.
Weszerle József 1911: *Hátrahagyott érmészeti táblái, I. kötet*. Budapest.

G. Etényi Nóra

Információ, reprezentáció, mementó 17. századi képes tudósítások értő kortárs gyűjtői

A kora újkori nyomtatott vizuális információ korabeli nagy presztízsét bizonyítják a 16–17. századi metszetgyűjtemények, melyekből kitűnik, hogy a fejedelmi, főúri és patrícius gyűjtők a neves alkotók művei mellett éles szemű megfigyelőként gondosan válogatva vásárolták a korszak jellegzetes, az olvasni nem tudó rétegek számára is elérhető populáris műfaját, a metszetes röplapokat. A képzett elit egyrészt számontartotta a képes beszámolók információsűrítő, rendszerező szerepét a kitáguló tájékozódási térben, másrészt a politikai reprezentáció hatékony eszközeként sokrétűen használta aktuális véleményformálásra, értékek tezaurálásra s történelmi fordulópontok emlékezeteként.

A kora újkori európai társadalom nagy élménye volt a nyomtatott vizuális információhoz való hozzáférés gyorsan bővülő lehetősége. A 16–17. századi képes információáramlás jellegzetes műfaja a plakát formátumú, figyelemfelkeltő metszetekkel illusztrált röplap, mely a korban közügyeknek tekintett hadi és politikai eseményekről, természeti csapásokról, felekezeti kérdésekről, újonnan felfedezett területekről, normaváltásokról tájékoztatott. A megjegyezhető, szellemes képekkel illusztrált röplapok a városi polgárok mindennapjainak szerves részévé tették a nyomtatott szöveges és vizuális információt, s tanították a hatékony használatát. A városi középréteg számára nem számított drágának az egy ácsmester napi béréből megvehető kiadvány,[1] de az egy nyomódúcról jó minőségben 1000–1500, maximum 2000 példányban készített röplapok a korban jellemző közösségi hírhez jutás eszközei voltak. A röplapokat kifüggesztették városházára, templomok falára, városkapura, könyvkereskedések ajtajára, piactereken.[2] Bár a képekkel közvetített ismeretek az olvasni nem tudó réteget is elérték, sőt a metszet alatt szereplő két-három hasábnyi szöveget, verset a köztereken fel is olvasták, a 17. századi röplapokon a műveltebb elit számára is hasznos, magas színvonalú vizuális információ jelent meg. Hadvezérek fel-

1 Rosseaux 2010: 107–112; Oelke 1992.

2 Schilling 1990; Harms–Schilling 2008.

ismerhető arcképei, térképek, hadmérnöki alaprajzok, közérthető szakrális és világi szimbólumok vitték közelebb a befogadóközönséghez a távolinak tűnő hadi és politikai színterek világát. Az egyházi és világi propaganda a török elleni háború ügyében is sokrétűen használta a röplapokat. Az országhatárokat gyorsan átlépő ősellenségtoposzok, városlátképek, váralaprajzok segítették az azonosulást a tengeri és szárazföldi hadszínterek eseményeivel és kihívásaival. A kép és szöveg egymást erősítő funkciója a tájékoztatás mellett hatékonyan irányította a véleményalkotást.[3] Elhúzódó nagy katonai, politikai válságok, felekezeti konfliktusok, a harmincéves háború, az angol polgárháború, a Fronde-mozgalom időszaka ugrásszerű változást eredményezett a politikai kommunikáció tempójában, hatékonyságában, a megcélzott befogadóközönség szélesítésében. A több hatalom által elérhető „köz"-vélemény meggyőzésének rövid és hosszú távon egyaránt óriási gazdasági, stratégiai, politikai és katonai tétje lett.[4] A röplapok mindig a kortársak által nagy jelentőségűnek tartott eseményekről, így koronázásokról, kivégzésekről, üstökösökről készültek.

A képes beszámolók elsősorban az aktuális kommunikációban játszottak kulcsszerepet, ám a metszetek különleges értékét jelzi, hogy a nagy sikert aratott ábrázolásokat a kiadók tematikus összefoglalásokban újra közzétették, sőt a nyomódúcokat évtizedek múltán is elővették, aktualizálták. A tezaurálás szándékával jelentős számban kerültek be röplapok korabeli gyűjteményekbe bizonyítva a műfaj kortársak által számontartott összetett információs, művészi értékét. A röplapok kora újkori gyűjtői körének feltérképezése a nyomtatott vizualitás kortárs befogadásának sokrétűségére is rávilágít, de azt is jelezheti, hogy a hírekre nyitott 16–17. századi olvasó mit tekintett fontos, történelmi jelentőségű eseménynek.

A városi röplapgyűjtemények jellegzetességei

A jelenleg ismert kora újkori nagy röplapgyűjtemények közül az egyik legkorábbi kollekciót Johann Jacob Wick (1522–1588) zürichi prédikátor állította össze 1559 és 1588 között vásárolt és huszonnégy kötetbe rendezett képes beszámolókkal. Wick elsősorban a rendkívüli természeti jelenségekre, üstökösökre, áradásokra, földrengésekre figyelt fel, de a távoli területek különleges állatvilágát, növényzetét bemutató látványos ábrázolásokat is beszerezte. A színezett metszeteken a képek domináltak, bár rövid magyarázatok is segítették az értelmezést. A katasztrófák,

3 Harms 1992: 145–147; Schumann 1998: 226–258.
4 Burkhardt 1998: 3–19.

apokaliptikus égi jelek vonzották Wicket, mégis a szisztematikus gyűjteményből a tudományos megismerés igénye, a táguló látható világ feltérképezésének szándéka tűnik ki, amihez a zürichi prédikátor a röplap műfajt relevánsnak tekintette.

A röplapok szenzációkon túli, érdemi ismereteket közlő értékét, hasznosságát kora újkori kéziratos városi krónikák is bizonyítják, melyekbe szintén nagy számban kerültek be nyomtatott képes beszámolók. Georg Kölderer (1550–1607) 1576-tól 1607-ig vezetett feljegyzései[5] mellé kiugróan sok nyomtatott hírt csatolt. Kölderer az augsburgi székhelyű Jonas Weiss kereskedőházának dolgozott írnokként, így nagy mennyiségű és összetett gazdasági, hadi, politikai primer hírhez és sokféle másodlagos ismerethez jutott hozzá. Kéziratos Fugger-Zeitungokból is tájékozódott, s az ismerőseitől szerzett értesüléseket is rögzítette. Az exkluzív információk mellett a nyomtatott nyilvánosságban hozzáférhető híreket is figyelemmel kísérte, bizonyítva, hogy a röplapkiadás európai fellegvárában jelentős a presztízse az új ismeretek közvetítésében a nyomtatott vizuális információnak. A németalföldi származású neves metsző és kiadó, Dominicus Custos (1560–1612) 1588-tól állandósuló augsburgi működése nyomán látványosan emelkedett a röplapokon közzétett metszetek művészi kvalitása, Kölderer mégsem a képek esztétikai értékét tartotta számon, hanem azt a vizuális kánont gyűjtötte, melyet a röplapok az újdonságokról egyértelműsítettek. A kéziratba illesztett metszetek szavakkal nehezen leírható távoli egzotikus területekre, viseletekre, harcmodorra vonatkoztak vagy a közeli különleges természeti jelenségekre. Az ellátási kérdésektől a csillagászatig sokféle területre kiterjedt a figyelme. A külpolitikai hírek iránti nyitottsága kiemelkedő, Kölderer utalt Stuart Mária és I. Erzsébet konfliktusára, a pápai és szultáni udvarról is rendszeresek a feljegyzései, sőt Peruból és Japánból származó hírek is bekerültek a krónikába. Kölderer 2400 oldalnyi kéziratát több kötetbe rendezte, melyek közül az 1–5. (1576–1593) és a 8. kötet (1606–1607) maradt fent. A mellékelt harminchárom röplap fontos történelmi fordulópontokról, így a tizenötéves háború hadi eseményeiről, a németalföldi szabadságharcról, felekezeti krízisekről tudósított.[6] Egy Kölderer művével kortárs, nürnbergi kéziratos krónikába a magyarországi török háború nagy fordulópontjait megörökítő metszeteket mellékelt az ismeretlen szerző, Eger 1596-os ostromáról, a mezőkeresztesi csatáról, Győr 1598-as visszafoglalásáról készült madártávlati összegző metszetekkel hitelesítve a feljegyzéseit.

5 Kölderer 2013.

6 Roeck 1989: 32–40, 71–76; Mauer 2001: 36; Tschopp 2008: 33–78.

A Német-római Birodalom egyik legnagyobb 16–17. századi nyomda- és hírcentrumában, Augsburgban sok olyan diárium maradt fent, melyekbe a szerzők nemcsak rögzítették a város fontos eseményeit, hanem az egyházi és világi tereket, épületeket, ceremóniákat megörökítő nyomtatványokat is mellékeltek.[7] A művelt városi elit számára értéket jelentett a röplapok igényes képanyaga, tematikai sokszínűsége, mely bemutatta a közösség rítusait a mindennapok hatékony működésétől az ünnepekig.[8] A városi polgár identitásához hozzátartozott a városi közélet jelentős fordulópontjainak figyelemmel kísérése. Egy 1661 és 1670 között vezetett regensburgi kéziratos krónikába az 1663-tól 1806-ig tartó „örök" birodalmi gyűlés megnyitásáról tájékoztató metszeteket illesztett az ismeretlen alkotó,[9] aki egyaránt megörökítette a birodalmi döntéshozás reprezentációját nagypolitikai események kapcsán és a regensburgi evangélikus közösség ünnepeségei esetében.

A jezsuita iskolákban képzett Martin Greysing (1592–1665) schlägli apát 17. század közepén gyűjtött száznegyven darabos metszetkollekciója szintén egyszerre bizonyítja a röplapok használatát a mindennapi vallásgyakorlatban[10] és a politikai változások megfigyelésében. Greysing allegóriák, Mária-képek, párizsi, antwerpeni és augsburgi szentképsorozatok mellett sok újévköszöntő röplapot s a harmincéves háború eseményeiről kiadott képes beszámolót is beszerzett városlátképekkel és tájképekkel együtt. Greysingnek köszönhető a schlägli apátság újjáépítése, képtárának bővítése Tiroli Ferdinánd főherceg ambrasi gyűjteménye hatására.[11]

A krónikákban eseményekre, helyszínekre, hadvezérekre vonatkozó röplapmellékletek a képek elismert hitelességét bizonyítják, míg a gyűjteményekben szintén jelentős számban található gúnyképek a vizuális információ fokozott figyelemmel kísért politikai értékét. Egy 1608 és 1620 közötti, főként prágai, bécsi, augsburgi, regensburgi és ulmi híreket tartalmazó, Bécsben fennmaradt kéziratos hírgyűjteményhez mellékelt nyomtatványok között kiugróan magas a képszatírák száma. Az összetett szimbólumrendszerrel befolyásoló metszetek nemcsak nagy mennyiségű információt sűrítettek, hanem sokféle értelmezési lehetőséget együttesen kínáltak, szavakkal csak hosszasan leírható képi világgal.[12] A harmincéves háború alatt különösen fontossá váltak a gúnyképek, mert a gondosan komponált politikai allegóriák új aspektusú ismeretet nyújtottak a kiterjedt, több országot átfogó hadszíntér erőviszonyait összegezve.

7 Mauer 2000: 107–132.
8 Künast 2001; Meise 2008: 153–177.
9 StAR I Ae 2 28 Anonym Chronik No. 4 ab Anno 1661-1670.
10 Rebell 2003.
11 Ramharter 2008: 211.
12 ÖStA HHStA Handschriftensammlung Böhm 108. Bd. W 57 Band 1-5.

A városi patríciusok, tudósok gyűjteményeinek sokoldalú hasznosíthatóságát jelzi, hogy a 17. századi utazási irodalom „kötelező" látnivalói közé is bekerültek.[13] A Paul Praun (1548–1616) nürnbergi kereskedő által eredetileg Bolognában alapított, majd 1616-tól 1801-ig Nürnbergben látható raritásgyűjteményének hatszáz rajza és hatezer darabos nyomtatott grafikája magas esztétikai nívót képviselt[14] az egyik legteljesebb Dürer-metszetanyaggal.[15] A metszetgyűjtés a polgárság körében is széles körűvé váló szokását tükrözi egy 17. század eleji gúnykép. Johann Bussemacher (1580–1613) kölni metsző és kiadó a felkészületlen műgyűjtőt karikírozta, aki a divatot követte, nem pedig a művészi értéket kereste. A polgári levelezésben, inventárakban felbukkanó kvalitásos grafikák részben főúri családok számára végzett beszerzések. A gyűjteményekbe rendezett metszetek és röplapok aktív használata érdekében a kora újkorban etalonnak tekintett Samuel Quicchelsberg traktátusa azt ajánlotta, hogy a tulajdonosok fiókokban vagy üveges szekrényekben tárolják a képi könyvtárakat.[16] A látképek, térképek geográfiai és topográfiai ismeretei a főúri és polgári ifjak nevelésében is szerepet játszottak.

A főúri röplapgyűjtemények funkciói

A 17. századra a politikai és kulturális elit a kuriozitások és raritások helyett a kvalitásos képek gyűjtésére koncentrált,[17] a festményekben és metszetekben az esztétikai élményt, kevésbé a képi „kordokumentumot" keresve. A gyűjtési koncepció művészetelméleti irodalma sokat finomodott, százezer darabos gyűjtemények katalógusai jelentettek nemzetközi mintát.[18] Mégis sokszor maguk a fejedelmi és főúri gyűjtők ragasztották tematikus kötetekbe a grafikákat, metszeteket, s nemcsak műfajokat, konkrét műveket vagy azok jó minőségű másolatait szerezték be, hanem fontos hadi, politikai események, ceremóniák ábrázolásait is.[19]

II. Ágost braunschweig-lüneburgi herceg (1579–1666) a vesztfáliai béke után kialakított híres wolfenbütteli könyvtárának és metszetkollekciójának[20] fontos pillére a harmincéves és az 1663–1664-es háború időszakából származó gazdag röplapanyaga, melyet elsősorban augsburgi ágense révén szerzett be. Utóda,

13 Brakensiek 2003: 3–12.
14 Schock 2002: 47–72.
15 Hess 2002: 451–464.
16 Roth 2000: 283.
17 Bubryák 2017.
18 Brakensiek 2003: 280–288, 549–590.
19 Minges 1998: 65–72; Korsch 2005.
20 HAB 105 000 tétel: Virtuelles Kupferstichkabinett.

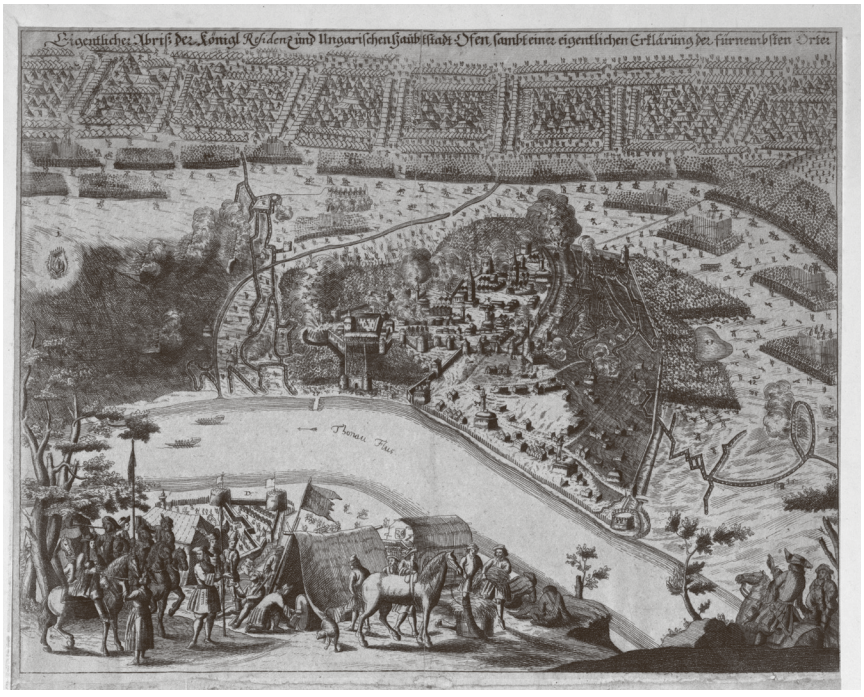
Anton Ulrich (1633–1714) is vásárolta a hadi és politikai röplapokat nagyrészt hamburgi kiadótól. A százhúszezer darabos Waldburg-Wolfegg fejedelmi grafika-, rajz- és metszetgyűjteménybe az 1650 jelentős művésztől származó kvalitásos ábrázolások mellé sok aktuális hadi eseményt megörökítő röplap is bekerült. A gyűjtemény alapját a sokoldalúan képzett Maximilian Willibald von Waldburg (1604–1667) teremtette meg,[21] akinek ágensei Augsburgban, Frankfurt am Mainban, Nürnbergben, Antwerpenben vásároltak,[22] s 1654-ben a 34 000 darabos Fugger-gyűjteményt is meg tudta szerezni. Az 1663–1664-es török háborúról több tucat nürnbergi, augsburgi, frankfurti röplaphoz jutott hozzá.

Alapvetően 17. századi állapotában maradt fent Arolsenben a Waldeck-Pyemont család gyűjteménye, mely a kor „emlékezetpolitikájára" jellemzően nagyrészt kortárs portrékat tartalmazott, uralkodók, hadvezérek, tudósok ábrázolásait.[23] Az ismert tizenkilenc kötetből tíz portrékat összegzett, s külön egységet képzett a diadalkapukra, ünnepi bevonulásokra, a temetési szertartásokra s a kisméretű látképekre vonatkozó képanyag. A röplapok többsége a harmincéves háborút és az 1670-es évek francia–holland konfliktusait mutatta be, hadi hírek helyett szarkasztikus gúnyképpel direkt politikai olvasatot közvetítve.[24] Az 1680-as évekből XIV. Lajos külpolitikáját támadó amszterdami, antwerpeni röplapok kerültek be a kollekcióba, melyben sok metszet örökítette meg az 1663–1664-es török háború politikai és katonai tényezőit[25] s a regensburgi birodalmi gyűlés ünnepélyes bevonulásait.[26] A korabeli képarchívum azonban nem tükrözte a gyűjtő, Georg Friedrich von Waldeck (1620–1692) nagyívű katonai pályafutását, miközben sok röplap közvetítette azt, különösen az 1683-as kahlenbergi győzelmet, amikor a frank segélyhadakat irányította.[27] A protestáns fejedelem 1641-től Hollandia seregében szolgált, majd 1651-től Frigyes Vilmos brandenburgi választófejedelem mellett harcolt,[28] 1664-ben a szentgotthárdi csatában, 1683-ban Bécsnél, majd 1689-től pedig Orániai Vilmos seregében.

Bécs 1683-as katonai főparancsnoka, az 1691-től a haditanács élén álló Ernst Rüdiger Starhemberg (1638–1701) eferdingi kastélyának családi gyűjteményében

21 Eitel 1996: 21–30; Brakensiek 2003: 211–212.
22 Eitel 1996: 27; Brakensiek 2003: 215–218; Mayer 2006: 255–264.
23 Vogel 2015.
24 HBA KBG http://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebebaende/18.
25 HBA KBG http://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebebaende/2.
26 HBA KBG http://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebebaende/15.
27 Paas 2012: 57. 95.106-109. P-3348. P-3360-3363.
28 Menk 1992.

maradtak fent Starhemberget dicsőítő röplapok,[29] de csak töredéke a császárváros védelméről 1683-ban kiadott képes beszámolóknak. Az elsősorban Friedrich von Schwarzenberg (1682–1736) nevéhez köthető Třeboň várában lévő grafikai gyűjteményben Bécs 1683-as és Buda 1686-os ostromáról több kvalitásos röplap található.[30] (1. kép) A třeboňi képarchívumban a magyarországi török háború jelentős fordulópontjainak az emlékezetét sok metszet őrizte: német és itáliai művészek metszetei 1566-ból Szigetvár ostromáról, a császári sereg győri táboráról,[31] Győr 1594-es török kézre kerüléséről, míg Adolf von Schwarzenberg nagy sikeréről, Győr 1598-as visszavételéről több is.[32] Az 1663–1664-es érsekújvári, nyitrai, kanizsai küzdelemről[33] s Zrínyi Miklós haláláról,[34] az 1717-es és 1788-as török háború eseményeiről is kerültek be képes tudósítások.



1. kép

29 Paas 2012: 47. P-3298, Paas 2012: 53. P-3304.

30 Paas 2014: 47. 74. 94. 194. P-3297, P-3325, P-3347. P-3451. SGT No. 65. 44. 45. 47. OSZK Apponyi M.966.

31 SGT No. 30. 31.

32 SGT No. 33. 34. 35. 36.

33 SGT No. 40. 41. 42.

34 SGT No. 72.

Leopold Joseph Lamberg (1653–1706) gróf diplomáciai pályafutása során intenzíven használta a képes beszámolókat, amint kifinomult, sok műfajú, festményekkel és kvalitásos metszetekkel egyaránt operáló, aktív megrendelői tevékenysége is alátámasztja.[35] Leopold Joseph Lamberg figyelemmel kísérte az állomáshelyein, a birodalmi gyűlésen 1690–1699 között, majd Rómában 1700-tól 1705-ig látott politikai gúnyképeket is.[36] Kassa 1685-ös kapitulációjáról és Thököly Imre 1685-ös hatalomvesztéséről Lamberg gyűjteményében unikális röplapok maradtak fent.[37] A szintén regensburgi és római diplomáciai szolgálatot teljesítő Johann Philipp von Lamberg kardinális a birodalmi gyűlésre való követi bevonulását elegáns röplappal örökíttette meg.[38] A populáris vizuális információnak a döntéshozó elit is hírértéket tulajdonított, de mementóként elsősorban művészi értékű alkotásokat rendelt meg.[39]

A visszafoglaló háború nagy fordulópontjainak sokrétű összegzését nyújtotta Johann Weichard Valvasor (1641–1693) gyűjteménye. A természettudományos érdeklődésű krajnai főnemes hadi tapasztalatai ellenére nem aktív katonaként követte az eseményeket, s bár ismerte a döntéshozó központok működési mechanizmusát, mégis kívülállóként figyelte az erőviszonyok változását. Valvasor az 1660-as évektől harminc éven át 7921 grafikát és metszetet válogatott össze.[40] Koncepciózus megrendelőként s amatőr metszőként is használta a sokszorosított grafika ismeretközlő, tezauráló és reprezentációs funkcióját.[41] Nürnbergben 1689-ben adta ki főművét, a *Die Ehre Herzogthums Crain* sok térképpel és metszettel ellátott köteteit, melyek Krajna, a Vendvidék természeti adottságait, történetét, népességét, felekezeti viszonyait, szokásait mutatták be. A londoni Royal Society 1687-ben tagjai közé választotta.[42] Könyvtárát a wagenspergi (Bogenšperk, Szlovénia) kastélyában helyezte el, ahol 1678-tól 1689-ig nyomdát működtetett, jónevű nürnbergi és bécsi metszőket, Matthias Greischert, Justus van Nypoortot, Andreas Trost, Johann Azelt foglalkoztatva.[43] 1682-ben Johann Baptist Mayr kiadónál jelent meg *Theatrum Mortis Humaniae Tripartitum* latin és német nyelvű,

35 Polleross 2010.
36 Polleross 2010: 215–237.
37 NÖLA Lamberg-Archiv Karton 54.
38 Polleross 2010: 295.
39 Rózsa 1986; Benedik 2010. 155–188.
40 Pelc 2013; Magić 2005. 41-59. 41–59. Gostiša (Hg.) 2004-2009: 17 köt. (a 4. kötet 1815-ben elveszett).
41 Pelc 2013: 20–22.
42 Palladino–Bidovec 2008; Pelc 2013: 13–17.
43 Pelc 2013: 13, 21–22; Szalai 2020: 9–10.

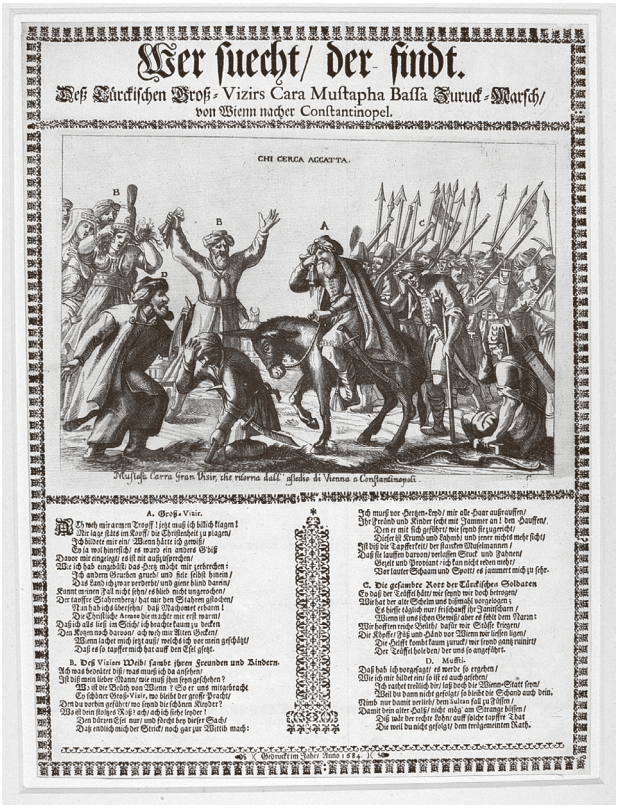
sok metszetes könyve.[44] 1685-ben tizennyolc kötetbe rendezte képarchívumát, melyet könyvtárával együtt 1690-ben anyagi okok miatt eladott a zágrábi püspöknek, Alexandar Mikulićnek.

Valvasor sokféleségre törekedett a képanyag stílusát, műfaját, tematikáját tekintve, német, francia, németalföldi és itáliai alkotókat egyaránt gyűjtve. Több nézőpontot és időmetszetet keresve vásárolt térképeket, csataképeket, alaprajzokat és városlátképeket,[45] portrékat, lovasportrékat, diadalmeneteket, udvari ünnepségek, ceremóniák metszeteit. A Bourbon–Habsburg dinasztikus versengést fokozottan figyelte.[46] Kvalitásos röplapokat gyűjtött a császári esküvőkről,[47] XIV. Lajos propagandáját német röplapok mellett francia grafikákkal és nagyméretű falinaptárakkal is követte. II. Miksa Emánuel reprezentációja is érdekelte. Figyelte a természettudományos újdonságokat, csillagászati különlegességeket. Az aktualitások képes beszámolóit külön kötetbe rendezte,[48] a városi középrétegeknek készült erkölcsnemesítő metszeteket releváns korrajznak tartotta. Jó szemmel vette észre, hogy Paul Fürstnek a neves francia metsző, Abraham Bosse mintáit követő röplapjai a kor féltett civilizációs nívóját képviselik a társadalomkritikus képszatírákkal együtt.[49]

Valvasor a török elleni háború képes tudósításait sokfelől szerezte be, főként az augsburgi Jacob Koppmayer, a nürnbergi Johann Jonathan Felsecker és Johann Hoffmann kiadványait kereste. Mindhárom kiadó meghatározó a Német-római Birodalom nyomtatott hírterjesztésében. Valvasor sok röplaphoz jutott hozzá jelentős bécsi kiadóktól, Johann Martin Lerchtől és Leopold Voigttól, közvetlen kapcsolatban állt Justus van Nypoorttal és Matthias Greischerrel, akitől ajándékba is kaphatott metszeteket, mint egy szövegében hibásan nyomtatott 1686-os röplapot.[50] A tudós gyűjtő Bécs török ostromának fázisairól,[51] a kahlenbergi lovasrohamról számos látképet, ostromrajzot,[52] portrét és Kara Musztafáról gúnyképet, (2. kép) lófarkas török zászlóról hadizsákmányképet vásárolt,[53] melyek alapján

44 Valvasor 1682.
45 Gostiša (Hg.)2008: 7. kötet
46 Pelc 2012: 273–280.
47 Pelc 2013:112–121.
48 Gostiša (Hg.) 2008: 8. kötet
49 Pelc 2006: 211–222; Pelc 2013: 78–87.
50 Pelc 2013: 19–23, 136.
51 VIII. 73. Eigentliche Belägerung der Kayserl. Residenz-Stadt Wien….
52 VIII. 74 Wahre eigentliche Grund-Verzeichnis und Situation. Der Kayserl. Haupt und Residenz Stadt Wien…
53 VIII. 101. Wer suecht, der sindt. Dess Türckischen Gross-Vizirs Cara Mustapha Bassa Zuruck-Marsch von Wienn nacher Constantinopel…, OSZK APP.M. 399. VIII. 102. Wie

több nézőpontból rekonstruálhatta a császárváros krízisét,[54] majd a védekezésből offenzívába váltó fordulatot, így Esztergom 1683. októberi elfoglalását,[55] de Bécs és Pozsony környékét ért pusztításról is volt térképes metszete. I. Lipót császár bécsi bevonulása mellett a császárvárost felmentő hadvezérek, III. János lengyel király, II. Miksa Emánuel bajor és III. János György szász választófejedelem, Lotharingiai Károly, Waldeck herceg és Stahremberg gróf fiktív portréjával több röplapot is beszerzett.[56]



2. kép

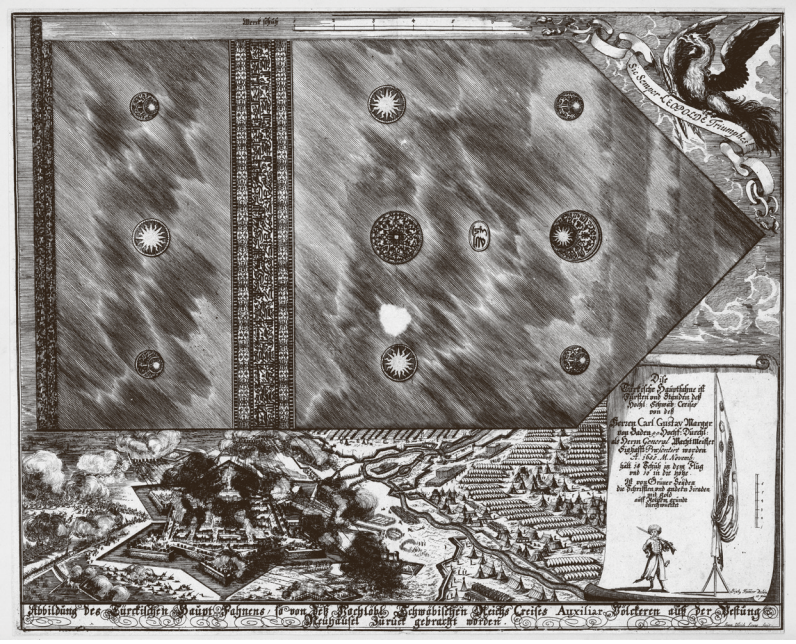
die Arbeit, so der Lohn Abbildung, VIII. 136.

54 VIII. 72. Wahre Abbildung des Tapfern Kriegs Helden Ihro Hochgraef. Exc. Ernst Rüdiger Stahrehmberg,..

55 VIII. 86. Umbständlicher und warhafftiger Bericht, Welcher gestat die Türckische Haupt-Vestung Gran…

56 VIII. 314. és VIII. 76. Umständlicher Verlauff der merckwürdigigsten Begebenheiten, Welche sich so wol Türkischer Seits, bey entsezlicher Belägerung Der Kayserl. Haupt- und Residez-Stadt Wien… Pelc 2013: 121.

A gyűjteménybe bekerült Érsekújvár 1685. évi teljes ostromáról Lerch hadmérnöki alaprajzzal és madártávlati látképpel kiadott informatív röplapja.[57] Valvasor felfigyelt a birodalmi segélyhadak Érsekújvárnál zsákmányolt török lófarkas hadizászlóról kiadott metszetére is, mely a sváb kerület reprezentációja a jó nevű Johann Ulrich Kraustól és Sixtus Kummertől.[58] (3. kép)



3. kép

Valvasor feltűnően sok gúnyrajzot vásárolt Thököly Imréről.[59] A Thökölyt rákháton lovagló törökökkel ábrázoló, latin és német gúnyverssel kiadott röplap csak az ő gyűjteményében maradt fent.[60] Egy Thökölyt latin–német anagrammákkal gúnyoló sorozat minden képét beszerezte, melyeken Thököly fiktív trónjáról

57 VIII. 315. Iconographica Delineatio Fortalitij Neuheuslensis.

58 VIII. 317. Abbildung des Türckischen Haupt Fahnens Pelc, 2013. 139, 134. OSZK App.M.398.

59 VII. 72 Wahres ab Contrafe Emericy Teckely.

60 VIII. 324. Tendimus in Ungarn/Wir Marchiren in Hungarn. Zu finden bey Lorenz Schaffen…

letaszítva,[61] fogságban kalodába zárva,[62] kétökrös szekéren[63] és vallatás közben[64] látható. Az 1685-ös váradi elfogatásáról kiadási hely nélküli karikatúrák mellett sok Greischer-metszet szerepelt,[65] így a Szentjobb 1686. februári átadása is.[66] (4. kép) Az aulikus politikát képviselő Esterházy Pál nádorról is több portréval, képes beszámolóval rendelkezett.[67]

Kurtze Beschreibung der Einnemmung deß Schlosses vnd Marckts S. Job / geschehen den 12. Febr. 1686. durch die Käyserl. Waffen vnder Commando deß Herrn Feldt-Marschall Lieutenandt Graffen von Caraffa, &c.

Nachdeme der Teckely von denen Türcken von Griechischweissenburg wieder zuruck nach Groß Wardein geführt worden / vmb zu sehen ob etwan durch seine Gegenwart eine Verwirrung vnter denen Hungarischen Soldaten (so nunmehro vnter Käyserl. Treu vnd Gehorsam wiederkehrt) zu wege zu bringen möglich wäre: ist der Herr Feld-Marschall Lieutenandt Graff von Caraffa mit 4000. Teutschen / 3000 Hungarn / 4. Stucke / vnd 4. Mörser mit allem Zugehör / von Zattmar auffgebrochen / vnd den 9. Februarii 1686. deß Nachts bey S. Job ankommen. Dieser Ortb ist von zimmlicher importanz / ligt in einem Morast drey kleine Meil von Groß-Wardein / vnd ist mit 4 steinerne Bollwercke / oder Pasteyen / vnd tieffen Wasser-Graben vmbgeben / mit einem nebenligenden Stättel oder Marckt. Es verhoffte obgedachter Herr General Graff von Caraffa den Teckely / oder die Türcken von Wardein ins Feldt zu locken / vmb mit sie zu treffen / vnd derowegen ließ er noch selbige Nacht den Marckt S. Job auffordern / wurde aber nur mit Stucken beantwortet; vnd wiewohlen der Angriff gleichsamb drey gantze Tage wehrete / so haben dannoch weder die Waradeiner Türcken / weder der Teckely den Entsatz deß Orths zu vnternemmen nicht getrauet; woraus dann leichtlich zu vrtheilen / daß sie schwächer als sie vorgeben.

Den 10. Febr. hat man angefangen das Schloß mit Stucken vnd Feuer einzuwerffen zu beängstigen / vnd eben dapfer wurde auß der Festung geantwortet: den 11. aber ist eine Feuer-Kugel in den Pulfer-Thurn / so mitten in der Vestung gestanden / gefallen / wodurch das Pulfer angezündet / vnd der Thurn nicht allein in die Lufft gesprengt / sondern auch das Schloß vnd das Stättel angezündet; hierauff hat der Herr General Caraffa auff 3. Orth die seinigen zum Sturm in Bereitschafft gestellt; aber die Türcken zum höchsten erschrocken / haben alsobald eine weisse Fahnen außgesteckt / vnd capitulirt / mit Weib vnd Kind / Gewehr / vnd was sie tragen köndten / abzuziehen / welches / da es ihnen accordirt ware / wurden die vnsern noch selbigen Tages in den Marck eingelassen / vnd hielfen das Feuer leschen. Den 12. darauff wurd die Festung den Vnsrigen eingeraumt / vnd den 13. die Türckische Guarnison, so bey 600. bewehrte Mann / ohne Weiber vnd Kinder / nacher Wardein von den Vnsrigen versprochener massen begleitet: in der Vestung seynd 8. Stucke / vnd viel Proviand gefunden worden / auch nicht allein 270. gefangene Christen erlediget / sondern es seynd auch die Zattmarische / Zobolezische / vnd ein guter Theil der Byharischen Gefangschafften auß Türckischer Contribution erlöset worden: deßer massen hat hiedurch die Statt Groß Wardein eine Brillen auff der Nasen / daß ihre Vorstatt in die Huldigung gesetzet. Der Allmächtige Gott gebe weiters sein Segen.

A. Die Vestung.
B. Der Thurn / so gesprungen.
C. Der Marckt.
D. Herr Feldt-Marschall Lieut. Caraffa, vnd andere Ober-Officirer.
E. Die Türcken / so accort begehren.
F. Die Batterien.
G. Völcker so zum Stürmen in Bereitschafft gestanden.

5

4. kép

61 VIII. 313. Fatum Emerici comitis Teckely Programma Emericus Tekelius.
62 VIII. 311 Miser Luce ejectus Anagramma Emericus Tekelius.
63 VIII. 320. Temere Luces Civis! Anagramma Emericus Tekelius.
64 VIII. 322. Si cum severe licet. anagramma Emericus Tekelius.
65 VIII. 309. Gefangenschafft dess Grafen Emerici Teckely vom Bassa von Gross Wardein.
66 VIII. 321. Kurze Beschreibung der Einemmung dess Schlosses und Markts S. Job geschehen den 12. Febr 1686. OSZK. App.M.405.
67 Pelc 2013: 132–133.

Buda 1686-os visszafoglalásáról kiadott sokféle képes tudósításából több nézőpontot kínáló, kvalitásos, adatgazdag metszetes röplapokat vásárolta,[68] így Karl Joseph Juvigny hadmérnök alaprajzát, melyet Greischer adott ki.[69] Greischer egy másik, három nézőpontú röplapja a császári, a bajor állásokat és egy madártávlati alaprajzot kínálta,[70] s beszerzett egy, a Margit-sziget felől készült Buda-látképet.[71] 1687. év nagy hadi sikereiről már kevesebb röplaphoz jutott hozzá, de Eger körülzárásáról egy ismeretlen kiadó a várátadást bemutató metszete[72] mellett az Eger hosszú blokádját összegző Lerch alaprajzát is beszerezte.[73] Szintén Greischer fémjelezte azt a német és olasz feliratú metszetet, mely Johann Heinrich Dünewald altábornagy 1687. szeptemberi győzelmeit örökítette meg.[74] A nagyharsányi csatáról Juvigny hadmérnöki rajza alapján készült nagyméretű metszet szerepelt a gyűjteményben.[75] Valvasor Velence tengeri győzelmeiről is vásárolt néhány német nyelvű röplapot, 1686-ban[76] és 1687-ben.[77] Valvasor kurrens történeti összegzéseket is használt, mint Johann Christoph Wagner *Delineatio Provinciarum Pannoniae et Imperii Turcici* című kiadványa, melyet Jacob Koppmayer augsburgi kiadó korábbi röplapjait beépítve jelentetett meg több kiadásban.[78]

A 17. század végéről több olyan török elleni háborúra fókuszáló krónika, napló ismert, melyben a szerző reflektált is a vizuális információ értékére. Eberhard Gockel (1636–1703) ulmi orvos 1678-tól haláláig írt feljegyzéseiben távoli szemtanúként követte a magyarországi hadi eseményeket a visszafoglalt várakról képes beszámolókat ragasztva kéziratába.[79] Carlo Cartari (1614–1697) Rómában élő jogász 1642-től 1691-ig vezetett naplójába sokféle igényes metszetet, tézislapot,

68 VII. 210. Die Belägerte Ungarischen Haupstatt Ofen…

69 VIII. 307. Ichnographica imago Obsidiensis Expugnationis que Budiensis… durch Carl de Juvigny.

70 VIII. 312. Prospect von der Chur-Bayerischen Seythen sambt dero Attaque…

71 Pelc 2013: 139, 134.

72 VIII. 308. Wahrer Abriss jeztz ansichtiger Statt und Vestung Erlaw in Ober Hungarn…

73 VIII. 318. Agria Civitas Die Stadt Erla.

74 VIII. 316. Buzin ist einer Sclavonine von Natur und Situation fester und jezo für die Kayser. Armee …

75 VIII. 310. Fürstellung der Kayserl. Haupt Armee zu finden in Wien, bey Matthias Greischer. Pelc 2013: 49.

76 VII 198. Alt Navarin, 1686 juni, Die Statt Navarin 1686 juni 16. Die Berühmte Statt Modon 378x298.

77 VII. 205. Vorstellung der formidablen Plätze und Vestungen in Moreas… Pelc 2013: 143–144.

78 VII. 89 J. Ch. Wagner Delineatio Provinciarum Pannoniae et Imperii Turcici…

79 G. Etényi 2018. 869–884.

képszatírát illesztett XI. Ince pápa és a Szent Liga szerepét megörökítve.[80] A művelt elit a képes beszámolók segítségével élénk figyelemmel kísérte a török elleni küzdelmet övező sokoldalú reprezentációs versengést, felismerve meghatározó hadi és politikai fordulópontokat s a korszakváltás élményét.

Kordokumentum és tezaurálás

Kora újkori metszetgyűjtemények, röplapokkal illusztrált kéziratok révén megragadható a nyomtatott vizuális információval való korabeli sokoldalú, szisztematikus „gazdálkodás" jelensége, az ismeretanyag tudatos szűrése, értékelése s a hosszú távú hasznosítás igénye, a képek társadalmi funkcióinak széles körű ismerete ünnepek és hétköznapok, krízisek vagy kompromisszumok időszakában, a megújuló világi és egyházi elvárások közvetítésében. Az Oszmán Birodalom elleni háború képes tudósításai kapcsán megragadható a közvetített információ értékének, sokrétűségének, hitelességének kora újkori vizsgálata. A kortársak által gyűjtött sajátos nyomtatott képarchívumok azt bizonyítják, hogy a széles befogadóközönségnek készült röplapok a művelt, döntéshozó világi és egyházi elit által is elismert szerepet töltöttek be aktuális közérdekű események, nagy fordulópontok kapcsán, nemcsak egy hatalmi központ kommunikációját követve, hanem minél több nézőpontot figyelemmel kísérve a táguló nyomtatott nyilvánosság terében.

Források

HAB Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Herzog Ulrich-Museum Braunschweig: Virtuelles Kupferstichkabinett www.virtualles-kupferstichkabinett.de – utolsó letöltés: 2023. szeptember 28.

HBA KBG Hofbibliothek, Arolsen Klebenbände mit Grafiken der Fürstlich Waldeckschen Hofbibliothek Arolsen. Komplettes Digitalisat: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebebaende/2, 15, 18. – utolsó letöltés: 2023. szeptember 28.

OSZK App. M. Országos Széchényi Könyvtár Apponyi Metszet.

ÖStA HHStA Österreichisches Staatsarchiv, Haus- Hof- und Staatsarchiv Wien. Handschriftensammlung Böhm 108. Bd. W 57 Band 1-5.

NÖLA Niederösterreichisches Landesarchiv St. Pölten Lamberg-Archiv.

SGT Schwarzenberg Grafikai Gyűjtemény Třeboň I.Historická grafika Berd. Schwarzenberga 1-75 (1566–1848).

80 Benocci 2021. Ezúton is köszönöm Molnár Antalnak, hogy felhívta a figyelmem a kötetre.

StAR Stadtarchiv Regensburg, Chroniken.
Gostiša, Lojze (Hg.) 2004–2009. *Iconotheca Valvasoriana*. Ljubljana.
Kölderer, Georg 2013: *„Beschreibunng unnd Kurtze Vertzaichnus Fürnemer Lob unnd gedenckhwürdiger Historien" – Eine Chronik der Stadt Ausgburg der Jahre 1576 bis 1607.* Band 1-4. Augsburg.
Paas, John Roger 2012: *The German Political Broadsheet, 1600–1700*. Vol. 11:1683–1685. Wiesbaden.
Paas, John Roger 2014: *The German Political Broadsheet, 1600–1700*. Vol. 12: 1686–1700. Wiesbaden.
Pelc, Milan 2004: *Tomus VII. Underschiedliche Mappen, Landcarthen, Stätt, Meer-Porten, Seehaften, Romanische und sonsten Allerley Topographische Gebau und dergleichen Kupffersich…* Ljubljana.
Tomus VIII. Underschiedliche Neue Zeittungen oder Geschicht, Einzug, Bauern, Musicanten, Pettler, Narrn, Frazen und sonsten Allerley dergliechen Kufferstich welch von Underschidlichen Mahlern Kupffetstechern und ander Künstler inventiert gezeichnet und ins Kupffer gestochen Mit Sonderbahrem Fleiss zusamben gebracht Durch Johann Weichard Valvasor, Frexherrn zu Wagenperg in Crain Anno 1685. Reprint: *Iconotheca Valvasoriana*. Pelc, Milan 2005: *VIII. Recenzent: Emilijan Cevc*. Ljubljana.
Valvasor, Johann Weichard 1682: *Theatrum Mortis Humaniae Tripartitum... Das ist: Schau-Bühne Dess Menscheit Todts drey Theil… Mit schönen Kupffer-Stechen gezieret und an Tag gegeben. Gedruckt zu Laybach und zu finen bey Johann Baptist Mayr in Salzburg Anno 1682.*

Hivatkozott irodalom

Benedik, Christian 2010: Die Kupferstichsammlung von Prinz Eugen in der Albertina In: Agnes Husslein-Arco – Marie-Louise von Plessen: *Prinz Eugen Feldherr Philisoph und Kunstfreund.* München, 155–188.
Benocci, Carla 2021: *L'ultima Lega Santa 1683–1691 Dalla liberazione di Vienna alla Transilvania e alla riconquista critiana della Morea e die Dardanelli nel Diario romano di Carlo Cartari*. Milano.
Bosbach, Franz (Hrsg.): *Feindbilder. Die Darstellung Gegners in der politischen Publizistik des Mittelalters und der Neuzeit.* Köln – Weimar – Wien.
Brakensiek, Stephan 2003: *Vom „Theatrum mundi" zum „Cabinet des Estampes" Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821* Hildesheim – Zürich – New York.
Bubryák Orsolya 2017*: Fantomkép egy 17. századi bécsi műgyűjtőről*. Budapest.

Burkhardt, Johannes 1998: Ist noch ein Ort, dahin der Krieg nicht kommen sey? Katastrophenerfahrungen und Kriegsstrategien auf dem deutschen Kriegsschauplatz In: Horst Lademacher – Simon Groenveld (Hrsg.): *Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in Niederländischen Republik und im Deutschen Reich, 1568–1648.* Münster,3–19.

Eitel, Peter 1996: Truchsess Max Willibald, der Begründer des Kupferstichkabinetts auf Schloss Wolfegg. In: Mayer, Bernd M. (Hrsg.): *Von Schongauer zu Rembrandt. Meisterwerke der Druckgraphik aus der Sammlung der Fürsten von Waldburg-Wolfegg*. Ostfildern, 21–30.

G. Etényi Nóra 2018: Metszetek és röplapok a visszafoglaló háborúról Eberhard Gockel ulmi orvos kéziratos krónikájában *Századok* 152. évfolyam (2018.) 4. szám 869–884.

Harms, Wolfgang 1992: Feindbilder im illustrierten Flugblatt der frühen Neuzeit. In:

Harms, Wolfgang – Schilling, Michael 2008: *Das illustrierte Flugblatt der frühen Neuzet. Traditionenen – Wirkungen – Kontexte.* Stuttgart.

Hess, Daniel 2002: Dürer als Nürnberger Markenartikel. In: Maué, Hermann (Hg.): *Quasi Centrum Europas: Europa kaufft in Nürnberg.* Nürnberg, 451–464.

Korsch, Evelyn 2005: Sammlungen. In: Pallavicini, Werner (Hg.): *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe.* Ostfildern.

Künast, Hans-Jörg 2001: Die Graphiksammlung des Augsburger Stadtschreibers Konrad Peutinger. In: Paas, John Roger (Hg.): *Augsburg, die Bildfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit*. Augsburg.

Magić, Vladimir 2005: Janez Vajkard Valvasor könyvtára In:Monok István: *Kék vér, fekete tinta. Arisztokrata könyvgyűjtemények, 1500–1700.* Budapest, 41–59.

Mauer, Benedikt 2000: Sammeln und Lesen – Drucken und Schreiben. Die vier Welten des Augsburger Ratsdiener Paul Hector Mair. In: Mauelshagen, Franz – Mauer, Benedikt (Hrsg.) *Medien und Weltbilder im Wandel der Frühen Neuzeit.* (Dokumenta Augustana Band 5.) Augsburg, 107–132.

Mauer, Bedenikt 2001: *„Gemain Geschrey" und „teglich reden". Georg Kölderer – ein Augsburger Chronist des konfessionellen Zeitalters*. (Studien zur Geschichte des Bayerischen Schwaben Reihe 1. Bd. 29.) Augsburg.

Meise, Helga 2008: Medienkonsum oder Wissensdispositif. Zur Stellung von Flugblättern und Flugschriften in Marcus Lamms Thesaurus picturarum (1564–1606). Daphnis (37.) szám 153–177.

Mayer, Bernd 2006: Gott zur Ehre und das Haus Waldburg zum Ruhm. Die Vollendung der idealen Oberschwäbischen Adelsresidenz Wolfegg im 18. Jahr-

hundert. In: Casimir Bumiller Mark Hengerer - Elmar L. Kuhn (mit Peter Blickle) *Adel im Wandel. Oberschwaben von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. Bd. 1. Sigmaringen, 255–264.

Menk, Gerhard 1992: *Georg Friedrich von Waldeck (1620–1692). Eine biographische Skizze.* Arolsen.

Minges, Klaus 1998: *Das Sammlungswesen der Frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung.* Münster.

Oelke, Harry 1992*: Der Konfessionsbildung des 16. Jahrhunderts im Spiegel illustrierter Flugblätter.* New York – Berlin.

Palladino, Irmgard – Bidovec, Maria 2008: *Johann Weichard von Valvasor (1641–1693). Ein Protagonist der Wissenschaftsrevolution der Frühen Neuzeit. Leben, Werk und Nachlass.* Wien – Köln – Wiemar.

Pelc, Milan 2006: Scherz, Satire, Allegorie und tiefere Bedeuutung auf den deutschen illustrierten Flugblättern des 17. Jahrhunderts (ausgewählte Beispiele aus der Graphischen Sammlung Valvasors in Zagreb). *Acta historiae artis Slovenica* (11.) szám 211–222.

Pelc, Milan 2012: The Kaiser and his Spouses Marrige and Political Propaganda ont he illustrated Broadsheets during the Reign of Leopold I (1658–1705). Examples from the Valvasor Collection in Zagreb. Ikon. *Journal of Iconographic Studies 5. évfolyam* 273–280.

Pelc, Milan 2013: *Theatrum humanum: Illustrierte Flugblätter und Druckgraphik des 17. Jahrhunderts als Spiegel der Zeit. Beispiele aus dem Bestand der Sammlung Valvasor des Zagraber Erzbistums.* (Studia Jagellonica Lipsensia 12.) Ostfildern.

Polleross, Friedrich 2010: *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653–1706).* Petersberg.

Ramharter, Johannes 2008: K*atalog der Kupferstichsammlung des Abtes Martin Greysing. Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines. Linz,* 201–405.

Rebell, Ernst 2003: *Druckgraphik, Geschichte-Fachbegriffe*. Stuttgart.

Roeck, Bernd 1989: *Ein Stadt in Krieg und Frieden. Studien zur Geschichte der Reichsstadt Augsburg zwischen Kalenderstreit und Parität*. Bd. 2. Göttingen.

Rosseaux, Ulrich 2010: Flugschriften und Flugblätter im Mediensystem des Alten Reiches. In: Arndt, Johannes – Körber, Ester-Beate (Hrsg.): *Das Mediensystem im Alten Reich der Frühen Neuzeit (1600–1750)*. Düsseldorf, 99–114.

Roth, Harriet 2000: *Der Anfang der Museumslehre. Das Traktat „Inscriptiones vel tituli Theatri Amphissimi" von Samuel Quicchelsberg*. Berlin.

Rózsa György 1987: *Schlachtenbilder aus der Zeit der Befreiungsfeldzüge*. Budapest.

Schilling, Michael 1990: *Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700.* Tübingen.

Schock, Rainer 2002: Das Praunsche Kabinett. Eine Kustsammlung als „Vorschickung". In: Scherer, Anette (Hg.): *Mäzene, Schenker, Stifter: Das Germanische Nationalmuseum und seine Sammlungen*. Nürnberg, 47–72.

Schumann, Jutta 1998: Das politisch-militärische Flugblatt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Nachrichtenmedium und Propagandamittel. In: Harms, Wolfgang – Schilling, Michael (Hrsg.): *Das illustrierte Flugblatt in der Kultur der Frühen Neuzeit.* (Mikrokosmos 50.) Frankfurt am Main, 226–258.

Szalai Béla 2020: *Matthias Greischer. Egy rézmetsző Esterházy Pál nádor udvarában.* Budapest.

Tschopp, Silvia Serena 2008: Wie aus Nachrichten Geschichte wird. Die Bedeutung publizistischer Quellen für die Augsburger Chronik des Georg Kölderer. *Daphnis* (37.) szám 33–78.

Vogel, Maria Isabelle 2015*: Die Klebebände der Fürstlich Waldeckischen Hofbibliothek Arolsen. Wissenstransfer und Transformation in der Frühen Neuzeit*. Frankfurt am Main.

Vajnági Márta

Karikatúrák mint a közvélemény befolyásolásának eszközei a György-kori Angliában

A magyar történeti szakirodalomban nem nagyon esik szó arról a sokszínű karikatúravilágról, amely a 18–19. század fordulóján virágzott Angliában. Bár James Gillray The Plumb-pudding in danger című gúnyrajzát [BM 1935,0522.4.103], amelyen Napóleon és ifj. William Pitt osztozik meg a világon, sokan ismerik, a művész neve nem sokat mond, és az sem közismert, hogy ez csak egy azon sokezer karikatúra közül, amely megjelent Angliában a századfordulón. Az angol nyelvű szakirodalom egy része berzenkedik attól, hogy ezeket a rajzokat karikatúráknak nevezze, inkább a szatirikus nyomtatvány vagy grafikus szatíra kifejezést használják, mivel karikatúrán a fizikai jellemvonások eltúlzásával készített portrékat értenek. A terminológiai vitára nem térve ki annyit jegyeznék meg, hogy a karikatúra szót – hála a magyar nyelv „megengedőbb" értelmezésének – a gúnyrajz szinonimájaként használom. Írásomban először a századforduló angol politikai karikatúráinak általános jellemzőit mutatom be, majd azt vizsgálom meg konkrét kül- és belpolitikai témájú karikatúrák segítségével, hogy hogyan és mennyiben lehetett befolyásolni a gúnyrajzokkal a közvéleményt.

A politikai karikatúrák első virágkora Angliában (kb. 1770–1825)

A karikatúra műfajának gyökerei egészen az antikvitásba nyúlnak vissza,[1] az is közismert, hogy Leonardo da Vincinek is fennmaradt egy groteszk rajzokat tartalmazó füzete. A modern karikatúrák úttörőjének a bolognai születésű Annibale Carraccit (1557–1602) tartják, aki gyakran készített olyan portrékat, amelyeken

1 A tanulmányhoz használt karikatúrák megtalálhatók a British Museum online gyűjteményében. Szerzői jogi okokból és hogy ne kelljen korlátozni az említett karikatúrák számát, a szövegben a gúnyrajzok után szögletes zárójelben megadom az egyes tételek múzeumi jelzetét, például [BM 5555,8888-1313]. A számsort a múzeum online gyűjteményének keresőjébe beírva a karikatúrák visszakereshetők és kiváló minőségben megtekinthetők.

jelentősen eltúlozta alanyainak bizonyos vonásait, ami gyakran megrökönyödést váltott ki a közönségből. Az általa alkalmazott technika, a „caricare" (vagyis megtöltés) nevéből ered a műfaj elnevezése is.

A 18. század elején Angliában a karikatúra még kifejezetten azon arisztokraták úri hóbortjának számított, akik grand tourjuk során eljutottak Itáliába, ahol az ottani művészek rajzoltak róluk a vonásaikat eltúlzó karikatúrákat, amelyeket hazatérve kuriózumként mutogathattak a barátaiknak. Ez a 18. század derekán változott meg, amikor főleg a társadalmi szatírák a szélesebb közönség számára is elérhetővé váltak. Igen népszerűek voltak például William Hogarth-nak (1697–1764) a választások korruptságát gúnyoló festményei és olyan moralizáló metszetei, mint a túlzott ginfogyasztást ostorozó *Gin Lane* (1751) vagy *A szajha útja* (1732) című metszetsorozata. Megjegyzendő azonban, hogy a karikatúra műfajának megítélése még a századfordulón is ambivalens volt,[2] mert hiába voltak népszerűek a gúnyrajzok, karikatúrákat rajzolni alantas művészi tevékenységnek számított, Hogarth pedig egyenesen kikérte magának, hogy karikaturistának nevezzék. A nagy nyilvánosság számára egy magára valamit is adó művész nem készített torz emberi alakokat ábrázoló képeket, úgy tartották, hogy csak azok vetemednek karikatúrák rajzolására, akiknek a magas művészetben nem terem babér.

A politikai karikatúrák népszerűsége is a 18. század közepétől kezdett megnövekedni, amiben kulcsszerepe volt George Townshendnek (1724–1807). A katonaként sokáig Cumberland herceg oldalán szolgáló arisztokrata feltehetően 1749-es grand tourja során tanult meg karikatúrákat rajzolni (eltúlzott vonásokkal ábrázolt portrék értelemben), majd az 1750-es évek elején saját és barátai szórakoztatására rajzolgatott. Aztán 1756–1757 során elkezdte ezeket a karikatúrákat narratív, drámai keretbe helyezni, így alkotva gúnyos politikai utalásokat.[3] Az egyik első ilyen ismert gúnyrajza *The recruiting serjeant or Birtanniais happy prospect* címmel jelent meg 1757-ben [BM J,1.66], amely Henry Fox szánalmasnak tartott kabinetalakítási kísérletére reflektál. Ezen a rajzon már mindent megtalálunk, ami a politikai karikatúrákat jellemzi a századfordulón: beazonosítható politikai szereplőket, címet, szövegbuborékokat, valamilyen politikai fricskát. Townshendnek ezek a rajzai jelentették a politikai karikatúrák prototípusát, amelyre a korszak karikaturistái támaszkodtak.

A forrásként használt gúnyrajzok többsége önálló alkotásként jelent meg, és leggyakrabban rézmetszéssel, karcolással, mezzotint vagy akvatint technikával, il-

2 A karikatúra társadalmi megítéléséről lásd Donald 1996: 15–19.

3 https://www.james-gillray.org/pop/townshend.html

letve pontozással készítették őket. Mindegyik technikának megvolt a maga előnye és hátránya, ezért a művészek gyakran ötvözték őket. Bár sztenderd méret nem volt, nagy részük 22 × 35 cm nagyságú álló vagy fekvő elrendezésű gúnyrajz volt, de sok esetben készítettek ennél kisebbet vagy nagyobbat. A karikatúrák árát a méretükön kívül befolyásolta, hogy színesek vagy „fekete-fehérek" voltak-e, milyen minőségű papírra nyomták őket (a legjobb minőségű papírt Franciaországból kellett importálni), illetve az egyes darabok művészi kvalitása is. Nagy általánosságban egy 22 × 35-ös színes karikatúrát 2 shillingért lehetett megvásárolni, a színezetleneket már 1 shillingért is, de a nagyobb, minőségi darabok ára elérhette a 7 shillinget is. Érdemes hozzátenni, hogy a 18. század második felében 1 shilling volt egy favágó fiú 8 órányi bére, vagy ennyibe került egy steakházban egy marhahúsból, kenyérből és sörből álló vacsora borravalóval együtt. Sőt, 1 shilling elegendő lett volna ahhoz, hogy egy kisebb baráti társaság az alkoholmérgezésig igya le magát olcsó ginnel. 2 shillingből pedig egy kereskedő egy hétre kivehetett egy bútorozott szobát Londonban.[4]

A karikatúra műfajának felfutása termelte ki a professzionális karikaturisták első generációját, akik számára a gúnyrajzok megélhetést is biztosítottak. Közülük kiemelendő a politikai karikatúra atyjának is nevezett James Gillray (1756–1815), aki nemcsak tehetséges művész volt, hanem kivételesen szellemesen alkotta meg kompozícióit. A tragikus sorsú Gillray karikatúrái Nagy-Britannia mellett Európában is népszerűségnek örvendtek, hatásuk pedig a mai napig érezhető, hiszen amerikai és brit karikaturisták rendszeresen merítenek ihletet munkásságából. Szintén az ismertebb karikaturisták közé tartozott Thomas Rowlandson (1756–1827), akinek politikai gúnyrajzainál a társadalmi és erotikus karikatúrái talán még ismertebbek voltak a korban. E hevenyészett névsorban mindenképpen meg kell említeni a skóciai születésű Isaac Cruikshanket (1764–1811), aki a századforduló legtermékenyebb karikaturistái közé tartozott. Talán még nála is nagyobb hírnévre tett szert kisebbik fia, George Cruikshank (1792–1878), aki az 1810-es évek elejétől átvette Gillray helyét. Amikor az 1820-as évek elején a karikatúra műfaja hanyatlani kezdett, Cruikshank a könyvillusztrációk felé fordult, ő készítette a rajzokat többek között a Grimm fivérek mesegyűjteményének első angol fordításához (*Grimm's Fairy Tales*, 1823) vagy Charles Dickens *Twist Olivér* című regényének első kiadásához (1838).

A század közepétől már nemcsak könyves- vagy papírboltokban lehetett karikatúrát vásárolni, hanem erre specializálódó ún. print shopokban (nyomtatványboltokban), amelyek tulajdonosai magukra vállalták a karikatúrák kiadását

4 A londoni árviszonyokra a 18. század második felében lásd Picard 2000, függelék.

is.[5] A legjelentősebbek közé tartozott Mrs. Hannah Humphrey (kb. 1745–1818), Samuel William Fores (1761–1838) vagy William Hone (1780–1842), akiknek a brit parlament, illetve az uralkodói rezidencia tőszomszédságában voltak boltjaik a Piccadillyn, az Old Bond és a New Bond Streeten vagy a St. James Streeten. Előfordult, hogy szoros együttműködés alakult ki egy-egy kiadó és művész között. A legismertebb példája ennek James Gillray és kiadója, Mrs. Hannah Humphrey több évtizedes szakmai és baráti kapcsolata. Mrs. Humphrey idővel Gillray karikatúráinak kizárólagos kiadójává vált, sőt Gillray a nyomtatványboltja felett bérelt szobát és műtermet, és ahogy a kiadó és a bolt egyre előkelőbb helyekre költözött Londonon belül, Gillray is folyamatosan költözött velük együtt.

A karikatúrák tehát népszerűek és kellően közérthetőek voltak ahhoz, hogy a politikusok is felismerjék a bennük rejlő lehetőségeket. A kritikus gúnyrajzoknak nyilván ők sem örültek, de például George Canning (1770–1827) későbbi brit külügyminiszter és miniszterelnök a politikai porondra lépésekor kifejezetten szerette volna, ha egy őt is szerepeltető Gillray-karikatúra kíséretében kezdheti meg politikai pályafutását. Másfél évig győzködte Gillrayt, aki végül kötélnek állt, és 1796-ban egy lámpavasra felakasztva rajzolta meg először Canninget (*Promis'd Horrors of the French Invasion* [BM 1868,0808.6554]).[6]

A közvélemény befolyásolása

Arra a kérdésre, hogy miért gondolhatta bárki, hogy a közvéleményt befolyásolni lehet a gúnyrajzokkal, nem elég annyit felelni, hogy mert végtelenül népszerűek voltak, hanem meg kell vizsgálni, hogy kikhez juthattak el a karikatúrák, illetve mennyit értettek belőlük azok, akikhez eljutott – mindkét kérdés megválaszolásával ingoványos talajra tévedünk, de azért jó fogódzóink is vannak.

A karikatúrák megvásárlása nyilván egy szűk, vagyonos réteg számára volt opció. Az alkalmi vásárlók mellett voltak, akik gyűjtötték a karikatúrákat, köztük a királyi család néhány tagja, például a későbbi IV. György király, aki 1783-óta gyűjtött többek között politikai karikatúrákat. Ez azért is érdekes, hiszen György igen gyakran volt a gúnyrajzok céltáblája, például amikor egy rosszmájú szójáték eredményeként walesi herceg (Prince of Wales) helyett a bálnák hercegeként (Prince of Whales) ábrázolták [BM 1868,0808.12667]. Felső körökben egy időben divat volt a karikatúraszoba kialakítása, ahol a falakat gúnyrajzokkal

5 A karikatúrakereskedelemre lásd Clayton–O'Connell 2015: 17–25. Kifejezetten a kereskedők szempontjából vizsgálta a témát Baker 2017.

6 Hill 1965: xxii.

díszítették, bár a műfaj ellentmondásos megítélése miatt ide csak közeli barátokat engedtek be, távolabbi ismerősöknek azonban már nem dicsekedtek vele. A jóval puritánabb szemléletű viktoriánus éra beköszöntével ezeket lényegében felszámolták, ritka kivételnek számít a Calke Abbey-ben (Derbyshire) megmaradt karikatúraszoba.[7]

Az előállítását tekintve London-központú karikatúrakereskedelem nemcsak a Brit-szigeteket hálózta be, de a kontinensen is komoly piaca volt ezeknek az alkotásoknak. A népszerűbb karikatúrákat bögrékre, kancsókra, legyezőkre és más használati tárgyakra is előszeretettel nyomtatták rá. Ezenfelül lehetett találkozni a gúnyrajzokkal kávéházak, klubok vagy akár vámhivatali irodák falán is. A kiadók gondoskodtak arról, hogy a kevésbé tehetősek is megtekinthessék a karikatúrákat, ezért voltak, akik némi kaució és díj fejében hosszabb-rövidebb időre kölcsönözhetővé tettek karikatúrákból összeállított gyűjteményes köteteket, míg mások kiállítótermeket tartottak fenn, amelyeket belépődíj ellenében lehetett látogatni. A legnagyobb láthatóságot az biztosította a karikatúráknak, hogy folyamatosan kitették őket a print shopok kirakatába, ahol bárki megnézhette őket – külföldi utazók gyakran írtak a print shopok előtt kialakuló tumultusokról egy-egy új karikatúra érkezésekor. Ezeket néha a karikaturisták is megörökítették, mint Gillray az 1808-as *Very Slipp-Weather* [BM 1851,0901.1248] című rajzon, amelyen kiadója, Mrs. Humphrey üzletének a kirakatát rajzolta meg.

A kutatók véleménye megoszlik arról, hogy azok közül, akik láthatták ezeket a gúnyrajzokat, hányan értették is az üzenetüket, hiszen sok esetben a 16–17. században népszerű emblémák hagyományaira építő rajzokról van szó, vagyis az értelmezést nemcsak a rendszeresen megjelenő írott szöveg nehezítette, hanem a klasszikus műveltséget feltételező utalások vagy az alkalmazott allegóriák is. Ugyanakkor a színes, önmagukban is humoros gúnyrajzoknak nem kellett minden apró részletét megérteni ahhoz, hogy valaki szórakoztatónak találja őket.

A közérthetőséghez jelentős mértékben hozzájárult, hogy a karikaturisták rendszeresen éltek szimbólumok használatával, a királyi család tagjainak vagy a jelentősebb politikusoknak az ábrázolása pedig egységesedett, vagyis a rajzokon tökéletesen felismerhető volt III. György (1760–1820), ifj. Willam Pitt (1759–1806) vagy a híres/hírhedt whig párti politikus, Charles James Fox (1749–1806). Az országok megjelenítésekor rendszeresen nyúltak vissza korábbi hagyományokhoz, amikor az egyes európai hatalmakat az őket szimbolizáló állatokként jelenítették meg. A Samuel Howittnek tulajdonított 1794-es *Favorite Chickens, or the State of Johnny's farm-yard in 1794* [BM 1868,0808.6363] című gúnyrajzon

7 Donald 1996: 21.

John Bull „gazdaságát" láthatjuk, amelyen a művész Franciaországot kakasként, Oroszországot medveként, Nagy-Britanniát oroszlánként, Hannovert pedig fehér lóként ábrázolta.

Itt érdemes kitérőt tenni Nagy-Britanniának a korban használt perszonifikációi felé. Az egyik első perszonifikáció Britannia volt, aki az i. e. 1. század óta jelent meg érméken: a nőalak klasszikus, arany színű ruhát és római sisakot viselt, kezeiben lándzsát vagy kardot és címeres pajzsot tartott. Mivel a 18. századra politikai szempontból passzív, anyai vagy áldozati vonásokat vett fel, és mivel a politikában nem vették jó néven a női aktivitást, a század második felében kezdett kiszorulni az ábrázolásokból, helyét pedig egyre inkább John Bull vette át.[8] Ő John Arbuthnot *Law is a Bottomless Pit és History of John Bull* című 1712-es pamfletjeiben bukkant fel. John Bullnak egy Peggy nevű, Skóciát megtestesítő testvére is van, illetve egyik ellensége Louis Baboon, akinek neve egyrészt páviánt jelent, másrészt hangzásában nagyon hasonlít a francia Bourbon-dinasztia nevére. John Bull az angol átlagember archetípusát képviselte: eleinte gyakran ábrázolták bikaként (hím szarvasmarha), vagyis az állam számára engedelmesen, csendben adót fizető igásállatként, majd az 1760-as évektől egy testes, vidéki kisbirtokos, yeoman lett belőle, aki kék kabátot, piros mellényt és világos térdnadrágot visel. Ránézésre kissé egyszerűnek, talán málészájúnak is tűnik. John Bull-lal rendszeresen találkozhatunk majd a karikatúrákon.

A politikai csoportosulások igyekeztek a szolgálatukba állítani a karikatúrákat. A cél természetesen elég limitált volt – a karikatúrák az aktuálpolitikai eseményekkel foglalkoztak, de csupán reagáltak az eseményekre, nem formálták azokat, vagyis leginkább hangulatkeltésre, a kiváltott érzelmek megerősítésére szolgáltak. Bár modern értelemben vett, szervezett kampányokkal ritkán találkozunk, nem egyszer előfordult, hogy a kormánypárt járadékot fizetett egy-egy tehetséges karikaturistának, hogy például a francia forradalom idején patrióta gúnyrajzokat készítsen, illetve előfordult, hogy konkrét javaslattal álltak elő a rajzot illetően (az egyébként, hogy a művészek az amatőrök ötleteit valósították meg, bevett gyakorlatnak számított).[9] Emiatt sokan tekintették a karikaturistákat megvetendő bérrajzolóknak. Azt, hogy ezek a művészek egyik nap kormánykritikus gúnyrajzzal álltak elő, másnap meg egy kormánybaráttal, egyesek a mindenre kaphatóságuknak, mások pedig pártatlanságuknak tudták be.

8 Brinannia szerepének alakulására lásd Hunt 2003: 122–124.

9 James Gillray például több esetben kapott ötletet George Canningtől és körétől. Ha a karikatúra öltetgazdája és rajzolója nem ugyanaz a személy volt, akkor előbbit az inv., utóbbit a fect. rövidítéssel volt szokás feltüntetni. Hill 1965: 116–117.

Franciák, forradalom, Little Boney

A századforduló legaktuálisabb témája nyilván a francia forradalom volt, amelyet eleinte Angliában is lelkesedéssel és érdeklődéssel fogadtak.[10] A francia forradalom kapcsán gyakran találkozhatunk a francia és a brit viszonyokat összevető karikatúrákkal. James Gillray 1789. július végi, *France. Britain. Freedom. Slavery* [BM 1851,0901.468] című alkotásán Jacques Necker francia pénzügyminisztert viszi a vállán egy karosszékben a francia előkelőkből álló tömeg. Háttérben a romos Bastille, Necker nevét pedig babérkoszorú övezi. Magasba emeli a szabadság feliratú sapkát és a koronát, míg lábával a rabságot jelképező láncon tapos. Vele szemben Pitt brit miniszterelnök a béklyó és korbács zászlaját emeli magasba jobb kezével, baljában pedig egy baltát és azokat a láncokat tartja, amellyel III. Györgyöt kötözte meg, zsebéből pedig meglehetősen obszcén helyzetben kandikál ki egy pipa. Láncra verve vezeti tehát a királyt, rátapos a koronára, miközben körülötte mindenki kegyelemért imádkozik, hogy ne jussanak a háttérben látható bitóra vagy vérpadra.

Míg Gillray karikatúráján Franciaországhoz kapcsolódott a szabadság és Nagy-Britanniához a szolgaság, voltak ezzel ellentétes véleményt megjelenítő alkotások is. Thomas Rowlandson *The Contrast* című rajzát [BM 1861,1012.47], amely a brit és a francia szabadságot veti össze, 1792-ben és 1793-ban is kiadták. Bal oldalon a nyugalmat jelképező kék keretes képen Britannia egy masszív tölgyfa árnyékából nézi, ahogy Nagy-Britannia hajója tovaúszik a biztos vizeken, lábánál a brit oroszlán pihen, kezében az igazságosságot jelképező mérleg és a Magna Charta látható. A másik oldalon a vérre utaló piros keretben a francia forradalom leányát, Marianne-t láthatjuk, aki itt Britannia pokoli változata, kígyókat láthatunk a haja helyén, kifejezetten csúnya és férfias jelenség, aki átgázol egy holttesten. Egyik kezében egy tőrt szorongat, a másikban egy háromágú vasvillát, amelynek hegyeire egy fejet és két fríg sapkát tűzek. A háttérben egy lámpavasra húzott előkelő.

1789 után hamar megváltozott a helyzet, és a francia viszonyok váltak nemkívánatossá. XVI. Lajos lefejezése és a jakobinus terror a forradalomellenes hangokat erősítette fel, és megjelent az igény, hogy a sokak által szeretett karikatúrák is forradalomellenes, patrióta húrokat pengető tartalmakat közvetítsenek. Ekkorra már Gillray is 180 fokos fordulatot vett a korábbi rajzaihoz képest. 1792 decemberében ismét a francia szabadságot vetette össze az angol szolgasággal *French Liberty. British Slavery* című gúnyrajzán [BM 1868,0808.6253]. Francia oldalon

10 A franciákról az angol karikatúrákban élő képnek átfogó elemzését adja Moores 2015.

egy csontsovány, állatias figurát láthatunk fríg sapkában üldögélni egy olyan kandalló előtt, amelyben alig pislákol a tűz. Az illető szó szerint sans-coulotte, vagyis lényegében nincs nadrágja, ami tipikus ábrázolása volt a forradalmár franciáknak. Hosszú karmaival egy marék hagymába markol, azt majszolja, hátul az asztalon pedig egy tál csiga látható – egy büdös és egy nyálkás étel, amiktől a francia szabadság nem lesz kívánatosabb. Jobb oldalon egy, a szokásosnál is kövérebb John Bull veti rá magát mohón egy frissen sült steakre, amelyhez egy korsó sör és bor is jár. Közben a magas adókra utalva azon sopánkodik, hogy a kormány halálra éhezteti. A rajzban a fricskát nyilván az jelenti, hogy miközben a szabadság kívánatosabb a szolgaságnál, itt a francia szabadság kvázi a nyomorral egyenlő, míg a brit szolgaság a jóléttel – az üzenet pedig szöges ellentéte a korábban vizsgált 1789-es karikatúráénak.

A franciák kapcsán ki kell térni Napóleon ábrázolásaira, hiszen ő volt a karikatúrák egyik leggyakoribb célpontja. Bár a legemlékezetesebb alkotásokon Napóleont törpeként ábrázolják, ez nem volt mindig így. Amikor 1798-ban felmerült, hogy a franciák megszállnák Angliát, Isaac Criukshank az akkor már híres Bonaparte tábornokot rajzolta meg *Intended bonne farte raising a southerly wind* című karikatúráján [BM 1868,0808.6698]. A címben a Bonne Farte nyilvánvaló játék Bonaparte nevével, amelyben a „farte" szó szellentést jelent. Ennek megfelelően Bonaparte tábornok a szellentés erejével próbál meg átjuttatni fegyvereket, hadihajókat és nyaktilókat Angliába – miközben egy csapat francia katona egy bálnából kikászálódva igyekszik partra szállni. A bélszélcsend elkerülése végett Berthier tábornok babbal tömi Napóleont, akit ugyan itt is kigúnyolnak, de itt még teljesen normális magasságú.

A mini-Napóleon, vagyis Little Boney-ábrázolások sorát Gillray nyitotta meg 1803-as *German-nonchalance; or, the vexation of little-Boney* című rajzával [BM 1851,0901.1101],[11] amelyen Napóleon magából kikelve méltatlankodik, amiért van olyan ember a földön, aki nem szereti Little Boney-t, vagyis Kicsi Boney-t. A karikatúra háttérében vélhetően az a történet állt, hogy amikor 1803-ban Strahemberg gróf, a császár teljhatalmú angliai megbízottja visszatérőben volt Londonba, és megállt röviden Párizsban, tudtára adták, hogy nemkívánatos személy, így sietve – a kép szerint kis híján Napóleonon is átgázolva – hagyta el a francia fővárost. Amilyen jelentéktelen volt maga a történet, a karikatúrának annál nagyobb volt a hatása, hiszen ekkortól rendszeresen találkozunk az aprócska, ellenben hatalmas bicornt viselő, folyton ideges Napóleonnal. Különösen beszédes ezek közül George Cruikshank *Little Boney gone to pot* [BM 1868,0808.12780]

11 Clayton–O'Connell 2015: 110.

című gúnyrajza, amelyen Napóleon Elba szigetén ücsörög egy hatalmas éjjeliedényen. Napóleon törpeségét tovább fokozza, hogy kvázi kisgyereknek tűnik, aki egy bilin üldögél, és Criukshank mindent kifiguráz, ami nagyságot kölcsönözhetne neki. Az éjjeliedény felirata szerint a birodalmi trón, Napóleon feje felett a dicső birodalmi sas egy fához szögezett birodalmi varjúvá korcsosult, a sziget jobb oldalán látható ágyú pedig valójában egy orrára fordított ágyú. Azt viszont Cruikshank ekkor még nem sejthette, hogy Napóleon néhány hónap múlva elfogadja balján az ördögtől a felajánlott fegyvert, csakhogy nem saját maga, hanem Európa ellen fordítja majd.

Hazai vizeken

A karikaturisták nem kímélték a brit politikusokat sem, és gyakran mutatták be a politikai hatalomért acsarkodó politikai csoportosulások küzdelmét és azt, hogy ennek leginkább az ország látta kárát. Gillray 1793-ban adta ki *Britannia between Scylla and Charybdi*s [BM 1935,0522.4.6] című karikatúráját, amelyen Pitt miniszterelnök az Alkotmány nevű csónakon próbálja a háborgó tengerről nyugodtabb vizekre navigálni a rémült Britanniát. Az Odüsszeiából kölcsönzött jelenetben a jobb felső sarokban láthatjuk Scylla szikláját, amely a Demokrácia Sziklája névre hallgat, és amelyen a francia forradalomra és a köztársasági eszmékre utaló fríg sapka látható, Charybdis pedig az Önkényuralom Örvényeként jelenik meg egy feje tetejére fordított korona formájában. Az ország tehát a hatalmas hullámokon hánykolódva próbál navigálni valahogy a köztársaság és az uralkodói önkény között, hogy eljusson a távolban felsejlő Közboldogság Menedékéig. A csónak mögött két prominens whig politikus, Charles Fox és Richard Sheridan (1751–1816), illetve a liberális politikai gondolkodó, Joseph Priestly (1733–1806) úszik cápa alakban, akik szemmel láthatóan alig várják, hogy Pitt első rossz mozdulatánál átvegyék tőle a kormányrudat.

Gillray bő tíz évvel később is úgy láthatta, hogy Nagy-Britannia még mindig a politikusoktól szenved. 1804-es *Britannia between death and the doctors* [BM 1851,0901.1144] című alkotásán Britanniát párnákra dőlve, betegen látjuk, akire a halál leselkedik Napóleon alakjában. A csontváz-Napóleon már ledöfni készül Britanniát, miközben az orvosok, azaz a brit politikusok, különböző csodaszerekkel akarják kúrálni őt. A bal szélen Henry Addignton frissen leköszönt miniszterelnököt (hivatalban: 1801–1804) látjuk, amint kiejti kezéből a nyugtatót tartalmazó üvegcsét, hiszen éppen a miniszterelnöki székbe visszatérő William Pitt rúgja ki őt az ajtón – ami egyértelmű utalás arra, hogy Pitt állt volna Addington kormányának bukása mögött. Pitt, akinek zsebéből egy „Az egészség helyreállítá-

sa" címet viselő irat kandikál ki, diadalmasan emeli magasba az alkotmányos erősítőt, miközben kíméletlenül letapossa a whig párti Charles Foxot. Fox egyébként „Republikánus balzsammal" és dobókocka formájú whig pirulával szerette volna kezelni Britanniát. Az üzenet egyértelmű: minden politikusnak megvan a maga receptje az ország megmentésére, de amíg ők egymást ölik, addig talán Napóleon halálos csapást mér Nagy-Britanniára.

Elég valószínű, hogy a kormányon lévő toryknak is volt köze ahhoz, hogy a forradalom idején és a napóleoni korban a karikatúrák folyamatosan republikanizmussal és a francia forradalommal való szimpatizálással vádolták a vezető whig politikusokat, különösen az ellenzék emblematikus vezérét, Charles James Foxot. Fox a rókát jelentő neve miatt kapásból hátrányos helyzetből indult, hiszen rendszeresen rókafejjel/rókatesttel/rókaként ábrázolták, miután pedig a forradalom kitörésekor nyíltan vállalta a szimpátiáját, ezt többé nem tudta lemosni magáról. A karikatúrákon rendre fríg sapkában, lényegében az állam ellenségeként ábrázolják, és úgy jelenik meg, mint aki szinte várja, hogy a franciák megszállják Angliát. Az egyik legszélsőségesebb rajzot Gillray készítette 1791-ben *The Hopes of the Party, prior to July 14th* címmel [BM 1868,0808.6086], amelyen a whig pártnak a közelgő július 14-ével (a Bastille lerombolásának évfordulójával) kapcsolatos „reményeit" mutatja be. A whig politikusok éppen a mit sem értő III. György lenyakazására készülnek, és mint egy állatot, úgy vonszolják a vérpadra és fogják le – a lábát rögzítő John Horne Tooke ráadásul igen obszcén helyzetben teszi ezt. A hóhér szerepét Fox tölti be, aki már épp lesújtani készül a pallossal. A whigek eddigre lámpavasra akasztották a királynét és Pittet is, akik szintén obszcén elrendezésben lógnak a lámpavasról.

A Fox-ellenes karikatúrák felértek egy karaktergyilkossággal, de a karikaturisták „demokratikus" hozzáállását tükrözi, hogy Pittet is rendszeresen kifigurázták. Jelentek meg Pittet kifejezetten gyengének és nevetségesnek mutató karikatúrák, mint például 1791-ben a török követség fogadását ábrázoló *Presentation of the Mahometan Credentials, or the final resource of French athesists* [BM 1851,0901.673], amelyen nem elég, hogy Pitt III. György ijedt udvari majmaként jelenik meg, de a török nagykövet tudatosan stratégiai helyre rajzolt méretes „megbízólevele", amelyről félreérthetetlenül csügg alá a dokumentum két pecsétje, szintén fenyegetőleg magasodik fölé.

Pittet rengeteg kritika érte a háborús költségek fedezéséhez kivetett adók miatt. 1796-ban Gillray a *Begging, no robbery: i. e. Voluntary Contribution; or John Bull escaping a Forced Loan* [BM 1868,0808.6575] című karikatúráján a sebzett, fehér (hannoveri) gebén baktató John Bullra Pitt egy bokor rejtekéből támad rá, és fegyverrel veszi rá a jámbor angolt, hogy „önként járuljon hozzá" a háború

terheihez kényszerkölcsön formájában. Egy évvel korábban szintén Gillray jelentette meg azt a karikatúrát, amelyen Pitt minél több pénzt igyekszik – szó szerint – kipréselni John Bullból (*John Bull ground down* [BM 1851,0901.734]). John Bull már derékig elmerül egy darálóban, amelyen a forgókart Pitt tekeri, alul pedig aranyérmék potyognak ki. A háború idején bevezetett bankjegyekkel szembeni bizalmatlanságot mutatja Gillray 1797-es *Midas, transmuting all, into paper* című karikatúrája [BM 1851,0901.852], amelyen Pittből a mindent arannyá változtató Midász király szöges ellentéte lesz, hiszen Pitt minden aranyat, amihez hozzáér, értéktelen papírpénzzé változtat.

A francia forradalom, majd Napóleon okozta felfordulás elvonulásával párhuzamosan a századfordulón rendkívül népszerű karikatúráknak is leáldozott a napja. A hamarosan beköszöntő viktoriánus érában már nyoma sincs annak a változatos és termékeny karikatúraiparnak, amely a György-kort jellemezte, sőt a 19. század második felében felerősödtek a műfajt negatív színben feltüntető nézetek, amelyek hosszú időre rányomták bélyegüket a műfaj megítélésre. Az utóbbi évtizedekben szerencsére a történészek ismét felfedezték maguknak a György-kori karikatúrákat, amelyek sokszínű, látványos, humoros és sokszor elgondolkodtató lenyomatát adják a nagyjából 1770–1820 közötti időszak eseménydús esztendőinek.

Források

British Museum, online gyűjtemény
https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=caricature – utolsó letöltés: 2024. március 10.
https://www.james-gillray.org – utolsó letöltés: 2024. március 10.

Hivatkozott irodalom

Baker, James 2017: *The Business of Satirical Prints in Late-Georgian London.* New York.
Clayton, Tim – O'Connell, Sheila 2015: *Bonaparte and the British. Prints and Propaganda in the Age of Napoleon.* London.
Donald, Diana 1996: *The Age of Caricature. Satirical Prints in the Reign of George III.* New Haven – London.
Hill, Draper 1965: *Mr. Gillray, the Caricaturist. A Biography*. London.

Hunt, Tamara L. 2003: *Defining John Bull. Political Caricature and National Identity in Late Georgian England*. London – New York.

Moores, John Richard 2015: *Representations of France in English Satirical Prints 1740–1832.* (War Culture and Society 1750–1850.) New York.

Picard, Liza 2000: *Dr. Johnson's London. Coffee-Houses and Climbing Boys, Medicine, Toothpaste and Gin, Poverty and Press-Gangs, Freakshows and Female Education.* New York.

Sherry, Jim: *James Gillray: Caricaturist.* https://www.james-gillray.org/ – utolsó letöltés: 2023. május 15.

The British Museum Online Collection. https://www.britishmuseum.org/collection – utolsó letöltés: 2023. május 14.

Vigh Barbara

Képalkotás mint önkifejezés? Rothschnek Olga naplóbeli rajzainak egy elemzése

A képi ábrázolásokra bizonyos tudományos irányzatok, például a művészetpszichológia vagy a rajzpedagógia, nem pusztán a világ többé-kevésbé pontos leképezéseiként, hanem az alkotó személyiségét, gondolatait és érzéseit tükröző forrásként tekint.[1] E szemléletmód nyomán egy naplóírónak és a cselekedeteinek a lehető legteljesebb és legpontosabb megértéséhez ugyancsak kulcsfontosságú lehet a nyelvi közlései mellett a diáriumában lévő vizuális elemek értelmezése is. Több okból is különösen igaz lehet ez az állítás a debreceni Rothschnek Olga naplóira vonatkozóan.[2] Egyrészt a könyvei szövegfolyamát toll- és ceruzarajzok sokasága tarkítja. Rothschnek Olga (1875–1959) magántanulóként napjainak a nagy részét az otthonában töltötte a családtagjai, vagyis a gyógyszerész édesapja (dr. Rothschnek Emil), a háztartásbeli édesanyja (Somogyi Róza), a húga (Rothschnek Róza), valamint – a csupán időnként hazalátogató – orvostanhallgató bátyja (Rothschnek Jenő) társaságában.[3] Gyakran felkeresték ugyanakkor őt a honorácior-, földbirtokos- és kereskedőcsaládokból származó barátai, ismerősei is. Ezeket a vizitációkat ő is megannyiszor viszonozta, de séták, bálok és színházlátogatások is tarkították a napjait. Naplóvezetésbe a 16. születésnapján kezdett az egyik tanára, Husz Lajos javaslatára. A művészetek iránt élénken érdeklődő lány 1891 és 1893 közötti naplókönyveit saját készítésű képzőművészeti alkotások is díszítik, amelyek témája igen sokszínű: a tájképek, életképek, csendéletek mellett a mindennapi élet használati tárgyai, sőt egy fikciós világ teremtményei, „a gyermekkorból átmentett mesevilág"[4] angyalai, törpéi, tündérei is helyet kapnak a lapokon. Ezek az alkotások kivételes kordokumentummá teszik Rothschnek Olga naplóit.[5] A naplóíró megértését, megismerését tekintve a diáriumban lévő vizuális elemek értelmezése kulcsfontosságú, hiszen recens kutatások szerint „két olyan életkori szakasz van,

1 Hortoványi 2017: 155; Kárpáti 2005: 24; Schuster 2005: 22–23.
2 MNL HBVL XIII. 29. 2. d. 6–8.
3 Vigh 2020.
4 Schuster 2005: 402.
5 Rothschnek Olga naplóiról lásd Szabó 2013.

amikor a lényeges, személyes töltésű, kifejező közlések legfontosabb csatornája nem a beszéd: a kisgyermekkor és a kamaszkor",[6] Rothschnek Olga pedig, amikor 1891-ben elkezdte vezetni a naplóját, mindössze tizenhat éves volt, vagyis még egy kamaszlány. Milyen tartalmakat közvetíthetnek az ő naplóbeli rajzai,[7] illetve a keretükül szolgáló szavak? Fakadhatott-e a képalkotás igénye az ő esetében is, mint ahogy általában a kamaszoknál, az önkifejezés, az énközlés igényéből vagy abból is?[8] A rajzait a saját történeti és kulturális kontextusukban elemezve[9] ezekre a kérdésekre keresek választ az alábbiakban.

A rajzolás szándékai

Rothschnek Olgát több tényező motiválhatta rajzolásra. A korban a rajzolás, a festegetés éppúgy az úrilányhoz méltó, igényes nevelés részét képezte, mint a zenetanulás vagy a francia nyelv elsajátítása,[10] de a műkedvelés mint gyakorlat, vagyis mint a szabadidő kulturált eltöltése a középréteg önmeghatározásának ugyancsak nélkülözhetetlen alkotórésze volt.[11] Így lehetett ez az értelmiségi Rothschnek családban is, hiszen a szülők – Rothschnek V. Emil és Somogyi Róza – francia nevelőnőt fogadtak, hogy mindkét lányuk elsajátítsa a német mellett a francia nyelvet is, de zenetanárt is foglalkoztattak, aki zongorázni tanította a lányokat. Az idősebb lányuk, Olga mellé ráadásul egy időre rajztanárt is fogadtak, hogy a már gyermekkorában megmutatkozó tehetségét kibontakoztathassa.[12]

A kor úrilányokkal szembeni igényei mellett ösztökét jelenthetett a rajzolásra az emlékek vagy egy-egy fontosnak tűnő pillanat képi megörökítésének a vágya is.[13] Erre a tényezőre utal például az a dokumentatív jellegű alkotás, amellyel a gyógyszertáruk épületét érintő tűzesetet örökítette meg nagy hirtelen a kamasz-

6 Kárpáti 2005: 182.

7 A kamaszlány műkedvelői/képzőművészeti tevékenysége túlnyúlt naplójának a lapjain, ám a diáriumán kívüli műveivel, minthogy azok – ebből az időszakból – nem kerültek be közgyűjteménybe, nem dolgozhattam.

8 A kérdésfelvetést Hortoványi Judit megfogalmazása inspirálta, miszerint: „a kamaszkor során a képalkotás igénye ismét előtérbe kerül, és ez jellemzően nem a művészi alkotás vagy a valósághű ábrázolás vágyával függ össze, hanem sokkal inkább az önkifejezés, az énközlés igényéből fakad". Hortoványi 2017: 155.

9 Maquet 2003: 108.

10 Szívós 2009: 103.

11 Bicskei 2003: 6.

12 Timár 1990: 11–12.

13 Kárpáti 2001: 96.

lány,[14] aki számára a rajzolásnak természetesen lehettek esztétikai természetű motivációi is,[15] vagyis a képei abból a szükségletéből is fakadhattak, hogy valami szépet alkosson. „Délután az új naplóba festettem egy pár vadrózsát, köztük pókháló van. Csinosan sikerült."[16] Ez az idézet érzékletesen mutatja, hogy a kreatív megformálás megannyiszor esztétikai élvezettel járhatott együtt a szemében, nemegyszer ugyanis elégedettséggel, büszkeséggel tölthette el őt az általa készített mű szemlélése, a kreatív tevékenység így pedig a hangulatát is pozitívan befolyásolhatta.[17] Ebbe az irányba hathattak persze a rajzokat illető elismerő szavak is. A kamaszlány ugyanis a privát naplójában lévő alkotásait is megmutatta időnként a saját kezéből a családtagjainak, ismerőseinek. Ily módon a képei bekapcsolódhattak a kommunikáció folyamatába is, habár a megalkotásukkor a kamaszlány nem kimondottan a kommunikáció igényével léphetett fel.[18] Az a kérdés nem is válaszolható meg ekképpen, hogy a szemlélődők milyen jelentéseket olvashattak ki a rajzokból, hiszen erről semmilyen dokumentum nem tanúskodik. A nézelődők szeme persze nem is feltétlenül a képekre összpontosulhatott, mivel a bepillantások alkalmával az ismerősök igyekeztek a szövegből is minél többet kiolvasni. Egy idézettel szemléltetem ezt: „Mutattam nekik a kis színes képeket is a naplóból. Tetszett nekik. Uzonyi, bármily gyorsan forgattam, mindig ki-ki olvasott egy-egy mondatot, de nem érdekeset."[19]

A rajzolásnak egy érdekes motivációja lehet a testvérek közötti úgynevezett differenciálódási dinamika. Rothschnek Olgának ugyanis volt egy három évvel fiatalabb húga, Róza. A lányok – részben a mintakövetés folytán – sok tekintetben hasonlítottak egymásra, de mindketten igyekezhettek önmagukat különálló individuumként is kibontakoztatni és érvényesíteni. Serdülőkorukban erősödhetett fel igazán ez a differenciálódási folyamat, amikor az identitásfejlesztés kiemelt feladat.[20] Róza testvérétől való különbözőségét biztosíthatta – egyebek mellett – a zongorázás iránti szeretete, míg Olga – részben – a képzőművészet iránti szenvedélye által teremthette meg a függetlenségét, noha az ő esetében maga a naplóírás aktusa is kétségbevonhatatlan bizonyítéka az individualizálódás igényének.[21]

14 MNL HBVL XIII. 29. 2. d. 6. 1891. 11. 2.
15 Schuster 2005: 43.
16 MNL HBVL XIII. 29. 2. d. 6. 1892. 5. 26.
17 Schuster 2005: 338.
18 Schuster 2005: 84.
19 MNL HBVL XIII. 29. 2. d. 6. 1892. 4. 17.
20 McHale–Updegraff–Whiteman 2012: 922.
21 Gyáni Gábor szerint ugyanis „a napló ad(hat) leginkább hangot a (bármely) közösségtől elkülönülni kívánó, a saját szubjektumában maradéktalanul feloldódni igyekvő ember

A művészi hajlammal rendelkező lánynak a naplóbeli rajzokon túl nagyobb vállalkozásairól is vannak feljegyzések. 1891-ben például egy oltárképet festett a váradkai gyülekezet számára,[22] és arcképmegrendeléseket is teljesített.[23] A naplóbeli rajzolásra ennélfogva a gyakorlás szempontja is sarkallhatta Olgát,[24] aki a jegyzetei közé rajzolgatva is nemegyszer művésznek érezhette magát, vagy legalábbis ezt a szerepet élhette át, amire az alkotásokban elhelyezett szignók megjelenése utalhat.[25]

Előfordulhat végül, hogy rajzolásra motiválhatta az önkifejezés vágya is a fiatal lányt, hiszen az alkotók a képeikkel olyan tartalmakat is megjeleníthetnek, amelyek kimondatlanok, s a nyelv segítségével talán ki sem fejezhetők.[26] Azt a kérdést, hogy ez a szempont Rothschnek Olga esetében mennyiben érvényesülhetett, a továbbiakban igyekszem megválaszolni.

A rajzok funkciói

A rajzocskák a szövegben többféle funkciót töltenek be. Egynémely kép a szöveg megértését segítő eszközként tűnik fel,[27] amit ez az idézet érzékeltet: „Az utolsó tourt Tóbyval és Berényivel nem rendesen táncoltam, hanem úgy keresztezve, mint azt az előző lapon lerajzoltam."[28] Más rajzok nem jelenítenek meg mást, mint amit a szöveg már világosan tartalmaz. Ezek a képek pusztán illusztrálják a szöveget, annak esszenciáját/kivonatát igyekszenek csak visszaadni.[29] A rajzok persze színesítik, dekorálják is a köteteket. Ez a funkció különösen erőteljes azon képek esetében, amelyekhez nem kapcsolódnak közvetlenül szövegrészek. Meganynyi rajz ugyanis önmagában, szöveg nélkül áll a kötetekben, mint például azok az adott hónaphoz illő kompozíciók, amelyeket a naplóíró az új hónapok tiszteletére skiccelt egy-egy új lap tetejére.

belső késztetésének". Gyáni 2020: 160.

22 MNL HBVL XIII. 29. 2. d. 7. 1892. 6. 28. A váradkai oltárkép fényképe Rothschnek Olga visszaemlékezésének utolsó oldalán látható. MNL HBVL XIII. 29. 2. d. 10.

23 MNL HBVL XIII. 29. 2. d. 6. 1893. 2. 13.

24 Watson 2012: 25.

25 Schuster 2005: 352.

26 Watson 2012: 24.

27 Lakner–Süli-Zakar–Szabó–Szoboszlai 2014: 8.

28 MNL HBVL XIII. 29. 2. d. 6. 1891. 12. 6.

29 Lakner–Süli-Zakar–Szabó–Szoboszlai 2014: 8. Egy alkalommal például a következő jelenetet rajzolta meg naplója számára: „Délelőtt sétálni mentem mamával. Hozzánk jött mindjárt az a cukros Kovács József. Este ismét sétálni mentünk. Most Tóby csatlakozott hozzánk. (Irtóztató unalmas volt!) A kis nővére is vele volt, azt az én kis nővéremmel előre bocsátottuk." MNL HBVL XIII. 29. 2. d. 6. 1891. 10. 5.

A képalkotás ugyanakkor lehetőséget teremthet olyan belső tartalmak ábrázolására is, amelyeket a szöveg nem vagy önmagában nem képes kifejezni.[30] A képek rendeltetése a naplókötetekben ezáltal akár az önkifejezés is lehet. Annak a kérdésnek a megválaszolásához azonban, hogy Rothschnek Olga rajzai betöltik-e ezt a funkciót, az alkotásai motívumkészletét nélkülözhetetlen összevetni a korabeli művészeti irányzatok sajátos képi világával. Ez „a külső hatások leválasztását szolgálja", vagyis annak az elkülönítését, mely képi jegyek tartoznak a kor „szokásos rajzi repertoárjába, s melyeknek tulajdonítható különös jelentőség",[31] hiszen megannyi műkedvelővel egyetemben ő is másolhatott, utánozhatott és fel is dolgozhatott akár művészeti alkotásokat, akár köznapi, banális képeket, például újságillusztrációkat,[32] emellett természetesen más médiumok is inspirálhatták, mint színházi darabok, irodalmi alkotások vagy éppen a gyógyszertáruk dekorációi.[33]

Sablonos formák, egyedi tartalmak?

Az 1890-es évek elején a legtöbb műkedvelő és képzőművész a közönség ideáljait valósította meg a gyakorlatban,[34] vagyis a képzőművészetekben ekkor is a pontos természetutánzás általánosan elismert és konvenciókon alapuló normája uralkodott, hiszen a közönség soraiban nem kérdőjeleződött meg még az az alapelv, miszerint a művészet célja a valóság realista ábrázolása.[35] Rothschnek Olga rendszerint ugyancsak egy átlagos tárgyi realizmus értelmében rajzolta meg a képeit, s ebben az ő kezét szintén vezethette akár az is, hogy a képe tetszetős legyen, hiszen a naplójába bepillantó családtagjai, ismerősei elismerése fontos lehetett a számára, ráadásul amennyiben a naplóját a képzőművészeti pályára való felkészülés terepének is tekintette, az alkotás során szintén a valósággal hasonlatosságot kereső közönség igényeit kellett szem előtt tartania. A kamaszlány mindenesetre, ahogyan arra a rajzainak a *Vasárnapi Ujság* illusztrációival, illetve a rajztanulók, valamint a műkedvelők számára éppen másolás céljából kiadott mintarajzokkal[36]

30 Lakner–Süli-Zakar–Szabó–Szoboszlai 2014: 9.
31 Kárpáti 2005: 189.
32 Kárpáti 2005: 162.
33 Az Arany Egyszarvú patika 18. századi festményeiről ld. Menyhárt 2019.
34 Lyka 1947: 65.
35 Szívós 2009: 139.
36 Bicskei 2003: 6. Amikor Petrik Géza Magyar könyvészet, 1712–1920 című könyvének tartalmában kutakodtam, több, a 19. század végén kiadott fiataloknak szánt mintalapokkal tűzdelt kiadványt találtam, melyekkel végül nem dolgozhattam, tekintve, hogy egyetlen hazai könyvtárban sem leltem fel őket.

való hasonlatossága rámutat (1–2. kép), elsajátította „a saját kultúrájára jellemző alapformákat, sémákat, látásmódokat”.[37]

1. kép. A korabeli képzőművészet sajátos képi világának néhány eleme
Forrás: Demeczkyné 1901: 7, 9; *Vasárnapi Ujság* 1891. január 4. 9; 1893. december 17. 871. (saját szerkesztés)

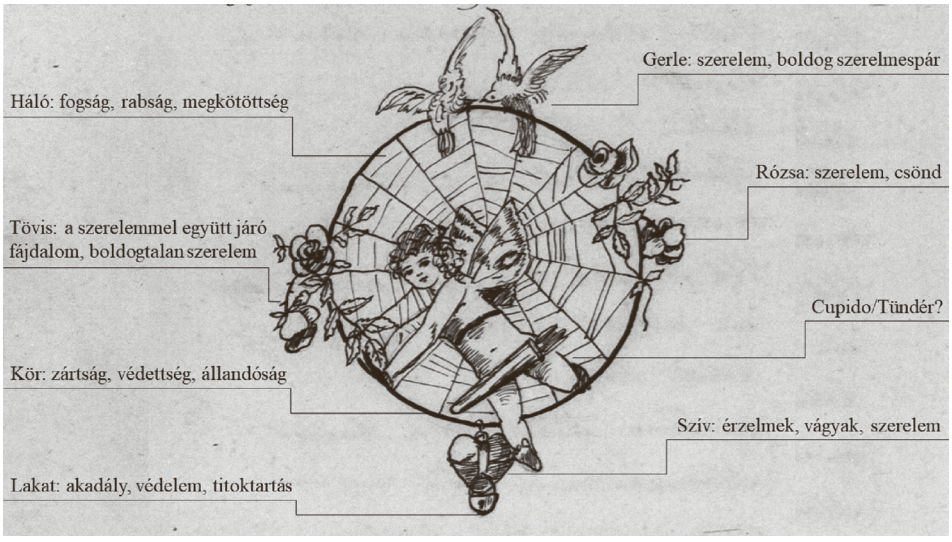
37 Schuster 2005: 408.

2. kép. Olga rajzainak a korabeli képzőművészet sajátos képi világának néhány eleméhez (1. kép) való hasonlatossága
Forrás: MNL HBVL XIII. 29. 2. d. 6. 1891. 10. 18; 7. 1892. 7. 1; 1893. 1. 1.; 8. 1893. 6. 2. (saját szerkesztés)

Noha a rajzai illeszkednek a kor jellemző képi nyelvéhez, időnként a sablonos formák ellenére is feltárulhatnak bennük belső tartalmak.[38] Ezeknek a nyelv segítségével olykor kifejezhetetlen, gyakran csak tudattalanul felszínre törő tartalmaknak a kifejezéséhez nyújthat segítséget a vizuális metafora, azaz a különböző szimbólumok használata.[39] Egy szimbólum jelentése mindig többrétű, mivel „hétköznapi jelentése mellett sajátos, mélyebb jelentéssel is bír".[40] Mivel a naplója vizuális anyagaiba mások is bepillantást nyerhettek, a szimbólumok kettős jelentése biztosíthatta Olga számára az öncenzúra elkerülését, illetve az „énhatárok megtartását", bármikor visszahúzódhatott ugyanis „a hétköznapi jelentésréteg védelmébe", s mondhatta, hogy egyszerűen csak egy házat, egy fát vagy egy szívet rajzolt. Ugyanakkor „a szimbólumok mélyebb jelentést hordozó rétege" lehetősé-

38 Vö. Bergmann 2013: 57.
39 Schuster 2005: 104.
40 Hortoványi 2017: 156.

get kínálhatott számára az önmagáról, illetve az őt ért élményekről való gondolkodásra.[41]



3. kép. Lehetséges szimbólumok Rothschnek Olga egy rajzán
Forrás: MNL HBVL XIII. 29. 2. d. 6. 1892. 5. 31; Gardin–Olorenshaw–Gardin–Klein 2009: 184–185, 330–331, 493–495, 546–549; Hoppál–Jankovics–Nagy–Szemadám 2010: 116, 174–175, 252–253, 283. (saját szerkesztés)
Megjegyzés: Az Olga által rajzolt valamennyi tárgy és figura sokoldalú szimbolikával rendelkezik, az ábrán azonban csak azokat a jelentéseiket tüntettem fel, amelyekkel nagy valószínűség szerint az adott a kontextusban bírhatnak. A képen szereplő alakban nem tudtam egyértelműen felismerni egy tündért vagy egy cupidót, mivel a kis lénynek a tündérekhez hasonlóan lepkeszárnya van, ugyanakkor nyilakat hordoz, mint egy cupido. Ennek a figurának a szimbolikája annak megfelelően változhat, mit vélünk felfedezni benne.

„Jel és jelentés megfelelése persze nem mindig egyértelmű",[42] annak a tanulmányozása ezáltal szintén nélkülözhetetlen, mi történt és mi hangzott el a kép elkészülése előtt, tehát „az értelmezéshez elengedhetetlen feltétel a kontextus vizsgálata".[43] Ezt a kontextust a kamaszlány rajzai esetében a naplójegyzetek közvetítik. 1892 májusában, amikor a 3. képként közölt rajzot készítette, Olga gondolatai a diárium tanúsága szerint erősen a szerelem tematikája körül forogtak, nagyrészt

41 Hortoványi 2017: 156.
42 Kárpáti 2005: 183.
43 Bergmann 2013: 61.

egy barátnője, Szabó Lenke szerelmi bánata miatt, akinek a történetét ekképp összegzi a napló:

> „Egy fiatal lány szerelmes titokba. Nem szerettetik viszont. Elbeszéli az érzelmeit a legjobb barátnőjének. [Vagyis Olgának.] Napról napra rosszabbul lesz, nem eszik, a zárdába vágyik. Szülei el nem tudják gondolni mi baja. (A barátnő nem mondja meg, tartja a titkot.) Majd olyan rosszul lesz, hogy kénytelenítve vannak a szülők kívánságának eleget tenni, elviszik a zárdába. Innen a főnöknő azt írja: Nem javul […] Ez fülébe megy a jó barátnőnek, és kérdi, mit kellene tenni? Válasz: Elmondani a mamának. […] A mama néz nagyokat, gondolkodik, majd elszánja magát és lányával elmegy és el akarja mondani a hősnő mamájának. […] A szülők restellik a dolgot, haragszanak, és képesek gyermeküket inkább meghalni hagyni, semhogy szíve vágyát kielégítsék."[44]

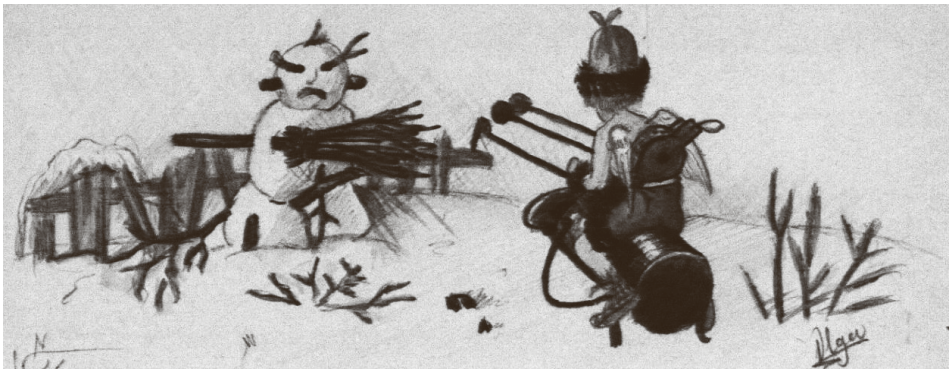
Olga mindennek hatására arra a belátásra jut, hogy neki is okvetlenül titokban kell tartania, kiváltképp a szülei előtt, ideálja személyét, hiszen ekkor már jó néhány hónapja ő is szerelmes volt egy, a társaságukban gyakran megforduló fiatalemberbe.[45] Ezt az élményanyagot dolgozhatta fel ebben a kompozícióban a kamaszlány a szerelem, illetve a hallgatás különböző szimbólumainak, a szívnek, a rózsának, a gerlepárnak vagy éppen a lakatnak a segítségével. Egyes szimbólumok mindazonáltal a szerelem nehézségein kívül Rothschnek Olga tapasztalati világának más elemeit is prezentálhatják. A kör, valamint a háló mint szimbólum az élet egyhangúságának és túlzott szabályozottságának a megjelenítésére is szolgálhatott például a naplóíró számára, aki ebben az időben is gyakorta élt panasszal e jelenségekre vonatkozóan.[46] Meglehet ugyanakkor persze az is, hogy e kép egy-egy

44 MNL HBVL XIII. 29. 2. d. 6. 1892. 5. 28.

45 „Ezt én mind szépen megjegyeztem magamnak! Milyenek ezek az apák! Még azt mondta Lenkének: Mondd meg fiam, ha szerelmes vagy, ide hozom neked, ha egy suszter fiú is! Ezt tudva, ha apa térden állva kérne is mondjam meg kibe vagyok szerelmes, nem ellenzi stb, még akkor is inkább szidni fognám az illetőt, mert tudom, hogy az apák raffineriájai végremehetetlenek!!!!" Így fogalmaz Olga a Szabó Lenke szüleivel való találkozás után, majd még hozzáteszi: „Még előbb azt is mondta Szabó: Abba szerelmes az ilyen lány, akivel a legtöbbet érintkezik. Azt mondja mama: Ah! nem következés. Az én Olgám már milyen régóta ismeri Tóby Eleket, azzal érintkezik legtöbbet, és ki nem állhatja. Ki tudja, hátha Olga is úgy lesz, mint Lenke. (Jaj, de jó, hogy háttal ültem a világossághoz, mert bizony jó nyomon járt Szabó bácsi!)" MNL HBVL XIII. 29. 2. d. 6. 1892. 5. 17.

46 „Tetszik tudni nem mondom, hogy nincs jó dolgom, de az én életem olyan egyhangú, unalmas, amit én egy csöppet sem szeretek, úgy szeretnék egy rablóhistóriát!!!" Ezeket a gondolatokat Husz Lajos tanár úrnak fogalmazta meg a kamaszlány a 3. kép készítésének idején. MNL HBVL XIII. 29. 2. d. 6. 1892. 5. 31.

motívuma nem hordoz Olga számára sem tudatosan, sem tudattalanul valamiféle többletjelentést, hiszen például a kör a korban gyakorta funkcionált illusztrációk kereteként.[47] Ennek a mintának a megjelenése a kompozícióban ezáltal egy egyszerű átvétel eredménye is lehet. Az ábrázolás mindazonáltal ennek a képnek az esetében nagy valószínűség szerint nagyrészt a puszta leképezéstől mégis „a szimbólumokba rejtett kifejezés" felé tolódhatott már el.[48]



4. kép. Rothschnek Olga egyetlen agresszívnek tekinthető alkotása
Forrás: MNL HBVL XIII. 29. 2. d. 7. 1893. 2. 1.

„A szimbólumok mélyebb jelentést hordozó rétegei eszközt biztosíthatnak […] olyan tiltott vagy szégyellt tartalmak kifejezésére is", mint a düh, a szégyen, a szorongás vagy éppen az agresszió.[49] „Az agresszív rajzi jegyek", például a képen megjelenő fegyverek, csatajelentek „kontextustól függően agresszív érzéseket, gondolatokat tükrözhetnek", jelezhetnek depressziót, alacsony önértékelést és más problémákat, szolgálhatják ugyanakkor vizuális vagy olvasmányélmények feldolgozását is.[50] Rothschnek Olga egyetlen agresszívnek tekinthető alkotása (4. kép) szintén nem személyes agresszív késztetéseket vagy pszichés problémákat tükrözhet,[51] noha a jegyzetekben megjelenő érzelmek széles

47 A *Vasárnapi Ujság*ban is gyakorta jelentek meg például ilyen illusztrációk. Lásd például: *Vasárnapi Ujság* 1891. március 29. 207; 1892. október 16. 722; 1893. február 12. 110.
48 Hortoványi 2017: 157.
49 Hortoványi 2017: 156. Lásd még ehhez: Bergmann 2013: 62.
50 Bergmann 2013: 58–61.
51 Bergmann 2013: 58–59.

skáláján a harag,[52] a bánat[53] vagy a bizonytalanság[54] is megannyiszor szerepel. A kontextus függvényében az agresszívnek ítélt téma, illetve az agresszív rajzi jegyek, motívumok ebben az esetben inkább az őt ért élmények feldolgozásaként értelmezhetők. 1893 januárjában ugyanis, amikor ez az alkotás készülhetett, igen erőteljesen foglalkoztatta őt egy párbaj, amelyet állítólag a szerelme vívott, vélhetően érte, azaz egy őt ért sértés miatt. A lány nagyfokú érdeklődéséről érzékletesen tanúskodik ez a naplórészlet:

> „Délután ismét feljött Tikos. Róza tanult, mamának dolga volt, egyedül maradtam vele úgy egy fél óráig. Úgy szerettem volna megkérdezni, hogy kiért volt a párbaj, de csak úgy minden ok nélkül feltűnő lett volna; hát beszélgettünk egészen más tárgyról. Egyszerre azt mondja az angyal Tikos: – Mikor volt itt Elek? (Jól vagyunk már gondoltam.) mondtam, hogy nagyon régen stb. Egyszerre bátorság szállt meg és azt kérdem: – Ugyan mondja már mikor volt az a párbaj. – Úgy december vége felé. – És kiért volt? – Ejha, hát mit érdekli az magát? – Engem? Óh hát csak éppen kérdeztem…… Mondja, nő is van a dologban? – Természetesen… […] (Sokáig beszélgettünk még erről.) Mikor elmenni akart, s mikor már a lépcsőház ajtajában volt, oda súgok neki: – Mondja meg kérem, kiért volt a párbaj? – Nem mondom, találja ki, …… ha ki nem találja, úgysem érdemli, hogy megmondjam. (Elment.)"[55]

Az agresszív rajzi jegyek tehát alighanem ennek a „párbaj ügynek" a vizualizálásaként kerülhettek papírra.

52 MNL HBVL XIII. 29. 2. d. 7. 1892. 6. 12; 8. 29.

53 „Később nyugodtabb lettem, ürült a szívem a bánattól, és kezdett jó kedvem lenni, olyan »bús« »jókedv«" – írta egy alakalommal. MNL HBVL XIII. 29. 2. d. 6. 1891. 11. 23.

54 „[D]élután mily nagy volt a meglepetésem, mikor apa a »Debreczeni Hirlapot« elibem tartja, és mondja, hogy olvassam a következő cikket. – Köszönet az oltárképért. […] Valósággal könnyekre indít az a gondolat, hogy mennyit érnék én, ha ezt a sok kitüntetést és dicséretet valóban megérdemelve kaptam volna…" Ezek a szavai például, melyeket a Váradkáról kapott dicséreteket olvasva fogalmazott meg, a tehetségébe vetett kétségeket tükrözik. MNL HBVL XIII. 29. 2. d. 6. 1892. 1. 5.

55 MNL HBVL XIII. 29. 2. d. 7. 1893. 1. 8. A párbaj ügye ezután is többször előkerül a naplóban, ami jól mutatja, milyen meghatározó élmény lehetett ez a fiatal lány számára: 5. 14, 5. 17, 5. 21, 5. 24, 5. 25, 6. 3.

5. kép. Néhány lányos jelkép a naplóból
Forrás: MNL HBVL XIII. 29. 2. d. 6. 1891. 9. 10, 12. 6, 1892. 1. 1, 2. 19, 4. 3; 7. 1892. 9. 10, 11. 1, 1893. 1. 8. 1. 19, 2. 27, 3. 1; 8. 1893. 9. 3. (saját szerkesztés)

„Kamaszkorban a nemzedékkel való azonosulás mellett a nemi identitás megerősödését is segítik a szimbólumok."[56] Olga naplója telis-tele van lányos jelképekkel, „a nyugalmat, a helyhez kötődést jelölő házakkal, virágokkal", emellett a diáriumban „a környezet által kívánatosnak tartott nemi szerep kliséi"[57] ugyancsak gyakorta feldolgozásra kerülnek (5. kép), a képalkotás ezáltal számára a nemi identitása megerősítését is szolgálhatta. Ezt bizonyíthatja az is, hogy a kamaszlány alkotói tevékenysége illeszkedik a századforduló nemspecifikus képzőművészeti gyakorlataihoz.[58] Ez időben ugyanis a női festők általában a csendéleteken, tájképeken, portréfejeken és kisebb zsánerjeleneteken túl nem merészkedtek,[59] ahogy többnyire Olga sem, emellett pedig voltak kifejezetten nőinek számító műfajok, mint a virágcsendélet vagy az iparművészeti tárgyak természet utáni megfestése,[60] amelyekben viszont Olga is előszeretettel alkotott. Ezekhez a mintákhoz, vagyis a festőnőkkel szemben támasztott társadalmi szerepelvárásokhoz való igazodás[61] a

56 Kárpáti 2005: 187.
57 Kárpáti 2005: 187.
58 A nemi identitás jellegzetes társadalmi és kulturális szerepmintákat takaró fogalma ugyanis mindig egy adott történeti kontextushoz kötődik. Gyáni 2014: 11–12.
59 Bicskei 2003: 6.
60 Szívós 2009: 103; Bicskei 2003: 15.
61 Az elmondása szerint szívesen tanult volna magasabb szinteken is festészetet, a szülei

lányos jelképek alkotása mellett identitásképző, -formáló erőként nyilvánulhatott meg tehát benne,[62] azaz a rajzai egy (nagy) részében – legalább részben – a női identitástudat nyilatkozhat meg.

Konklúzió

A Rothschnek Olga képi ábrázolásaira fókuszáló vizsgálat a rajzolás motivációinak sokszínűségére világított rá. Ugyanerre mutatott rá a vizuális ábrázolás funkciói esetén is. Az elemzés nyomán láthatóvá vált, hogy a naplóbeli alkotások jellemzően illeszkednek a kor képi nyelvéhez, megmutatkozott ugyanakkor az is, hogy Olga szemében a grafikus nyelv időnként jelentőségre tehetett szert az élmények feldolgozásában, ahogyan az identitás kifejezésében és megerősítésében is, vagyis a látszólag tartalom nélküli sémák, ábrázolások, kompozíciók lényeges információkat közöltek az alkotóról.

Források

Magyar Nemzeti Levéltár Hajdú-Bihar Vármegyei Levéltára (MNL HBVL)
XIII. 29. 2. d. 6. Családok. A Rothschnek család (Debrecen) iratai. Rothschnek Olga Margit napló 1. kötet.
XIII. 29. 2. d. 7. Családok. A Rothschnek család (Debrecen) iratai. Rothschnek Olga Margit napló 2. kötet.
XIII. 29. 2. d. 8. Családok. A Rothschnek család (Debrecen) iratai. Rothschnek Olga Margit napló 3. kötet.
XIII. 29. 2. d. 10. A Rothschnek család (Debrecen) iratai. Dr. Varga Emilné Rothschnek Olga: Események születésemtől esküvőmig, 1875–1895.
Demeczkyné Volf Irma 1901: *Mintalapok a virágfestéshez: huszonnégy virágkép.* Budapest.
Vasárnapi Ujság, 1891–1893.

azonban ezt ellenezték, hiszen ők – az átlagosnál talán gondosabb neveltetés ellenére is – csupán a művelt középosztályi ideáloknak megfelelő feleségnek és anyának szánták gyermeküket. Rothschnek Olga így végül nem lett festőművész, ám mint műkedvelő nem hagyott fel a képalkotással, sőt néhány festményével még kiállításokon is részt vett. (Az apja íróasztaláról készített alkotását lásd: Menyhárt 2019: 3.) A két világháború között emellett még „Látványos Mesejáték Színház"-at is működtetett Debrecenben, amelynek díszleteit és bábjait szintén saját maga készítette. Timár 1990: 18–20.

62 Gyáni 2014: 14.

Hivatkozott irodalom

Bicskei Éva 2003: Műkedvelés és professzionalizáció között. Nők képzőművészeti oktatásának intézményesülése az első világháborúig. *Korall* (4.) 13. 5–29.

Gardon, Nanon – Olorenshaw, Robert – Gardin, Jean – Klein, Olivier 2009: *Szimbólumok lexikona.* H. n.

Gyáni Gábor 2014: A nőiség mint narratív identitás. In: Őri Péter (szerk.): *Szám-(és betű)vetés – Tanulmányok Faragó Tamás tiszteletére.* Budapest.

Gyáni Gábor 2020: *A nő élete történeti perspektívában.* Budapest.

Hoppál Mihály – Jankovics Marcell – Nagy András – Szemadám György 2010: *Jelképtár.* H. n.

Hortoványi Judit 2017: Szimbólumok rajzai, rajzok szimbólumai Szimbólumrajzok pedagógiai használatának lehetőségei kamaszkorban. *Gyermeknevelés* (5.) 1. 155–170.

Kárpáti Andrea 2001: A kortárs művészet esztétikuma: a kamaszrajzok megítélésének kulcsa. *Iskolakultúra* (11.) 9. 95–103.

Kárpáti Andrea 2005: *A kamaszok vizuális nyelve.* Budapest.

Lakner Lajos – Süli-Zakar Szabolcs – Szabó Anna Viola – Szoboszlai Lilla 2014: Előszó. In: Lakner Lajos (szerk.): *Olvasható kép, látható szöveg.* Debrecen.

Lyka Károly 1947: *Közönség és művészet a századvégen.* H. n.

Maquet, Jacques 2003: *Az esztétikai tapasztalat. A vizuális művészetek antropológus szemmel.* Debrecen.

McHale, Susan M. – Updegraff, Kimberly A. – Whiteman, Shawn 2012: Sibling Relationships and Influences in Childhood and Adolescence. *Journal of Marriage and Family* (74.) 5. 913–930.

Menyhárt József 2019: *Az Arany Egyszarvú patika 18. századi festményei.* Debrecen.

Schuster, Martin 2005: *Művészetlélektan – Képi kommunikáció – Kreativitás – Esztétika.* Budapest.

Szabó Edina Rózsa 2013: Rothschnek Olga naplója. *Nagyerdei Almanach*, (4.) 6. 205–213.

Szívós Erika 2009: *A magyar képzőművészet társadalomtörténete, 1867–1918.* Budapest.

Timár Lajos 1990: *Két debreceni értelmiségi család a XIX–XX. században. Varga-de Vargas és Rothschnek család. Család- és társadalomtörténet.* Budapest.

Vigh Barbara 2020: https://mindennapoktortenete.blog.hu/2020/06/05/csaladi_elet_es_maganelet_egy_debreceni_polgarlany_naplojaban – utolsó letöltés: 2023. 11. 14.

Watson, Julia 2012: Visual diary as prosthetic practice in Bobby Baker's „diary drawings". *Biography* (35.) 1. 21–44

Bárdi Sára

„Ábrázolóművészeti propaganda" a második világháború első éveiben

A második világháború éveinek és általában véve a Horthy-korszak vizuális propagandájának kutatása során egy meglehetősen forráshiányos, nehezen megközelíthető területtel kell szembenéznünk, amelyet meghatároznak az elhallgatás és a tudatos pusztítás gesztusai. 1945-ben az Ideiglenes Nemzeti Kormány rendeletben határozott „a fasiszta szellemű és szovjetellenes sajtótermékek megsemmisítéséről", a röplapokat és képes ábrázolásokat egyaránt beleértve.[1] A kormányrendeleten túl a retorziótól való félelem sokakat korábbi tevékenységük elhallgatására, tárgyi bizonyítékainak megsemmisítésére késztetett. A megváltozott politikai helyzetben gyakran különböző gyűjtemények képei és dokumentumai is problémássá váltak, ennek eredményeként esetenként állományuk megcsappant, szétszóródott. A mégis megőrzött írott források egy számottevő része pedig 1956-ban pusztult el, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium korszakra vonatkozó, teljes képzőművészeti iratanyaga elégett.

Mindezek mellett a M. Kir. Miniszterelnökség 1938 és 1942 tavasza között működő propaganda-ügyosztályának iratai között beszédes dokumentumok maradtak fenn az úgynevezett „ábrázolóművészeti propaganda" témájában.[2] A tág fogalom alatt az iratok többek között a plakátművészet általános és háborús propaganda szolgálatába állításának kívánalmait tartalmazzák. Ez az iratanyag, illetve az Országos Széchényi Könyvtár, a Magyar Nemzeti Múzeum, a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény, a Hadtörténeti Múzeum, a Magyar Nemzeti Galéria plakátgyűjteményei, valamint Lissák Tivadar, Dobóczi Zsolt a Fortepannak adományozott, Budapest plakátjait megörökítő fotói képezték jelen kutatás kiindulási alapját.

A második világháború magyar propagandaplakátjainak vizsgálata korántsem érintetlen terület, azonban a megjelent publikációk megközelítéseit nagyrészt a plakátok útján közvetítendő üzenetek, illetve azok téma szerinti kategorizálása határozzák meg.[3] A megrendelőként, kiadóként fellépő intézményeket középpontba

1 *A fasiszta szovjetellenes antidemokratikus sajtótermékek I. sz. jegyzéke* 1946: 3.

2 MNL OL K 29.

3 Művészettörténeti, média-, kommunikáció-, történettudományi tanulmányok, ismeret-

állító történeti kutatás a kérdéskör kapcsán kevéssé érhető tetten, noha a vonatkozó művek egy nagy csoportja különböző hivatalokhoz, szervezetekhez és az azok által rendszeresen alkalmazott alkotókhoz köthető. Így például Hollós Endre a Légoltalmi Liga, Gönczi-Gebhardt Tibor pedig a Vöröskereszt számára készített plakátokat a második világháború éveiben.[4] A korszak kormányzati propagandaplakátjai első ránézésre nem alkotnak az említettekhez hasonló, szembetűnő, jól körülhatárolható csoportot. De vajon mely ismert plakátokat azonosíthatjuk kormányzati propagandaplakátként 1938 és 1942 tavasza között, illetve beszélhetünk-e „hivatalos" alkotókról? A tanulmány a felelős kiadók, a fennmaradt írott és vizuális források vizsgálatával, összeegyeztetésével törekszik a kérdés megválaszolására.[5]

Magyar kormányzati propaganda 1938 és 1942 tavasza között

A magyar kormányzati propagandát az 1938 és 1942 tavasza közötti időszakban a miniszterelnökség egyik ügyosztálya szervezte és végezte a miniszterelnök, illetve az államtitkár felügyelete mellett.[6] A miniszterelnökség propaganda-ügyosztálya 1938 és 1940 között V. ügyosztály, Társadalompolitikai Szolgálat néven működött. Több félbemaradt – Hóman Bálint, Antal István – kísérlet után megszervezését, majd igazgatását Kovrig Béla, az Országos Társadalombiztosító Intézetének aligazgatója végezte. 1940 őszén Teleki Pál miniszterelnök átszervezte a Társadalompolitikai Szolgálatot, amely így Nemzetpolitikai Szolgálat néven folytatta működését 1942 tavaszáig.[7] A Nemzetpolitikai Szolgálat igazgatója hivatalosan a kezdetekben Kovrig maradt, de a tényleges irányítás a Magánalkalmazottak Biztosító Intézeté-

terjesztő cikkek egyaránt foglalkoztak már a területtel (Závody 2005: 343–347; Bakos 2007: 96–99; Paál: 2008: 7–32; Ungváry 2013: 48–52). A korszak propagandaplakátjainak fő témakörei többek között a visszacsatolt területek értékeinek, a katonaeszménynek a népszerűsítése, lelki és gazdasági készülődés a háborúra, az ellenségkép megjelenítése, munkavédelem, a sport összekapcsolása a honvédelemmel, a takarékossági intézkedésekre, légvédelemre való felszólítás voltak.

4 Bakos 2007: 97.

5 Felelős kiadó: a plakát kiadásáért jogi felelősséget vállaló személy, ennek feltüntetése, megnevezése nélkül legálisan nem jelenhetett meg plakát a korszakban.

6 A magyar kormányzati propaganda a második világháború éveiben alapvetően két szakaszra tagolható. A tanulmány az első periódust, az 1938 és 1942 tavasza közötti időszakot tárgyalja. A második periódus az 1942 és 1944 közötti évekre tehető, ekkor a propagandát a nemzetvédelmi propagandaminiszter – Antal István – irányította saját ügyosztályai révén. Pallos 2010: 53–64.

7 Pallos 2010: 53–64.

nek tanácsosa, a Telekit még a cserkészidőkből ismerő Alföldi Alajos kezében volt, akit 1941-ben végül az ügyosztály igazgatójává neveztek ki.[8]

A miniszterelnökség propaganda-ügyosztályáról töredékes, ám elsőrendű források állnak rendelkezésre.[9] A fennmaradt iratanyag szerteágazó és rendkívül tanulságos a korszak propagandájának működése szempontjából, amelyet Pallos Lajos és Hámori Péter egy-egy tanulmány keretében dolgoztak fel.[10] A két szerző alapvetően az ügyosztály kiépülésének történetét, hatáskörét, tevékenységének jellegét, céljait mutatja be, azonban a megvalósult propagandaproduktumokra nem tér ki. Az ügyosztály különböző módszerek útján igyekezett a lakosságot megszólítani, befolyásolni, s ennek egyik eszköze volt az „ábrázolóművészeti propaganda", ezen belül a plakátművészet.[11]

Plakátok a miniszterelnökség propaganda-ügyosztályának kötelékében

A miniszterelnökség propaganda-ügyosztálya a plakátokat alapvetően „nemzetnevelő", „hangulatkeltő" eszközként kívánta alkalmazni a kijelölt üzenetek közvetítésére, a kijelölt feladatok elérésére. A békeidőre és háborús helyzetre külön tervezeteket készítettek, ezekben a plakátoknak szánt funkció azonos volt, csupán az átadandó üzenet tartalma és a példányszámok mennyiségi igénye tért el, utóbbit a hadba lépéssel párhuzamosan növelni kívánták.[12] A propagandacélokra legalkalmasabbnak vélt alkotókról vitéz Nagy Zoltán, a képzőművészeti propaganda felelőse készített ajánlati listát, amelyet Kovrig Béla a háborús tervezet „ábrázolóművészeti propagandát" tematizáló egységében szelektált és kiegészített.[13] Az iratokban megnevezett alkotók közül ez idáig Haranghy Jenő köthető a propaganda-ügyosztály tevékenységéhez.

1938-ban, még az említett tervezetek elkészültét megelőzően az ügyosztály kiépítésének változékony időszakában Haranghy két plakátja jelent meg az első bécsi

8 ÁBTL 3.1.9-V-87314. 67–70. Alföldi Alajos vallomásának jegyzőkönyve 1945. augusztus 15.

9 MNL OL K 29.

10 Hámori 1997: 358–382. Pallos 2010: 53–64.

11 A plakátokra vonatkozó információk a MNL OL K 29-A. és MNL OL K 29-C. dossziékban szórványosan jelennek meg.

12 MNL OL K 29-A. MNL OL K 29-C.

13 MNL OL K 29-C. 33-40. vitéz Nagy Zoltán: Képzőművészeti propaganda, é. n. MNL OL K 29-C. 158–170. Kovrig Béla a háborús propaganda-szolgálat tárgyában, 1939. augusztus 29.

döntés hatására, a felvidéki terültek visszatérte alkalmából. Az egyiken a magyarok nagyasszonya vonja óvón magához a visszatért területeket megjelenítő fiatal, megygyötört női alakot, háttérben a kassai dómmal. (1. kép) A másik, fekvő formátumú plakáton Horthy Miklós kormányzó látható, amint fehér lován Kassára vonul be ünneplő tömeg gyűrűjében (2. kép). A jelenet a vágyott, s 1938-ban Horthy Miklós vezetésével valóra vált sikeres, ám részleges területi revízió elégtételét ábrázolja, és ezt „Erre vártunk!" feliratával nyomatékosítja. A plakát felelős kiadója a miniszterelnökség sajtóosztályáról rövid időre a propaganda-ügyosztályhoz áthelyezett munkatárs, Eszterhás István volt, ahogyan egy, a kormányzó portréfotóját megjelenítő, szintén ez alkalomból kiadott plakátnak is. Utóbbi felirata Horthyt mint vezért éltette – „Horthy Miklós Magyarország kormányzója a mi vezérünk" – elsősorban az „anyaországhoz visszatért községekben és városokban".[14] (3. kép)

1. kép. Haranghy Jenő: Plakát címfelirat nélkül, 1938. Ofszet, papír, 125 × 95 cm.
F. k.: Eszterhás István, Ny.: Klösz.
Forrás: Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. XY.61.99

14 *Magyarság* 1938. október 11. 7.

2. kép. Haranghy Jenő: Erre vártunk! 1938. Ofszet, papír, 95 × 125 cm. F. k.: Eszterhás István, Ny.: Klösz.
Forrás: Hadtörténeti Múzeum, ltsz.2009.170.1/Nyt

3. kép. Fotó a Társadalompolitikai Szolgálat kiadásában megjelent plakátokkal, 1940
Forrás: Fortepan, Dobóczi Zsolt adománya, képszám: 100814

1940-ben Horthy ugyanezen portréja újra plakáton jelent meg módosított szöveggel – „Vitéz Nagybányai Horthy Miklós Magyarország országgyarapító kormányzója" –, kiadását ez alkalommal a második bécsi döntés, Erdély visszatérte és Horthy kormányzásának 20. évfordulója indokolták. A felelős kiadó ekkor már Kovrig Béla, a Társadalompolitikai Szolgálat igazgatója volt, mint ahogyan a szintén 1940-ben megjelent, Erdélyt ünneplő két Németh Nándor-plakát esetében is. Németh *Erdély újra magyar föld!* című plakátján „a visszafoglalás diadalát közvetlenül hirdető szöveg és hazafiúi lelkesedést jelképező nemzeti lobogó" jelenik meg.[15] Az *Erdély* című plakáton pedig egy, az ábrázolt településrészlet felett dicsfényben lebegő magyar Szent Korona sugallja sikerként a megélt eseményeket. Németh plakátjai kitűnnek az ebben az időben ugyanezen alkalomból kiadott, a visszatért Erdélyt és természeti, kulturális értékeit, szépségeit hirdető plakátok sorából. A különbség a megrendelő intézmények jellegéből ered, hiszen az utóbbi, turisztikai plakátok az Idegenforgalmi Hivatal, míg Németh plakátjai a kormányzati propaganda-ügyosztály kiadásában jelentek meg.[16]

A *Magyarok!* plakátújság

A felsoroltakon túl a Társadalompolitikai Szolgálat tevékenységéből mindenképp kiemelendők a „népnevelő plakátok", amelyek ügye a Kovrig Béla által az 1939-es évre összeállított „sürgős akciók" tervezete között, előkészített feladatként szerepelt.[17] Kovrig külföldi tapasztalataira hivatkozva úgynevezett plakátújság készítését és kiadását kezdeményezte, amelyet rendkívül hatékony eszköznek tekintett a „falusi társadalom" megszólításának szempontjából.[18] Ez alatt kifejezetten azt a réteget is értve, amely meglátása szerint anyagi, illetve kulturális elhagyatottsága okán még hetilapot sem olvasott.[19]

A plakátújság megfogalmazott céljai a „nemzetnevelés", a közízlés fejlesztése, a közönség olvasásra szoktatása, bizalmának megalapozása voltak. Kijelölt témái

15 Bakos 2007: 97.

16 Az Idegenforgalmi Hivatal vonatkozó plakátjairól lásd többek között Sümegi 2011: 143–147.

17 MNL OL K 29-C. 51-70. Kovrig Béla: A m. kir. miniszterelnökség V. osztályának sürgős akciói, 1939. február 25.

18 Kovrig külföldi tapasztalatainak, illetve a plakátújság műfajának, nemzetközi párhuzamainak és példáinak feltárásához további kutatás szükséges. Az azonban igazolható, hogy mind Kovrig, mind a propaganda-ügyosztály munkatársai jól ismerték a nemzetközi propagandajelenségeket, és hasznosították azok tapasztalatait.

19 MNL OL K 29-C. 51–70.

pedig „a nemzet időszerű legfőbb kérdései", „az államnak a falusi lakosságot leginkább érdeklő tevékenysége", „vitézi erények" megjelenítése és „hagyományt ápoló elbeszélések" voltak.[20] A tervezet szerint a plakátokon kevés politika kapott volna helyet, s pártpolitika egyáltalán nem. Utóbbi mellőzésével elviekben a kiragasztott plakátújság számainak leszaggatása ellen igyekeztek védekezni.[21] A kinyilatkoztatott politikamentességre való törekvés sikertelenségét többek között a *8 Órai Ujság* 1939. június 8-i számában megjelent *Plakátújság* című versike is mutatja. „MÉP-ünk fejlett propagandája / Egész új vágányokra lépett. / Már plakátujsággal is készül / Lenyűgözni a magyar népet. [...] / Sok MÉP-ötlet között is méltán / Sorolhatjuk ezt annyi dalhoz: / Falra csirizett papírlappal / Akar állítani a falhoz."[22] Az idézett részlet egyfelől jól szemlélteti, hogy a közönség egy része egyértelműen a kormánypárthoz és propagandájához kötötte a megjelent plakátújságot, másfelől azt bizonyítja, hogy a tervezetben megálmodott plakátújság 1939-től már az utcákon volt látható.

A plakátújság a Társadalompolitikai Szolgálat szerkesztésében kevés szöveggel, sok képpel, könnyen érthető ábrázolásokkal és „magyaros díszítőmotívumokkal" jelent meg. A *Magyarok!* címet viselő nyomtatványt Szekeres Lászlónak, a Faluszövetség elnökének jóváhagyásával és felelős kiadásában terjesztették.[23] Fennmaradt számait nagyrészt a Magyar Nemzeti Múzeum, a Hadtörténeti Múzeum, illetve a Budapest Gyűjtemény őrzi, azonban egyik intézmény *Magyarok!* gyűjteménye sem hiánytalan. A plakátújság egyes darabjait a folyóiratokhoz hasonlóan a kiadáskor számozással látták el – kivéve az 1939-ben kiadottakat –, így nagyrészt a hiányos anyag ellenére is felállítható sorrendiségük. (4–5. kép)

20 Kovrig 2011: 241. MNL OL K 29-C. 51–70.

21 MNL OL K 29-C. 51–70.

22 1939 és 1944 között a kormánypárt a Magyar Élet Pártja (MÉP) volt. 8 *Órai Ujság* 1939. június 8. 10.

23 A szövegeket Babay József fogalmazta a „falu ízes nyelvén", a képanyagot pedig főként a Magyar Filmiroda szolgáltatta az iratok tanúsága alapján. MNL OL K 29-C. 51–70.

4. kép. Magyarok! 12. szám, 1940. Nyomdai technika, papír, 100 × 70 cm. F. k.: Szekeres László, Ny.: Pallas
Forrás: Hadtörténeti Múzeum, ltsz.4320/Nyt

5. kép. Magyarok! 35. szám, 1941. Nyomdai technika, papír, 100 × 70 cm. F. k.: Szekeres László, Ny.: Pallas
Forrás: Hadtörténeti Múzeum, ltsz. 99.598.1/Nyt

A plakátújság megnevezés a *Magyarok!* esetében nem csupán rendszeres megjelenését és informatív jellegét definiálja, számai nem klasszikus értelemben vett grafikai plakátok, sokkal inkább hasonlítanak egy képes újság felnagyított oldalaira. A szövegeket, az átadni kívánt üzenetet fotókkal, a magyar történeti festészet alkotásairól készült reprodukciókkal, fotómontázsokkal, illusztrációkkal hangsúlyozták, jelenítették meg. Bár az alkalmazott grafikai, vizuális elemek, megoldások művészi kvalitása rendkívül eltérő és sokszor erősen kérdéses, azonban a korszak propagandájának szempontjából gazdag forrásanyagnak tekinthető. A plakátújság jól szemlélteti a vizuális eszközök, képek alkalmazásának felismert szerepét és igényét a közönség megszólításának, befolyásolásának folyamatában. Például a fotómontázsok a korszak nemzetközi propagandaproduktumaiban is hangsúlyosan megjelentek, a technika lehetővé tette egy kívánt kontextus vizuális megteremtését a megfogalmazott üzenet effektív átadásának érdekében. A képek lehetőséget nyújtanak az érzelmek hatékony manipulációjára, irányított asszociációk megalapozására vagy épp egy adott állítás „kézzelfogható" alátámasztására. A könnyen érthető ábrázolások és illusztrációk a tartalom produktív, befogadható közvetítését képesek elősegíteni.

A plakátújság számain nagyobb méretű, központi helyet elfoglaló grafikákkal, gyakran a művészi igényeket mellőző szemléltető ábrázolásokkal vagy épp egészen plakátszerű kompozíciókkal is találkozhatunk. Ezek azonban csupán 1941-től, már a Nemzetpolitikai Szolgálat, majd pedig igazán hangsúlyosan 1942-től a Nemzetvédelmi Propaganda Minisztérium kiadásában jelentek meg. A második világháború éveinek kormányzati propagandája szinte mindvégig megőrizte eszköztárában a *Magyarok!*-at. Témái gyakran összecsengtek a Nemzetpolitikai Szolgálat – később a Nemzetvédelmi Propaganda Minisztérium kötelékében is folytatta a működését Nemzetpolitikai Ügyosztály néven – hivatalos lapjának, az *Országépítés*nek (1941–1944) a tartalmával.[24] A plakátújság vizuális elemei zömében ma már kevéssé ismert alkotók – például Gyapay Mihály, Kanizsai-Kripácz Lipót – munkáiként azonosíthatók, ezzel együtt néhány megjelent illusztráció Légrády Sándornak tulajdonítható.

24 Az *Országépítés* 1941. július 1. Csácsbozsók példát mutatott című cikkében bemutatták a Magyarok! plakátújság lehető legideálisabb kiragasztásának módját, amelyhez illusztrációt is mellékeltek. Ezzel együtt a *Magyarok!* terjesztését az 1939-es tervezetben a leventeintézményen keresztül képzelték el. A témához további adalékokkal szolgál Kovrig 2011: 241. Eszerint „belügyminiszteri rendelet kötelezte a községi jegyzőket, hogy a miniszterelnökségtől közvetlenül a címükre küldött faluplakátokat késedelem nélkül minden olyan helyen kiragasztassák, ahová mozgósítási rendeleteket közlő plakátot kell elhelyezni, és a miniszterelnökség kémpróbák útján ellenőrizte e rendelet végrehajtását".

Légrády Sándor, a Nemzetpolitikai Szolgálat hivatalos „plakátfestője"

Légrády Sándor (1906–1987) neve és alkotásai nem csupán a *Magyarok!* plakátújság összefüggésében jelennek meg a kormányzati propaganda történetében. A háború után bélyegeiről, illetve a Kádár-címer (1957) megtervezéséről ismertté vált sokoldalú művész – ötvös, díszítőfestő, bélyegtervező, alkalmazott grafikus – 1941-től kezdődően a Nemzetpolitikai Szolgálat szerződtetett plakátfestője volt, és egészen a nyilas időkig készített propagandaplakátokat az éppen aktuális kormányzati propagandaszerv megbízásából.[25]

A Nemzetpolitikai Szolgálat kötelékében Alföldi Alajos igazgatósága idején három plakátja, a *Bölcsős magyar honvéd* (1941), a *Győzelem* (1941) és a *Magyar kenyér ünnepe* (1941) jelent meg Molnár Sándor felelős kiadásában.[26] Molnár 1941-től a Nemzetpolitikai Szolgálat egyik főelőadója volt, s azt megelőzően a Társadalompolitikai Szolgálat működésében is részt vett, ahol a suttogó propagandáért és röpcédulákért felelet.[27]

Kronológiai sorrendben elsőként Légrády *Magyar kenyér ünnepe* (1941) plakátja került az utcákra, amely az 1941 tavaszán visszatért Szabadkán a július 27-én megrendezett „új kenyér ünnepét" hirdette. (6. kép) A plakáton kék háttér előtt három szál búzakalászt tartó páncélos alkar jelenik meg, a kompozíció színeiben és motívumaiban egyaránt a Horthy-címert eleveníti meg. Ezt a magyar címer és az eseményre vonatkozó információk fehér feliratai egészítik ki. Légrády Horthy-címer-kompozíciója ez időben az *Országépítés* lapjain, illetve a *Magyarok!* plakátújságon is helyet kapott. Majd 1942-ben – a kormányzati propagandában rendszeresen felbukkanó – az „Egység, fegyelem, munka, győzelem!" szlogen-

25 Légrády Sándor ellen 1945-ben vizsgálat indult a második világháború során készített propagandaplakátjai miatt, a vád háborús bűn volt. A népbíróság 1947. november 18-án mentette fel (jogerőt 1949-ben nyert), a pert követően Légrády haláláig termékeny alkotóként tevékenykedett, a szakirodalom a magyar bélyegművészet kiemelkedő alakjaként tartja számon. Jelen tanulmány nem tér ki részletesen Légrády alakjára, a második világháború után ellene indított vizsgálat részleteire, illetve a művész 1942 és 1944 között a Nemzetpolitikai Szolgálat, majd a nemzetvédelmi propagandaminiszter irányítása alatt működő Nemzetpolitikai Ügyosztály kötelékében készített plakátjaira. A felsoroltakat a szerző 2023. május 10-én az ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola művészettörténet programjának *Eleven művészettörténet* műhelykonferenciáján elhangzott *„A Nemzetpolitikai Szolgálat szerződtetett plakátfestője volt." Légrády Sándor az állambiztonsági szolgálatok vizsgálati dossziéinak tükrében* című előadásában tematizálta.

26 ÁBTL 3.1.9-V-87314. 54–57. Légrády Sándor vallomásának jegyzőkönyve, 1945. július 31.

27 MNL OL K 29-A.

nel kiegészítve újra plakáton és a Budapesti Nemzetközi Vásár háborús vásárán a Nemzetvédelmi Propaganda Minisztérium pavilonján is feltűnt.

6. kép. Légrády Sándor: Magyar kenyér ünnepe Szabadkán, 1941. Ofszet, papír, 95 × 62 cm. F. k.: dr. Molnár Sándor, Ny.: Klösz.
Forrás: Országos Széchényi Könyvtár, ltsz. PKG. 1941/202.

A *Bölcsős magyar honvéd* a *Magyarok!* plakátújság felkiáltásához hasonlóan a magyar népet megszólító felirattal jelent meg, a plakát alján a következő sorokkal: „A magyar haza a mi otthonunk és a mi családunk, ennek békéjét védi ezer esztendeje a vitéz magyar katona". (7. kép) Ezt egy monumentális, fegyverére támaszkodó katona hangsúlyozza, amint a bölcsőben elhelyezett, a magyar jövendőt megtestesítő, dicsfényt árasztó kisded felett őrködik. Az ábrázolás a Légrádyra jellemző „finoman modelláló, klasszicizáló" formanyelvvel jeleníti meg a magyar katonaeszményt, a honvédek szerepét a magyar otthonok és családok biztonságának megóvásában.[28] A plakát propagandisztikus célját tovább árnyalja az *Országépítés* című lap *Honvédségünk–büszkeségünk* című cik-

28 Bakos 2007: 98.

ke, amelyhez a folyóiratban illusztrációként mellékelték.[29] A szöveg nem sokkal Magyarország hadba lépését (1941. június 27.) követően, 1941. augusztus 1-jén jelent meg. Tartalma a második világháború eseményei nyomán a nemzet életének, fennmaradásának kérdését veti fel. Bukását, illetve felemelkedését egyaránt a hadsereg teljesítményéhez köti, amelynek addigi győzelmeit, dicső tetteit kiemeli, ezzel törekedve az olvasó honvédségbe vetett bizalmának megalapozására, megerősítésére. Ezt követően pedig a háború s a hadsereg fenntartásának súlyos költségeire tér ki, és leszögezi, hogy vállalásuk a hátország lakóitól is áldozatokat, kitartást követel. Légrády *Bölcsős magyar honvéd*je így a kormány intézkedéseit és a háborút kedvező színben feltüntető, a közhangulat befolyásolására törekvő háborús propaganda korai vizuális példája.

7. kép. Légrády Sándor: Magyarok, a magyar haza a mi otthonunk […] Kiadja a Nemzetpolitikai Szolgálat, 1941. Ofszet, papír, 94 × 63 cm. F. k.: dr. Molnár Sándor, Ny.: Klösz.
Forrás: Országos Széchényi Könyvtár, ltsz. PKG. 1940/322.

29 *Országépítés* 1941. augusztus 1. 3–5. Légrády további plakátjai a későbbiekben is szerepeltek illusztrációként a lapban, nem minden esetben kifejezetten külön a témákhoz készültek, de minden esetben az adott cikk tartalmát erősítették.

A kortársak által zömében „Viktóriaként" emlegetett *Győzelem* plakát 1941 nyár végén, ősszel jelent meg, amelyről a Magyar Iparművészek Országos Egyesületének hivatalos közlönye, *Az Iparművész* elismerően számolt be.[30] (8. kép) A plakátot a plakáttervezői tevékenysége miatt háborús bűn vádjával vizsgált Légrády a fogházból szabadlábra helyezésének ügyében 1945-ben írt levelében következőképpen jellemezte: „A magyar címer-képes »győzelem« című rajz a németek által propagált »Viktória« jelvény tulajdonképpeni ellensúlyozására készült, hogy nekünk magyaroknak a magyar címer a győzelmi jelvényünk".[31] Ezt a Viktória-jelvényként megnevezett „V"-t láthatjuk a *Győzelem* plakáton, amint a nemzeti trikolor fehérjéből a képteret betöltve bontakozik ki. A retorzióktól tartó Légrádytól idézettek azonban csak féligazságként értékelhetők, a „V" jelkép használatát a második világháború során ennél komplexebben kell értelmeznünk.

8. kép. Légrády Sándor: Győzelem. Kiadja a Nemzetpolitikai Szolgálat, 1941. Ofszet, papír, 94 × 63 cm. F. k.: dr. Molnár Sándor, Ny.: Athenaeum. Forrás: Országos Széchényi Könyvtár, ltsz. PKG. 1941/353.

30 *Az Iparművész* 1941. 17. A kutatás jelen állása szerint az egyetlen második világháborúhoz köthető magyar propagandaplakát, amelynek pozitív kritikája jelent meg a szaksajtóban.

31 ÁBTL 3.1.9.-V-84877. 22–26. Légrády Sándor M. Kir. Igazságügyi Minisztériumba beküldött „Tisztelt Miniszter Úr!" megszólítású levele szabadlábra helyezése iránt, feladva 1945. november 3.

A jelképet 1941 tavaszán a náci Német Birodalom által 1940-ben megszállt területeken – Belgium, Franciaország, Hollandia – a BBC rádió propagandakampányának mentén kezdték el alkalmazni. A jelkép a holland szabadság, illetve a francia, angol nyelvekben a győzelem szavak „v" kezdőbetűiből eredeztethető. A közös jelkép egyszerű alakzatának választását indokolta, hogy könnyen, gyorsan formálható különféle felületeken, falakon, tárgyakból alakítva. Használata ellenállási gesztus, a náci Német Birodalom és szimpatizánsaik elleni harc kifejezése, és ezzel együtt ismétlődő megjelenítésével célja a megszállók moráljának aláásása volt. Az ellenállási kampány súlyát jól mutatja, hogy 1941 áprilisától a „V" jelkép használatán rajtakapott személyeket retorziók érték. Az ellenállási gesztus sikerének további bizonyítéka, hogy 1941 júliusában ugyanennek a „V"-nek az alkalmazásával náci propagandakampány indult. A jelképet ekkor kisajátítva, saját narratívájukban többek között kitűzőkön, molinókon, plakátokon, képeslapokon, autókon, a megszállt házak falain jelenítették meg. Lényege ez esetben a náci Német Birodalom küzdelemével való együttérzés, az elért és remélt győzelmek hirdetése volt.[32] Az új „egész Európára kiterjedő" propagandakampányról 1941. július 21-én a Német Távirati Iroda közleményt adott ki, amelyet a Magyar Távirati Iroda (MTI) hivatalos híranyaga, a korszak magyar sajtója egyarán hirdetett, illetve központi motívumát bélyegzőkön, jelvényeken árusították.[33] Magyarország szinte ezzel egy időben csatlakozott fegyveres erőkkel a náci Német Birodalom 1941 júniusában a Szovjetunió ellen indított támadásához. Ezzel a „V" propagandakampány hirdetett küzdelme közössé vált, és így győzelem reménye is. Légrády plakátja a vázolt eseményeket nem sokkal követve jelent meg a Nemzetpolitikai Szolgálat kiadásában, amelynek egyik fő célja Magyarország háborús részvételének igazolása és ennek kapcsán a közhangulat befolyásolása volt.

A terhelt kontextusú plakát keletkezése után több mint hetven évvel, 2014-ben újra előtérbe került, az érdeklődés hátterében egy sajtófotó állt, amelyen Orbán Viktor miniszterelnök irodájának dekorációjaként jelent meg.[34] A kormányfő – sajtófőnökének nyilatkozata szerint – a plakátot a 2014-es országgyűlési választások győzelmének apropóján kapta. A gesztust olyan értelmezések kísérték, miszerint az ajándék egyben arra is utalt, hogy a választások kimenetelében nagy szerepet játszottak a határon túli magyarok szavazatai. Ennek az interpretációnak az alapja – mind a sajtó, mind pedig feltehetőleg az ajándékozó részéről – Légrády alkotásának téves tartalmi azonosításából ered, tehát abból az elképzelésből,

32 Gillian 2010: 575–592.

33 MNL OL K 428-A-494/21. Napi Hírek 1941. július 21.

34 Csuhaj 2014. Ács 2014.

hogy a plakát az erdélyi területek 1940-es visszatérését dicsőíti, és ez alkalomból készült.[35] A *Győzelem* aktualizálása ezt követően tovább folytatódott a 2014-es választásokkal összefüggésben, így például a IX. kerületi Fiatal Demokraták Szövetségének (Fidesz) pártszervezete a plakátot feliratokkal egészítette ki, s így a sikeres választási eredményeket ünnepelte vele irodájának kirakatába helyezve.[36]

***

A 2014-es események példát szolgáltatnak arra az elterjedt jelenségre, amely során a múlt vizuális elemeinek aktualizált alkalmazása következtében azok új tartalmi réteggel is bővülnek. Továbbá jól rámutatnak a vizualitás, a képek történeti, politikai ikonográfiai kutatásának relevanciájára, az egyes művek komplexebb megismerésének, megértésének szükségességére.

A plakátok vizsgálata esetében különleges helyzettel van dolgunk, a sokszorosított műfaj adottságainak köszönhetően a legtöbb esetben gazdag és elérhető forrásanyagot biztosít a kutatások számára. Ezzel együtt a művek elpusztulásának, megsemmisítésének, lappangásának esetén archív fotók segítségével is gyakran megismerhetők, felderíthetők. A plakátok pályázati, megrendelési, kiadási körülményeiről, ha nem vagy csupán töredékes források maradtak fenn, a rajtuk feltüntetett felelős kiadók személyének azonosításával intézményi hátterük, kiadásuk motivációja, kontextusa így is számos esetben felfejthető. A plakát gyakran tekinthető egyszerre írott és képi forrásnak, amely tulajdonság tette lehetővé azt is, hogy az 1938 és 1942 tavasza között kiadott magyar kormányzati propagandaplakátok a kutatás során jól körülhatárolható csoporttá váltak.

Források

Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára (ÁBTL)
3.1.9.-V-87314. 67–70. Vizsgálati dosszié Vollner Aurélné és társai ügyében. Alföldi Alajos vallomásának jegyzőkönyve 1945. augusztus 15.
3.1.9.-V-87314. 54–57. Vizsgálati dosszié Vollner Aurélné és társai ügyében. Légrády Sándor vallomásának jegyzőkönyve, 1945. július 31.
3.1.9.-V-84877. 22–26. Vizsgálati dosszié Légrády Sándor ügyében. Légrády Sándor M. Kir. Igazságügyi Minisztériumba beküldött „Tisztelt Miniszter Úr!" megszólítású levele szabadlábra helyezése iránt, feladva 1945. november 3.
Magyar Nemzeti Levéltát Országos Levéltára (MNL OL)

35 A téves tartalmi azonosítás továbbá megjelent Legát 2020.
36 Ács 2014.

K 29. Társadalompolitikai Osztály 1938–1941.
K 29-A. A Miniszterelnökség V. Társadalompolitikai Osztálya ügykörével, személy- és ügybeosztásával, valamint a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériummal lefolytatott hatásköri vitával kapcsolatos iratok, jelentések az osztály működéséről.
K 29-C. Belföldi propagandára vonatkozó tervezetek, a Miniszterelnökség V. Társadalompolitikai osztálya vezetőjének hangulatjelentései a miniszterelnökhöz.
K 29-C. 33-40. vitéz Nagy Zoltán: Képzőművészeti propaganda, é. n.
K 29-C. 51-70. Kovrig Béla: A m. kir. miniszterelnökség V. osztályának sürgős akciói, 1939. február 25.
K 29-C. 158-170. Kovrig Béla a háborús propaganda-szolgálat tárgyában, 1939. augusztus 29.
K 428-A-494/21. A Magyar Távirati Iroda napi tudósításai 1920–1956. Napi Hírek 1941. július 21.
A fasiszta szovjetellenes antidemokratikus sajtótermékek I. sz. jegyzéke. Második javított kiadás. Magyar Miniszterelnökség Sajtóosztálya, Szikra Irodalmi és Lapkiadó-vállalat, Nyomdai R. T. Budapest. 1946. 3.
Kovrig Béla 2011: *A magyar társadalompolitika (1920–1945).* Budapest.
Csuhaj Ildikó 2014: Győzelem Légrády-plakát virít a miniszterelnök dolgozószoba vitrinjében. Szimbolikus párhuzamok. *Népszabadság* (72.) 183. augusztus 6. 6.
Ács Dániel 2014: Erdély visszacsatolását köszöntő plakáttal ünnepli magát a Fidesz. *444.hu*,.november 3. 14: 09. https://444.hu/2014/11/03/erdely-visszacsatolasat-koszonto-plakattal-unnepli-magat-a-fidesz – utolsó letöltés: 2023. május 13.
Legát Tibor 2020: „Átitatva magyar levegővel". Légrády Sándor munkássága és a történelem. *Magyar Narancs* (32.) 30. július 23.
8 Órai Ujság, 1939.
Az Iparművész, 1941.
Magyarság, 1938.
Országépítés,1941.

Hivatkozott irodalom

Bakos Katalin 2007: *10×10 év az utcán. A magyar plakátművészet története 1890–1990*. Budapest.
Carr, Gillian 2010: The Archaeology of Occupation and the V-sign Campaign in the Occupied British Channel Islands. *International Journal of Historical Archaeology* (14.) 4. 575–592.

Hámori Péter 1997: Kísérlet egy „Propagandaminisztérium" létrehozására Magyarországon. A Miniszterelnökség V. Társadalompolitikai Osztályának története, 1938–1941. *Századok* (131.) 2. 353–382.

Paál Gergely 2008: Kommunikáció, II. világháborús plakátok. *Bolyai Szemle* (17.) 1. 2008. 7–32.

Pallos Lajos 2010: Magyar kormányzati propaganda, 1938–1941. *Limes* (23.) 1. 53–64.

Sümegi György 2011: Erdélyi plakátok, 1940–1941. *Székelyföld* (15.) 2. 143–147.

Ungváry Krisztián 2013: Antiszemitától a rabbifestőig. *Artmagazin 59* (11.) 5. 48–52.

Závody Szilvia 2005: Plakátok és aprónyomtatványok a II. világháborúban. In: Ravasz István (szerk.): *... és újfent hadiidők! (avagy a „boldog békeidők" nem térnek vissza) 1939–1945.* Budapest, 343–347.

Madár Mária

Kondor Béla művei az űrverseny és a hidegháború kontextusában[1]

Kondor Béla (1931–1972)[2] képzőművész életművében több ponton is az űrversenyhez köthető meghatározó események motívumai és a hidegháború szűrődik át, mely képi tartalmak olvasásához fogódzót adhat a művészettörténet ikonográfiai és ikonológiai módszertana, de a társadalmi és kulturális kontextus, a korszak ideológiájának ismerete nélkül a képi jelek nehezen dekódolhatók. A művészettörténész mint kódfejtő szerepét nagyban nehezíti, hogy utóbbiak kutatása nélkül a kérdés, hogy miért vált Kondor egyik meghatározó szereplőjévé az 1960-as évek művészeti mezőjének, nehezen feltehető, választ pedig aligha lehetne rá adni. Jelen tanulmány *A kozmosz/világűr vizuális recepciója a magyar képzőművészetben a hidegháború alatt* című doktori disszertációm egyik esettanulmányának a része, melyben az űrversenyre és a hidegháborúra jellemző képi jelek mint fegyverek, háborús és űrkutatási eszközök motívumai felől kísérlem meg felépíteni azt az elemzési keretet, ahonnan értelmezhető az a kérdés, hogy miért válhatott fontossá több generáció számára is az életműve. Szerepével nemcsak a művészettörténeti szakirodalomban foglalkoznak, hanem más tudományágak szakmunkáiban és népszerűsítő írásokban is felbukkannak művei. Ha munkáit csupán illusztrációkként használnánk, akkor a kép mint forrás kritikai értelmezése maradna el.

Az űrverseny mint propaganda a hidegháború idején

Ma sokkal több információval rendelkezünk az űrversenyről, mint a kort megélő emberek, ami a művészek vizuális munkáiban is észrevehető. A vizuális források kutatása mellett, amelyek a 20. században megjelenő motívumok alapjait adják, nem elhanyagolható a probléma, hogy az alkotók tájékozódási forrásaiban mekkora szerepe lehetett a korabeli propagandának és az abban megjelenő technológiai utópiának, amit mindkét szuperhatalom mentalitást formáló eszközként használt.

1 A tanulmány a *Kondor Béla élete, műve és utóélete* című OTKA-pályázat [138181] támogatásával valósult meg.

2 'Kondor Béla' szócikk.

A hidegháborús fegyverkezési verseny és kényszer a szemben álló hatalmak, az Amerikai Egyesült Államok és a Szovjetunió politikáját lényegesen meghatározta.[3] A Szputnyik-1 műholdat 1957. október 4-én lőtték fel és állították Föld körüli pályára a szovjetek. Az űrverseny kezdetét hivatalosan innen számítják. A nyugati blokk sajtóját inkább érte meglepetésként az, hogy 1957 augusztusában a Szovjetunió sikeresen tesztelte az interkontinentális rakétarendszerét. A rendszer kiépítésének mellékágaként kezdtek el, mint Siddiqi A. Asif írja, tudományos projekt részeként foglalkozni az űr meghódításának a problémájával rakéták segítségével.[4] Siddiqi szerint a fegyverkezési agresszió békés célok elérésével társult, így mikor az első műholddal elindult az űrverseny a két fél között, akkor mindkét hatalom könnyen használható kommunikációs eszközt kapott sikereik és ideológiájuk terjesztésére. Propaganda céljára az űr meghódítását sokkal jobban fel lehetett használni, mint a fegyverkezéssel társuló erőszakos eseményeket.[5] A szovjet kultúrában a repüléssel és repülőkkel kapcsolatos sikereket már Sztálin idején is az orosz nép és a kommunista ideológia elsőbbségének hangoztatására foganatosították.[6] A pilótákat már akkor mint az új szovjet ember mintaképét mutatták be a korabeli ideológiai írásokban, innen az 1950-es években csak egy lépés volt, hogy az űr meghódítása felé mozduljon el az ideológiai apparátus.[7]

A propaganda olajozott működését segítette az is, hogy a 19. századi orosz spiritualitásban jelentős szerepe volt a kozmikusság elérésére törekvő gondolatoknak. Egyik meghatározó tudósuk és egyben filozófusuk a 19. század végén élt Konsztantyin Ciolkovszkij volt, akinek az írásaiban és tudományos munkásságában hangsúlyos ez a témakör, őt a modern rakétatechnika elméleti megalapozójaként ismerjük.[8] A munkássága igazán közismert a szovjet befolyás alatt álló blokkban csak az 1950-es években lett.[9] Írásainak korai fordítása akár arra is utalhat, hogy az új szovjet ember megteremtését már ekkor is kötötték a világűr meghódításának utópikus képéhez. Emiatt értékeli a keleti űrprogram sikereit a szakirodalom a beinduló propagandagépezettel együtt egy rendkívül szerencsés egybeesésnek, amely fölény meghatározta az űrverseny első szakaszát.[10]

3 Takács 2014: 1491–1515; Sidiqqi 2000: 69–118.
4 Siddiqi 2000: 69–118.
5 Siddiqi 2000: 119–170.
6 Gerovitch 2007: 135–157.
7 Gerovitch 2007: 135–157.
8 Hagemaister 2011: 27–41.
9 *Séta a Holdon* című sci-fije magyarul először 1955-ben jelent meg. Kondor Béla könyvtára, 816. hagyatéki sorszám.
10 Mauer et al. (eds.) 2011: 1–9.

Az 1960-as évek elejére a két nagyhatalom egyenrangú féllé vált, ami a propaganda szerepét növelte. Ennek egyik terepe volt a tudomány területe, a fejlett technológiák megszerzése és megőrzése. Másik a kultúra világa, ahol puha hatalmi eszközökkel megpróbálták a másik fél ideológiája által gúzsba kötött lakosságot befolyásolni.[11] Ez nemcsak a napilapok hasábjain zajlott, hanem a kiállítási politikák önreprezentációs frontján is. Ennek egyik korai eseménye volt az 1958-as brüsszeli világkiállítás, ahol a szovjetek központi elemként a Szputnyik másodpéldányát állították ki.[12] A technikai sikereket nemcsak a nyugati blokkban utaztatták, hanem a keleti blokkban is bemutatókat szerveztek. Magyarországon 1958 novemberében lehetett látni először együtt a műholdakat *A három Szputnyik* című kiállításon. A technikai elsőbbséget bemutató kiállítások a következő években folytatódtak, így láthatók voltak 1960-ban is a Budapesti Ipari Vásár szovjet pavilonjában, majd 1967-ben is (1. kép).

1. kép. Bojár Sándor: a BNV területe, a Szovjet tudomány és technika 50 éve jubileumi kiállítása 1967. szeptember 1–24. Előtérben Ciolkovszkij első rakétája. Felette az első Szputnyik mása. Távolabb, jobbra a Proton-1 tudományos műhold, űrlaboratórium. 1967
Forrás: Fortepan. Képszám: 180231

11 A művészettörténészek által az elmúlt években megjelent projektek közül Árvai Mária és Véri Dániel *A nagy könyvlopás* című kiállítását emelem ki. A katalógusa több információval szolgál a korszak kiadói életéről. Takács 2014: 1493–1495.

12 Maurer 2011: 1–9.

Asif A. Siddiqi kutatásaiból kiderül, hogy az űrverseny során milyen szerencsétlenségeket titkoltak el ebben az időben a szovjetek, és hogyan alkották meg Sztálin repülő nemzeti hőseinek mintájára az új ember kozmonauta utópiáját, aki egyben a béke nagykövetévé is vált a keleti blokk törekvéseit szimbolizálva.[13] Ebben a mítoszteremtésben utólag azonban ellentmondások fedezhetők fel a katonai titkolózások és az űrhajósok szerepének a felnagyításában.[14] A szovjet mérnököknek, vagyis a konstruktőröknek a kilétét titkolták egészen a teljes programot vezető Szergej Koroljov 1966-os haláláig.[15] Ennek egyrészt katonai és hírszerzési okai voltak. Másrészt erősebb üzenetet lehetett közvetíteni a kozmonautákról, ha az emberek nem tudják, hogy a mérnökök annyira nem bíztak az űrhajósnak kiválasztott személyekben, hogy a különböző projektek minden részletét automatizálták. Ennek lett az eredménye, hogy az 1960-as évek második feléig a szovjet űrprogramot nem lehetett hitelesen ábrázolni sem vizuálisan, sem írott formában a mérnökök teljesítménye felől.[16] Boczkowska foglalja össze doktori értekezésében, hogy azok a művészek sem jutottak érdemi információhoz az űreszközök tekintetében, akiket ezek ábrázolására hivatalosan felkértek.[17] A propagandagépezet nagyon ügyelt arra, hogy mi jelenhetett meg, és annak milyen üzenetet kellett tartalmaznia a gépkultusz dicsőítése érdekében.

Nemcsak a szovjetek használták fel ideológiájuk népszerűsítésére az űrhajós figuráját, hanem az amerikai fél is nemzeti hőst kreált az asztronautáiból. A folyamat hasonlóan zajlott, mint a szovjeteknél, egy nagy különbséggel. Bizonyos részleteket a katonai szempontok miatt nem adtak közre, de a nyilvánosság számára sokkal több információt biztosítottak.[18]

A szovjetek az űrversenyben nem tudták megtartani elsőbbségüket, az amerikai Apollo-11 csapata 1969. július 20-án sikeres holdra szállást hajtott végre, ami megváltoztatta a két hatalom dinamikáját. A szakirodalom ezt a periódust az űr meghódítására tett lépéseknél az 1975-ös évvel zárja le, amikor elindult a közös Apollo–Szojuz-program.

Gerovitch szerint a szovjet űrmítosz sikeres volt abban az értelemben, hogy Hruscsov kezébe narratívát adott ahhoz, hogy a technológiai utópián keresztül átformálja a sztálini társadalmat, és a világűr meghódítására tett kísérletek egyben

13 Siddiqi 2000: 241–298.
14 Gerovitch 2011a: 460–484.
15 Gerovitch 2011b: 85–102.
16 Gerovitch 2011a: 460–484; Gerovitch 2011b: 85–102.
17 Boczkowska 2016: 184–216.
18 Launius 2008: 174–209.

a sztálini terror kulturális emlékeinek az átalakításához is vezessenek.[19] A jövő és a múlt egybeolvasztása futurisztikus víziókhoz vezetett már az adott korszakban mind az irodalom, mint a vizualitás terén. Boczkowska szerint a nyugati blokk világűrt reprezentáló alkotásaiban kevésbé fedezhetők fel olyan szürrealisztikus fantáziaelemek, mint a keleti blokk hasonló produktumaiban, ezek közé számítom Kondor Béla munkásságát.

Kondor Béla és a 20. század technikai forradalma

Kondor Béla technikai érdeklődését több visszaemlékezés, interjú, korabeli kiállítási kritika érinti. A technikai forradalom és természettudományos fejlődés meghatározza a teljes 20. századot, amire minden képzőművész máshogy reagált, és sokuk esetében nehéz elemezni, hogy milyen vizuális forrásokból dolgozhattak, milyen propagandakiadványokhoz juthattak hozzá, amiből pontosabban képet alakíthatunk ki arról a szellemi környezetről, amelyben alkottak.

Kondor esetében az a különös helyzet áll fenn, hogy halála után a magyar állam megvásárolta a művész műtermében található hagyatékot a családtól.[20] A teljes anyagot felmérték a Magyar Nemzeti Galéria munkatársai, és végül többéves kutatómunka keretében 1977-ben leltározták a Jelenkori Osztály egyik alapító műtárgyegységeként.[21] A hagyaték részeként azonban nemcsak a képzőművészeti alkotásokat vásárolta meg az állam, hanem a műteremben található egyéb tárgyakat is, köztük Kondor Béla könyvtárát.[22]

A szakirodalom eddig csak azokra a könyvekre utalt, amelyeket a korabeli visszaemlékezésekben többször említenek, mint amiket Kondor olvasott, illusztrált, kölcsönadták neki, vagy segítettek lefordítani számára. Németh Lajos,[23] Kondor barátja és műveinek első értelmezője, több írásában is hangsúlyozta, hogy egyik kedvenc olvasmánya *Avvakum protopópa önéletírása* volt.[24] Ez a szöveg 1971-ben jelent meg magyarul, a művész halála előtt egy évvel.[25]

19 Gerovitch 2011a: 460–484.
20 Madár 2021: 394–399; Bolgár – Nagy T. (szerk.) 1984.
21 Madár 2021: 394–399.
22 A doktori kutatásaim keretében feldolgoztam adatbázisként a könyvtárat, amely az OTKA-projekt részeként online is kutatható lesz.
23 'Németh Lajos' szócikk.
24 Németh 1973: 919; Németh 1984: 13–17; Németh 1976: 9–23.
25 Avvakum 1971.

A fentebb kiemelt kötet nem található meg a könyvtárban, mert nem volt a művész műtermében halálakor.[26] Az 1130 darabot számláló egyben maradt anyag alkalmas arra, hogy kialakíthassunk egy képet arról, hogy milyen szellemi környezettel vette magát körbe a művész, és mik azok az írott és vizuális források, amelyekből tájékozódni tudott a 20. század technikai forradalmáról. A múzeumba nem kerültek be napilapok, de az 1960-as évek művészeiről szóló tanulmányokban általánosan feltételezik, hogy ezeket mindenki olvasta. A könyvtárból a technikatörténeti műveket és az űrkorszakkal kapcsolatos magazinokat emelem ki.[27]

A technikatörténeti témakörben találhatók motorkerékpárról, gépszerkezetekről, vonatokról, hidakról, gépjárművekről írott könyvek és technikatörténeti magazinok. Arányaiban a legnagyobb része a repülésről, a repülés történetéről és a világűr technikai eszközeiről szól. Az előbbiek közül Svachulay Sándor 1942-ben megjelent *Repülőéletem* című kötete gazdag képanyaggal rendelkezik a korai repülőgépekről, helikopterekről és különböző repülőmakettekről, amelyek között vannak reptetésre használt különös hibrid makettekről is fotók.[28] Kondor Mária, a művész testvérének a visszaemlékezései alapján Béla már 11 éves korában készített repülőgépmaketteket modellező könyvek alapján.[29] Húga emlékei alapján a II. világháború budapesti légitámadásai idején előfordult, hogy Kondor megszökött a családi óvóhelyről, és felmászott a tetőre. Onnan figyelte az égi csatákat, a bombázást és a kigyulladt gépek zuhanását.[30]

A világűr technikai eszközeiről szóló kiadványok egy része német nyelvű. Kondor nem beszélt németül, de a *Die Sowjetische Weltraumforschung* (magyarul: Szovjet űrkutatás) és a *Nachrichtenbrücke im Kosmos* (magyarul: Üzenet a kozmoszból) című magazin formátumú lapok gazdag képanyaggal rendelkeznek (2. és 3. kép).[31] Mindkettő a szovjet űrprogramról szól. A szövegek tartalma alapján 1966 és 1972 közötti orosz nyelven megjelent lapok német fordításai lehetnek.[32] Kondor a magazinokban található űreszközöket, a Szputnyikokat, a Vosztok-1 telekommunikációs szovjet műholdat láthatta a korábban említett magyarországi

26 A korszakra jellemző a könyvtárak használata és a baráti körökben kézről kézre járó kötetek, ami informális keretei miatt csak visszaemlékezésekből szórványosan rekonstruálható.

27 Ha valami megtalálható valakinek a könyvtárában, még nem jelenti azt, hogy alaposan átolvasta volna, de felhasználhatta.

28 Kondor Béla könyvtára, 676. hagyatéki sorszám.

29 Kondor 2004: 8.

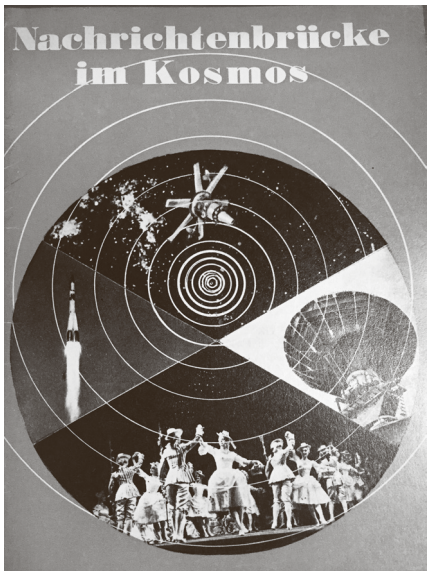
30 Kondor 2004: 8.

31 Kondor Béla könyvtára, 684. és 685. hagyatéki sorszám.

32 A magazinok legutolsó lapján található cirill betűs felirat alapján ezen propagandakiadvány magyar fordításban is megjelenhetett. A felkutatása még folyamatban van.

ipari kiállításokon is. A 2006-ban kiadott naplói szövegeiben egy 1968-as moszkvai utazás útinaplója szerepel, ahol egy helyen említi, hogy látott technikatörténeti kiállítást, ahol az űreszközöket jegyezte fel.[33]

A művész ilyen irányú érdeklődéséről már kortársai is tudhattak. A *Magyar Nemzet*ben 1959-ben megjelent egy cikk, amelyben több művészt is megkérdeztek az első orosz űrrakétáról, köztük Kondor Bélát is, aki a következőképp válaszolt:



2. kép

Forrás: A szerző fotója: Die Sowjetische Weltraumforschung (magyarul: Szovjet űrkutatás), Kondor Béla könyvtára, 684. hagyatéki szám, 1966–1972-es évek

3. kép

Forrás: A szerző fotója: Nachrichtenbrücke im Kosmos (magyarul: Üzenet a kozmoszból), Kondor Béla könyvtára, 685. hagyatéki szám, 1966–1972-es évek

> „Az első szputnyik fellövésekor Párizsban voltam és a francia fővárosban is a Szovjetunió tudományos fölénye óriási szenzációt váltott ki. Úgy ünnepelték az eseményt, mint az ember emberfeletti teljesítményét. Engem mindig érdekeltek a tudományos és technikai kérdések, mert az a meggyőződésem, hogy az emberiség boldogulását készítik elő. Talán egy fél éve annak, hogy csináltam egy illusztrációt, amelynek témája éppen a rakéta fellövése. Nagyon foglalkoztatott az egész kérdés, érdekelt, nyugtalanított, hogyan történik, mi-

33 Győri (szerk.) 2006: 313.

lyen körülmények között a megmérhetetlen jelentőségű tudományos kísérlet megindítása, amikor az ember mindent legyőzve, függetleníti magát a Földtől. Sajnos, mindezt nem láthattam s így az illusztrálásnál csupán a fantáziámra voltam utalva. Ma még nem tudom milyen formában, de bizonyos, hogy a művészetemben vissza fog térni ez a téma, hiszen velem együtt sok százmillió ember képzeletét foglalkoztatja mindaz, aminek ma mi, szerencsés generáció tanúi és részesei vagyunk."[34]

A 20. század technikai forradalma felől a szakirodalomban eddig ketten próbálták meg értelmezni Kondor Béla munkásságát. A művész életében előttük adottságként kezelték a II. világháborús élményére épített, repülési eszközök iránti érdeklődését és a világűr tematikus megjelenését. Hornyik Sándor művészettörténész 2012-ben Kondor Béla műveiből kiállítást rendezett.[35] A katalógus kiindulási pontja a művész szerepe és helye volt annak a korszaknak a „vizuális és verbális kultúrájában", amelyre az alkotó alapozott. [36] Érdekessége a szövegnek, hogy erősen utal arra, hogy Kondor eltérő világokból szerkesztette össze sajátos hibrid géplényeit, melyeket már a művész kortársai is alapelemnek tartottak művészetében. Hornyik szerint utóbbiak a tudományos és technikai forradalomnak a megjelenítései, amelyek „nagyon is modernek, és erőteljesen kötődnek a szocialista életvilág mesterséges konstrukciójához, miközben az is tagadhatatlan, hogy a kondori világ egy jelentős részében a napi politika is erősen kódolva van".[37] Ezekből a konstrukciókból, egyetértve a szerzővel, nem a kommunizmus dicséretét, hanem egy felforgatott világ képét lehet kiolvasni, melyben megtalálhatók a hidegháborús helyzet nyomai. Hornyik értelmezi először a szakirodalomban a *Műtücsök felbocsátása* című festményt a szovjet űrkutatás kontextusában.[38]

Horváth Gyöngyvér 2017-ben a vizuális kultúra felől értelmezi az életműben megjelenő repülésre és világűrre utaló motívumokat.[39] Horváth egyetért azzal, hogy a művész egy hibrid technikai világot hozott létre, mégis az írásában a hangsúlyt arra teszi, hogy a műveken található technikai eszközöket azonosítsa, ezzel egy nagy hiányát is pótolva a művészről szóló kutatásoknak. Az azonosítási játék

34 Kondor 1959: 9.
35 Hornyik Sándor (kurátor): *Forradalmár, próféta, melós. Kondor Béla művészete,* Debrecen: MODEM, 2012. november 3. – 2013. február 17.
36 Hornyik 2012: 3–4.
37 Hornyik 2012: 5.
38 Hornyik 2012: 14.
39 Horváth 2017: 43–70.

közben azonban az adott grafikai lapok tartalmi egészét nem olvassa egybe, ami segítséget adhat ahhoz, hogy Kondor ironizált-e adott eszközök ötvözésével, egyáltalán a művész által a kezünkbe adott jelek eldönthetővé teszik-e, hogy tényleg egy adott műholdat vagy repülőt ábrázolt. Esetleg a kétértelműség és eldönthetetlen vizuális elemek következtében egész emberiséget érintő kérdésre reflektált anélkül, hogy a hidegháborús retorika felől nézve állást foglalt volna az egyik blokk ideológiája mellett.

Vajon miért tekintették egészen a 2010-es évekig természetes adottságként a 20. századi technikai fejlődés elemeit Kondor műveiben? Miért nem lett kiindulópont a művészettörténeti értelmezésekben? Németh Lajos 1976-os monográfiájában megjelent egy idézet Kondortól, amelyet a szakirodalom újra és újra idéz, mint ami a művész 1956-os nyilvános diplomavédésén elhangzott, miközben a művész bemutatta a Dózsa György-féle parasztfelkeléshez készített rézkarcait és a Hamlethez készült fametszeteit. A következőt írta egy fogalmazványába a diplomavédése előtt: „Érdekel a forradalom, az egyetlen és hatalmas cél leple alatt meghúzódó óriás fejvesztettség gépezete. Ekkor ugyanis képet ölt az emberiség egyetlen élőlény mivolta."[40] Ez a mondat nem hangzott el a védésén, ami viszont fontosabb, hogy a szakirodalom tényként kezeli, forráskritikát nélkülözve.[41]

Miért gondolom, hogy ez a mondat rámutathat a hiátusra? A forradalom, melyre Kondor utal, a kommunista ideológia egyik fő tézise volt a nemzet történelmi eseményeinek proletárforradalmi átértelmezésében, ami az 1950-es években a Dózsa György által vezetett felkeléssel is megtörtént.[42] Egy ilyen kiszólásnak diplomavédés környezetében politikai következményei lehettek volna. A szakirodalomban egészen az 1980-as évekig nagyon nehéz olyan szövegeket találni, amelyekben Kondor műveit szorosan olvassák a korszakkal, amelyben élt.[43] Helyette általános univerzális emberi tartalmak felől értelmezik, kivonva ezzel az életművet abból a társadalmi és technikatörténeti kontextusból, amely meghatározta, és amelyre akár politikai reflexiók is találhatóak műveiben, mint erre többek között Hornyik Sándor is felhívta a figyelmet.[44]

40 Németh 1976: 6.

41 A kérdéssel a mester szakos diplomamunkámban foglalkoztam részletesebben, melynek rövidebb átszerkesztett változata megjelent. Madár 2018: 152–171.

42 Madár 2018: 152–171.

43 Egyes kritikákban felhívják a figyelmet a történelmi kontextusra és a profán elemekre. Krunák 1979: 139–179; Rényi András 1984: 20–25.

44 Hornyik 2012: 3–17.

Háborús és űrtechnikai eszközök, avagy hibrid géplények

Kondor pályakezdését és halálát történetileg keretezi a hidegháborús űrverseny, azonban az életműben kevés azon művek száma, amelyeket egyértelműen hozzá lehet kötni meghatározó eseményekhez. Általánosan a repülőgépek, madarak, bogarak mellett ide sorolhatók a rakétákat, bombákat és tankokat ábrázoló művek.[45] Ugyan az utóbbiak általában a karnyújtásnyira lévő apokalipszis elemei, és nem a propaganda által békés célként megvalósított űr meghódításáról szólnak, de a kettő úgy függ össze, mint ahogy a repülőknek is kettős szerep jutott a történelemben. A továbbiakban néhány mű egyes motívumainak az elemzésével teszek kísérletet arra, hogy bemutassam, mik lehettek azok a képi jelölők, amelyek fontossá tették a korszakban Kondort a kortársainak.[46]

A szakirodalomban néha az 1956-os Dózsa-sorozat részeként írnak az *Apokalipszis bábokkal és masinákkal* és *A háború mechanizmusa* alternatív címmel ellátott rézkarcról.[47] Az 1976-os monográfiában említik, hogy ez már az októberi forradalom után készült.[48] Németh szerint ez a rézkarc az életmű értelmezésének egyik kulcsdarabja, de nemcsak emiatt emeltem be, hanem mert a képi motívumokkal való játék végigkövethető rajta hidegháborús szempontból is.[49] Sokáig elfogadtam forráskritika nélkül Németh megállapítását arról, hogy ezen a lapon a művész „minden csaták mechanizmusát, borzalmát, az emberi dőreség tragikusan groteszk szimbólumkörét jeleníti meg, tákolt masinák és masinaként mozgó emberpojácák merev mozgású tülekedésében, miközben a »Békét az emberiségnek!« feliratot farizeus címkeként viselő vártákolmány sarkán kezébe rejtett arccal sír az angyal".[50] Ez egy általános megállapítás. Mi látható a rézkarcon, amin megakadt a szemem, amely Kondor jelenébe repítette a lapot? Korélményként a sok száz láb által mozgatott „vártákolmányt" egyszerű tankként azonosítani, de középkori elemei miatt egyszerű általánosítani is. A karc jobb oldalán az emberek és

45 Ebben a tanulmányban nem térek ki Kondornak a repülőgép- és a hibrid madárábrázolásaira.

46 A tanulmányban terjedelmi megkötöttségek miatt kevesebb mű szerepel, mint amennyi az előadáson elhangzott.

47 A tanulmányban a művekről nem szerepelnek reprodukciók. Ismertebb alkotásairól van szó, amelyek könnyen megtalálhatóak a lábjegyzetekben közölt adatok alapján az interneten. Kondor Béla: *Apokalipszis bábokkal és masinákkal, A háború mechanizmusa,* 1956, papír, rézkarc, 180 x 240 mm, Magyar Nemzeti Galéria – Grafikai Gyűjtemény, Leltári szám: G57.14, Oeuvre-szám: 56/32.

48 Németh 1976: 9.

49 Németh 1976: 9.

50 Németh 1976: 9.

az angyalok felveszik a harcot a bal oldal hasonlóan ábrázolt meztelen figurákkal. Küzdelmüket egy lovon ülő páncélos figura is segíti, de olyan, mintha a hátán egy légzőkészüléket viselne. Ha ez még nem lenne anakronisztikus, akkor a kezében nem egy középkori dárda van, hanem egy hibrid páncéltörő és gránátvető fegyver kombinációja, mely kortársainak felismerhető lehetett egy középkori lovag figurájába rejtve. A környezetében álló emberek kezében íjtól kezdve különböző harci eszközök azonosíthatók, köztük egy kézigránát is. Kondor az 1956-os forradalom elején katonai szolgálatát töltötte vidéken, a korabeli fegyvereket jól ismerhette (4. kép). Nemcsak azért lehet kulcsmű ez a rézkarc, mert felismerhető rajta a művész élete során használt szimbólumoknak a széles tárháza, hanem mert aktuális politikai utalás is kiolvasható belőle. Érthető, hogy a korszakban ezt nem írták le. Az már további kérdéseket vet fel, hogy ennek ellenére az 1957-es Tavaszi Tárlaton szerepelt, és a cenzorok nem vették észre.[51]

4. kép. Horváth János és családja adománya: Az 1956-os forradalom alatt használt aknavető gránátok és lövedékek, 1956
Forrás: Fortepan képszám: 222412

51 Bekerült a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztályának gyűjteményébe még az 1950-es években. A részlet fontossága abban rejlik, hogy ekkor már elkezdték a forradalmat ideológiai alapon átértelmezni. Bolgár–Nagy T. 1984: 52.

1958-ban festi meg *A műtücsök felbocsátása* című olajképet,[52] ami utalás a Szputnyik fellövésére a cím és a műről leolvasható vizuális elemek alapján, de a szakirodalomban ennek az értelmezésében vannak eltérések. A bizánci ikonok kompozíciós elve szerint ábrázolt férfi attribútumai alapján katona. Hornyik szerint a micisapka a szocialista munka aszketikus hőseire is utalhat egyben.[53] A nehezen értelmezhető kéz-gombolyag miatt nem eldönthető, hogy ki tartja a furcsa szerkezetet vagy ereszti el épp. Németh a szerkezetet a címből kiindulva gépszerű rovartestként azonosítja, amivel szerinte Kondor az „emberi tevékenység dőreségének groteszk, keserű szimbólumát" jelenítette meg.[54] Hornyik a helikopterféle tücsköt a Szputnyik fellövésére tett reflexióként értelmezi.[55] A katonát a szerkezet konstruktőreként azonosítja. Egyetértek Hornyikkal abban a megállapításában, hogy a katona reprezentálása összefügg azzal, hogy a műhold fellövését a rakétatechnológia tette lehetővé, ezért ábrázolása segít a téma azonosításában.[56] A festmény felirata ellenére Horváth Gyöngyvér nem a címből, hanem a Kondor által a fémtestre írt P-80 jelzésből indul ki.[57] Értelmezése szerint az első hadrendbe állított sugárhajtású amerikai vadászgép típusára utalhatott Kondor.[58] Sajnos nem elemzi tovább a festményt, hanem egy felsorolás részeként Kondor első hibrid géplényei között utal rá. Mi lehet ez a különös szerkezet, ha ilyen eltérő értelmezések születnek? Nem vetem el Horváth észrevételét, de nem elvethető a Szputnyikként való azonosítás sem a Magyar Nemzetben adott rövid válasza alapján. Ha egyértelműen a műholdhoz köthetnénk a szerkezetet, akkor mit jelent a P-80 felirat? Mivel egy hibrid gépről van szó, nem tartom kizártnak azt, hogy összekombinálta az amerikai és a szovjet technikai csúcsteljesítményeket. Így válik a festmény groteszk és keserű szimbólummá Németh értelmezésében, aki szövegeiben sosem nevezte meg, hogy a műtücsök az a Szputnyik lenne. Az űrverseny a szovjet propaganda fontos részévé vált, és bármilyen olyan ábrázolása a dicsőséges pillanatoknak, ami azokat kétes fényben tüntette fel, cenzori következményekkel járthatott.[59]

52 Kondor Béla: *A műtücsök felbocsátása,* 1958, farostlemez, olaj, 46 x 30 cm, magángyűjtemény, Oeuvre-szám: 58/23.

53 Hornyik 2015: 165–172.

54 Németh 1976: 12.

55 Hornyik 2015: 165–172.

56 Hornyik 2015: 165–172.

57 Ha valaki megnézi a festményt, akkor kérdéses, hogy P-80 feliratról van-e szó vagy cirill betűs feliratról.

58 Horváth 2017: 53.

59 Jelen tanulmányban a Kondor Bélát ért cenzori esetekkel nem foglalkozom.

Az életmű egyik összegző főműveként hivatkoznak a *Romantikus tanulmányok* című rézkarcsorozatra, melyet 1964-ben készített Kondor, és ugyanebben az évben a tokiói IV. Nemzetközi Grafikai Biennále egyik nagydíját nyerte el vele.[60] A sorozatból jelen tanulmány kereteiben csak a II-es számúval foglalkozom, az ezen szereplő hibrid gépszörny miatt.[61] A lapon Kondor sajátos mitológiájának összegzése látható a kép jobb terét elfoglaló hatalmas tankra emlékeztető monstrummal, rajta cápaarcú rakétakilövő szerkezettel, felette helikopterrel. A gépben a karc közepét alul kitöltő pusztulásról mit sem sejtő emberek életének hétköznapi jelenetei láthatók. A tank alatt emberlábak százai, mintha *Az apokalipszis bábokkal és masinákkal* című rézkarc középkori tankvárának egy továbbfejlesztett verziója lenne.[62] A lap bal oldalán fent egy aláhulló kardos figura látható, de ha jobban megfigyeljük, akkor nem egyértelműen angyal, hanem erős kontúrokkal egy emberi figura, vékonyabb kontúrokkal pedig egy szárnyas alak zuhanó teste látható. A hibrid gépszörny lelőtte, a golyó a karc bal oldalán fent kivehető. Németh Lajos 1979-ben a monstrumot hadigép-kontaminációként, lánctalpas traktorként, hajótákolmányként, tankhajóként írja le.[63] Ettől az értelmezéstől a szakirodalomban nem térnek el egészen Horváthig, aki szerint a gépszörny egy hajó jellegű építmény, „amely egy fejjel lefelé álló, kettétört repülőt és annak két, hengeres hajtóművét szállítja".[64] Szerinte ezen a karcon ábrázolt először utasszállító repülőgépet Kondor. Nem minden esetben lehet egyértelműen azonosítani azokat az elemeket, amelyekből megkreálta a művész a gépszörnyeit. Azonban az életmű motívumainak ismeretében Németh értelmezését tartom helytállónak. Horváth az 1960-as évek nagy sajtóvisszhangot kapott repülőgép-szerencsétlenségeivel próbálja meg összefüggésbe hozni Kondor hibrid gépét,[65] de ha utasszállító repülőként értelmezzük a cápafejű rakétát, amiket megtalálunk a művész korábbi rézkarcain is, akkor megváltozik a lap értelmezése is. A repülőgép szerencsétlenségek fotói helyett lehetséges egy közelebbi mintát is találni, amit akár élőben is láthatott a napilapokban vagy katonai parádékon, ugyanis léteznek olyan tankok, amelyek rakéták hordozására készültek. Van egy másik képi jelölő is a tank előtti forgatagban, egy lyukas zászló, amely a kortársakból, ha észrevették, elemibb

60 Bolgár–Nagy T. 1984: 31.

61 Kondor Béla: *Romantikus tanulmány* II/A, 1964, papír, rézkarc, színes felülnyomással, 295 x 390 mm, Magyar Nemzeti Galéria – Jelenkori Gyűjtemény, Leltári szám: MM77.326, Oeuvre-szám: 64/22.

62 Rényi 1984: 20–25.

63 Németh 2001: 209–213.

64 Horváth 2017: 57.

65 19. és 20. fotóreprodukciók. Horváth 2017: 57.

érzelmeket válthatott ki 1956-ra való utalásával, amiről a korszakban nem írnak, miközben a karcot többször is reprodukálták különböző lapokban.[66]

Jelen tanulmányban terjedelmi megkötések miatt nem térek ki az *Űrhajósok* című nagyméretű festményére[67] vagy az *Ezékiel angyala bemegy a házba* című kis ikonszerű művére, melyek az űrverseny témakörében egyértelműen elemezhetők az űrhajós figurája miatt. Utóbbiaknál is hibrid géplényekről lehet írni, ahol nem eldönthető, hogy azokat a világűr meghódításának a dicsőítéseként lehetne értelmezni vagy az ember gépekre utaltságának disztópiájaként rejtett önportré formájában, amely a korabeli fantasztikus irodalomnak, például Stanislaw Lem novelláinak is a témája.[68]

Az űrkorszakhoz és a hidegháborús kontextushoz köthető kiválasztott művekből kiemelt képi motívumok rámutatnak arra, hogy Kondor életművének elemzésébe be kell vonni a korszak kultúrtörténeti és társadalmi kontextusát. Azonban a hibriditás mint módszer, ahogy Kondor ábrázolta a szocialista világot, nem volt alkalmas arra, hogy propagandacélból felhasználják a világűr témájában alkotott műveit. Ambivalens az üzenetük az űrverseny technofíliájával szemben ahhoz képest, amit a korszak propagandaanyagai a kutató elé tárnak.

Források

Kondor Béla könyvtára, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Jelenkori Magyar Gyűjtemény (Az adatbázist a szerző készítette.)

Hivatkozott irodalom

Avvakum pópa – Jepifanyij szerzetes 1971: *Avvakum Protopópa önéletírása – Jepifanyij szerzetes önéletírása*. Budapest.

Boczkowska, Kornelia 2016: *The Impact of American and Russian Cosmism on the Representations of Space Exploration in the 20th Century American and Soviet Space Art*. Poznan.

Bolgár Kálmán – Nagy T. Katalin 1984: *Kondor Béla Oeuvre-katalógus*. Budapest.

66 Az *Kondor Béla élete, műve és utóélete* című OTKA-pályázat [138181] keretében foglalkozunk 1956 jelentőségével a kondori életműben.

67 A Kondor által felhasznált képek forrásai itt egyértelműen azonosíthatók.

68 Kondor sci-fivel való kapcsolatával is foglalkozom doktori disszertációmban. Welbel 2015: 127–136.

Gerovitch, Slava 2007: „New Soviet Man" Inside Machine: Human Engineering, Spacecraft Design, and the Construction of Communism. *OSIRIS* (22.) 135–157.

Gerovitch Slava 2011a: Why are we telling lies? The creation of soviet space history myths. *The Russian Review* (70.) 3. 460–484.

Gerovitch, Slava 2011b: Memories of Space and Spaces of Memory: Remembering Sergei Korolev. In: Maurer, Eva et al. (eds.): *Soviet Space Culture: Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies*. London, 85–102.

Győri János (szerk.) 2006: *Kondor Béla. Küszködni lettél. Vers, verspróza, próza.* Budapest.

Hagemaister, Michael 2011: The Conquest of Space and the Bliss of the Atoms: Konstantin Tsiolkovskii. In: Maurer, Eva et al. (eds.): *Soviet Space Culture: Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies*. London, 27–41.

Hornyik Sándor 2012: Az apokalipszis motorosa: Káosz és rendszer Kondor Béla világában. In: Farkas Zsófia (szerk.): *Forradalmár, próféta, melós. Kondor Béla művészete* (kiáll. kat.). Debrecen, 3–17.

Hornyik Sándor 2015: Sputnik versus Apollo: Science, Technology, and Cold War in the Hungarian Visual Arts, 1957-1975. *Acta Historiae Artium* (56.) 165–172.

Horváth Gyöngyvér 2017: Ikarosztól a holdra szállásig. A repülés és a repülő gépek motívuma Kondor Béla művészetében. In: Horváth Gyöngyvér et al. (szerk.): *Neve korszakot jelöl. Tanulmányok Kondor Béla művészetéről* (kiáll. kat.). Budapest, 43–70.

'Kondor Béla' szócikk. In: *Magyar életrajzi lexikon*. Budapest, 1994. https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-eletrajzi-lexikon-7428D/k-760F2/kondor-bela-76574/ – utolsó letöltés: 2022. július 20.

Kondor Béla 1959: „Az ember kiugrik a világűrbe..." Magyar írók, művészek a szovjet űrrakétáról. *Magyar Nemzet* 1959. január 11. 9.

Kondor Mária 2004: A repülés igézete. In: Kiss Marianna (szerk.): *Voltak és vannak. Pestszentlőrinc – Pestszentimre képzőművészeinek kiállítása a Vigadó Galériában*. Budapest, 7–9.

Krunák Emese 1979: Kondor Béla grafikai munkássága. *Nógrád Megyeri Múzeumok Évkönyve* (5.) 25. 139–179.

Launius, D. Roger 2008: Heroes in a Vacuum: the Apollo Astronaut as Cultural Icon. *The Florida Historical Quartely* (87.) 2. 174–209.

Madár Mária 2018: Kondor Béla diplomamunkája – Jelenetek Dózsa György idejéből. In: Pataki Gábor (szerk.): *Szigorúan ellenőrzött nyomatok. A magyar sokszorosított grafika 1945–1961 között*. (Miskolci Galéria könyvek 50.) Miskolc, 152–171.

Madár Mária 2021: Kondor Béla. Rendszert alkotni. In: Bódi Kinga – Bodor Kata (szerk.): *Papír/Forma. Nyolc évszázad legszebb rajzai és sokszorosított grafikái a Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményeiben*. Budapest, 394–399.

Maurer, Eva et al. (eds.) 2011: Introduction. What Does 'Space Culture' Mean in Soviet Society?. In: Maurer, Eva et al. (eds.): *Soviet Space Culture: Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies*. London, 1–9.

Németh Lajos 1973: Kondor Béla művészetéről. *Korunk* (32.) 6. 915–922.

Németh Lajos 1976: *Kondor Béla*. Budapest.

Németh Lajos 1984: Szubjektív és objektív sorok Kondor Béláról. In: Bolgár Kálmán – Nagy T. Katalin (szerk.): *Kondor Béla Oeuvre-katalógus*. Budapest, 13–17.

'Németh Lajos' szócikk. In: Fitz Péter (főszerk.): *Kortárs magyar művészeti lexikon*. II. Budapest, 2000. 925.

Németh Lajos 2001: Kondor Béla mitológiája. In: Hornyik Sándor – Tímár Árpád (szerk.): *Németh Lajos. Gesztus vagy alkotás*. Budapest, 209–213.

Rényi András 1984: Ironikus apokalipszis. Adalékok Kondor kései „ikonográfiai stílusához". *Művészet* (25.) 8. 20–25.

Sidiqqi, A. Asif 2000: *Challenge to Apollo: The Soviet Union and the Space Race, 1945–1974*. Washington D. C.

Takács Róbert 2014: Nyitottság és zártság dilemmái – kulturális érintkezések a külfölddel és nyugattal. *Századok* (148.) 6. 1491–1515.

Welbel, Stanisław 2015: Silent Star. Cold War Sci-fi Movies from the Soviet Bloc. *Acta Historiae Artium* (56.) 1. 127–136.

MOZGÓKÉPEK

Kázmér László

A vidék audiovizuális reprezentációja a Horthy-kori filmhíradókban

Mozgókép és kutatás

W. J. T. Mitchell[1] gondolatai által vezérelve elérkezett az idő arra, hogy a felvilágosodás óta előtérben lévő textuális elsőbbség mellé az 1980-as évektől felzárkózzon a vizualitás. A „képi fordulat" során elfogadást nyert, hogy a szó és szöveg világát a képekkel együtt kell értelmezni. A múltkutatásnak fel kell tennie a kérdést, hogy „mit is akarnak tőlünk a képek".[2]

A 19. század végén felismerték az állóképek mozgásba lendítésének lehetőségét. A kezdeti szórakoztató látványosság hamar terjedni kezdett, és új lehetőséget adott a felhasználóinak. Az első világháború adta lendülettel pedig új szintre emelkedett a vászonra vetített vizualizáció.[3] A néma és a hangsávval ellátott filmek sajátossága a többi történeti forráscsoporttal szemben, hogy átélhetőbb módon, azaz élményszerűbben közvetítette a történteket.[4] Nem a közönség képzeletére bízta az esemény elképzelését, hanem „készen" és könnyen hozzáférhető formában tálalta – és tálalja ma is – az információkat.[5] A hangosfilmek már egyszerre több érzékszervre gyakoroltak hatást. Hasonlóan egy színházi előadáshoz, mely élőben, a közönség szeme láttára és füle hallatára mutatta be a színdarabot. Hasonló összefüggésben, de szélesebb kontextusban Jacques Derrida is megfogalmazta, hogy „a film ellopja az élettől a látványt".[6]

A tanulmányban azt mutatom be, hogy az 1924 és 1944 között megjelenő filmhíradókban a budapesti székhelyű Magyar Film Iroda mit reprezentált a hazai nézőknek és (a cserekapcsolatok révén) a világnak a trianoni országhatáron belüli, de a fővároson kívüli Magyar Királyság területéről.[7] A jelentős adatmennyiség okán a feldolgozáshoz elektronikus adatbázist kellett felépíteni, mely megalapozta

1 Mitchell 1986.
2 Szőnyi–Szauter 2008: 9; lásd bővebben A képi fordulat c. fejezetet 131–153.
3 Sipos 2011: 44.
4 Róka 2008: 16.
5 Róka 2008: 45.
6 Belting 2003: 21.
7 A dolgozatban a vizsgált területre a „vidék" kifejezést használom.

a kutatás lehetőségeit. Arra keresek választ, hogy volt-e frekventált vidéki terület vagy település, valamint ezekről milyen jellemző reprezentációk jelentek meg a filmhíradóban.[8]

A Horthy-korszakban új médiumként kezdett elterjedni a rádió és a mozgókép.[9] Míg előbbi kizárólag audio módon közvetített, addig a filmek alapvetően a mozgóképekkel kommunikáltak. Kezdetben kizárólag felirattal, később hangsávval, majd kisebb animációkkal is készültek. A filmszínházak mint médiaszínterek arra a világra is ablakot nyitottak, mely a közönség tagjainak érzékelési horizontján túl létezett. Az ábrázolt képeket a befogadók saját szubjektumukból és perspektívájukból értelmezték és dekódolták, ezért a filmszínházakban vetített audiovizuális anyagok hatása nem következhet pusztán a filmhíradó elemzéséből.[10] Viszont ennek a készítők nem voltak tudatában, ugyanis akkoriban a médiahatást a lövedékelmélettel és az injekciós modellel írták le, és csak a második világháborúban kezdett elterjedni a kétlépcsős hatáselmélet.[11] A filmhíradó egy periodikusan, nyilvánosan, aktualitással, tartalmi sokrétűséggel és univerzálisan reprezentáló médiaszíntér,[12] mely egyszerre része és alakítója is a történelemnek. A nyomtatott sajtóhoz hasonlóan reflektál a társadalmi változásokra.[13] Ábrázolási lehetőségei egybeestek az azt előállító társadalom lehetőségeivel. Előállításának professzionális folyamatára külső tényezőként befolyással volt a politikai–bürokratikus igény,[14] a technológiai lehetőségek és korlátok, valamint a konkurencianélküliség.[15]

A kutatás elméleti alapját a médiatudományból vettem át, elfogadva azt a konstruktivista paradigmát, mely a valóság és a médiavalóság viszonyában nem tartja megismerhetőnek a teljes valóság struktúráját, annak legfeljebb részletei tárhatók fel.[16] Amikor a tanulmányban reprezentációról van szó, akkor az a valóságnak nem alárendeltjeként jelenik meg, hanem médiakonstrukcióként, mely

8 A terjedelmi korlátok miatt a tanulmánynak nem célja a média hatásának és technikai hátterének vizsgálata.

9 Buzinkay–Kókay 2005: 191.

10 Angelusz 1995: 143–149.

11 Bajor-Lázár 2007: 183–185.

12 A tömegkommunikációs eszköz, azaz a média legfontosabb tulajdonságai. Buzinkay–Kókay 2005: 9.

13 Sipos 2004: 18.

14 Az engedélyeztetési eljárás során a kiadásra tervezet filmhíradókat előzetesen be kellett mutatni. MNL OL K 159, Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság, Általános iratok.

15 McNair 1998: 61–65.

16 Lásd bővebben Niklas Luhmann rendszerelméletét és a szuperteóriákat. Tóth, 2014: 10–11, 45–52, 68–70, 89–99.

egyszerre alkotója és alakítója is a valóságnak. Másrészt irányadónak számít Siegfrid Kracauer[17] megállapítása, miszerint a filmek kordokumentumként is használhatók, melyek nemcsak tárgyukról beszélnek, hanem arról a korról is, amelyben készültek.[18] Továbbá a médiatörténet számos kutatója közül Sipos Balázst, Barkóczi Jankát, Fekete Bálintot emelem ki,[19] mivel munkásságuk nagy hatással volt a szerző vizsgálataira.

A fentiek figyelembevételével a reprezentációk vizsgálata sokkal inkább mutatja a készítők szándékát, akik egyes témákat valamilyen ábrázolással bemutattak, míg másokat egyáltalán nem. Ezzel a szelekciós és konstrukciós tevékenységgel voltak képesek valamilyen módon és mértékben[20] hozzájárulni a közönség kognitív világképéhez és kollektív identitásához. Viszont a mutatott mozgókép a befogadó nézők kognitív világképében ismeret szinten felvételre kerül, még akkor is, ha ez a szubjektum véleményét nem változtatja meg vagy nem befolyásolja. Ez természetszerűleg addig lehet aktív, amíg az egyén emlékében fellelhető a vetített mozgókép. A kollektív emlékezet pedig az egyének privát emlékezetéből építkezik,[21] a privát emlékezet pedig a saját élményszerzésből és médiumokból szerzet ismeretekből épül fel. Összességében a média által sugárzott kép (picture) és a tárgyáról ábrázolt kép (image)[22] együttese reprezentálja a kognitív világkép felépítésének lehetőségét.

Térhatározók[23] fókuszai (pictures)

A hírek kutatása során gyűjtésre kerültek azok a térhatározós előfordulások, melyek alapján be lehetett azonosítani egy települést, akár tényleges helyszínként, akár arra való utalásként. A fennmaradt filmhíradók feltárása során 1186 darab térhatározó került beazonosításra. Ezek összesen 242 vidéki településről közve-

17 Kracauer 1993.

18 Lénárt 2020. 73–83.

19 Sipos 2019.; Barkóczi 2015. 377–382.; Uő 2016. 21–35.; Uő 2017.; Fekete 2014. 13–23.

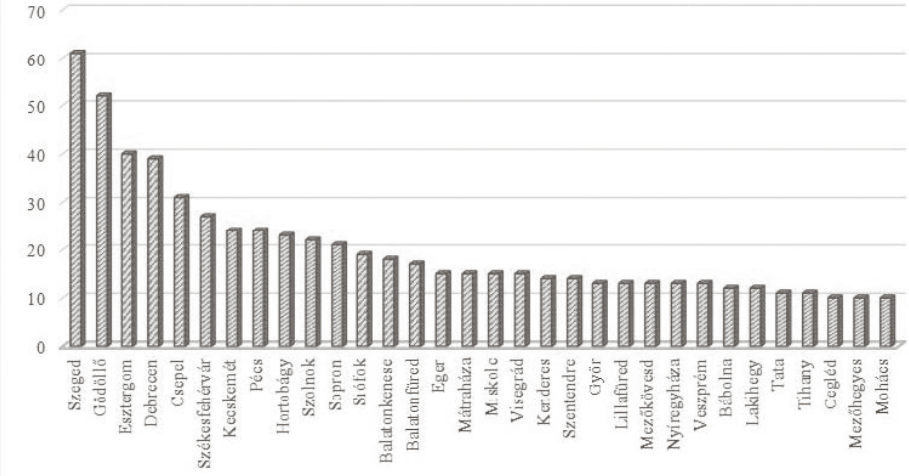
20 2003-ban Carroll J. Glynn és Irkwon Jeong állapítja meg, hogy „bizonyos médiumok bizonyos üzenetei bizonyos időkben bizonyos hatást gyakorolnak a közönség bizonyos részére". Idézi Bajomi-Lázár 2017: 74.

21 Gyáni 2000: 87–89.

22 A kép (picture) a virtuális, anyagi és szimbolikus egység, melyből a virtuális rész, az ábrázolás (image) az, amely valami helyett áll, amely valamit meg akar jeleníteni. Szőnyi–Szauter 2008: 11.

23 Olyan helyhatározós kapcsolati pont, mely a kognitív tér(kép) egy részét képes a valóságban létező térrel összekötni és arról valamilyen összefüggésben információt rögzíteni. A tudás rögzítése jelentősen függ a néző értelmezésétől.

títettek valamilyen képet (pictures) a közönségnek.[24] Az adatfelvételt nagyban segítette a Nemzeti Filmintézet archívuma.[25] Valamint az azonosításban felhasználásra kerültek a filmhírek megtekintése közben az elhangzó narrációk, az olvasott inzertszövegek és nem utolsósorban a mozgóképek, amelyek együttesen jól beazonosíthatóvá tették a helyszíneket.



A vidék térhatározóinak kvantitatív elemzése során elmondható, hogy 32 olyan település volt, mely legalább tízszer fordult elő a filmhírekben. Ezek összességében 647 vizsgált eseményt jelentettek, ami a teljes vidéki térhatározói állomány (54,6%-kal) több mint fele.[26] Hat településről volt kilenc, három településről nyolc, öt településről hét, nyolc településről hat, tizenegy településről pedig öt térhatározó. Még ritkábban fordult elő az a tizennégy település, melyről négy előfordulás, az a 28 település, melyről három, az a 48 település, melyről kettő térhatározó volt, és végül volt 87 olyan település, amely csupán egyszer fordult elő a filmhíradókban, és képeivel hozzájárulhatott a befogadó nézőközönség kognitív világképéhez.[27]

A fenti diagram jeleníti meg azt a 32 darab települést, melyről legalább tíz térhatározó került beazonosításra. Terjedelmükből kifolyólag jól leírhatóvá teszik a vidéki reprezentáció főbb jellemzőit. Az előfordulások gyakoriságát tekintve azt lehet megállapítani, hogy a budapesti székhelyű MFI a célállomások tekintetében

24 A szerző saját felmérése alapján készített adatbázis szerint.
25 https://filmhiradokonline.hu/index.php#home Letöltve: 2023. 12. 01.
26 Lásd részletesen a forráshivatkozások közt.
27 A többi megjelenéshez tartozó felhasznált forráshivatkozást a lábjegyzetek tartalmazzák.

gyakrabban közvetített információt a nagyobb városokról, az üdülőövezetekről és az állami birtokokat képező vadászati és ménestelepekről.

A vidéki városok közül nagyobb számú reprezentációval bírt Szeged, Esztergom, Debrecen, Székesfehérvár, Kecskemét, Pécs, Szolnok, Sopron, Eger, Miskolc, Győr, Nyíregyháza és Veszprém. A nagyobb településeken kívül a fókusz a kedvelt üdülőterületekre is koncentrálódott. Itt meg kell említeni Gödöllőt, mely a fővárosi lakosság kedvelt kirándulóhelye volt; Mátraházát, mely a trianoni határrendezés következtében az ország legmagasabb pontja közelében épült ki, és a téli időszakban a hazai síelés lehetőségét biztosította;[28] Lillafüredet, ahol a Szinva patak elterelésével megalkották az ország legnagyobb vízesését, valamint a Hámori-tó partjára építtette Bethlen István a Palotaszállót.[29] Frekventált üdülési célállomás volt Visegrád is, mely szép környezetén túl a királyság múltjának hagyatékát is őrizte. Mind a nagyobb városokat, mind a kirándulóhelyeket felülmúlta az ország legnagyobb állóvize, a Balaton, mely összesen 75 alkalommal[30] került bele a filmhíradóba. A Balaton-parti települések közül leginkább Balatonkenese, Balatonfüred, Siófok és Tihany jelent meg, de volt még közvetítés Balatonalmádiról, Balatonboglárról, Balatonföldvárról, Balatonlelléről, Balatonszabadiról és Balatonújhelyről is. Sokszor viszont nem lehetett pontosan behatárolni a helyszínt, ugyanis a víz(jég)felületről forgattak. A vizsgált huszonegy év alatt ez volt a leggyakrabban megjelenő vidéki helyszín a filmhíradóban, melyről kivétel nélkül egy pozitív, gyakran idilli kiránduló- és szórakozóhely képét közvetítették számos vízi és téli sportolási és kikapcsolódási lehetőséggel.

Volt olyan település, amely egyediségével került fel a filmvászonra. Ilyen volt Csepel, amely Szabadkikötőjével bekapcsolta az országot a világkereskedelembe, vagy Lakihegy kis települése, mely azzal került a középpontba, hogy az országos rádióadó tornyot ott építették, valamint Kenderes, mely a kormányzó kastélyának adott helyet. Ide lehet még sorolni Mohács települését, mely alapvetően a középkori Magyar Királyság vesztőhelyeként jelent meg a filmhíradóban. Nem egyedi esetként és nem is kizárólagosan, de a vidéki élet legterjedelmesebb képei közzé sorolható a vadászat és lótartás megjelenése a filmhíradóban. Mindkettőre volt példa, főleg Gödöllő, Hortobágy, Kenderes, Bábolna, Tata és Mezőhegyes tekintetében.

28 MH-360, MVH-416, 420, 520, 574, 679, 728, 781, 940, 990.

29 MH-329, 365.

30 Egy előfordulás: MH-26, 28, 74, 75, 79, 80, 91, 133, 142, 207, 208, 236, 240, 262, 290, 350, MVH-454, 470, 516, 522, 540, 541, 542, 547, 552, 588, 590, 601, 602, 604, 636, 645, 655, 676, 678, 694, 698, 708, 753, 755, 759, 778, 780, 829, 854, 863, 883, 910, 934, 962, 963, 967, 988, 1011, 1015, 1017, 1019, 1020, 1067, 1071, KK-58, 66, 72, 81, 92, két előfordulás egy filmhíradóban: MH-205, MVH-652, 727, 811, 1021.

A vidék ábrázolt képei (image) témakörcsoportokként

A feltáró kutatás során a vizsgált filmhíradók témakörcsoportokba oszthatók aszerint, hogy milyen eseményről ábrázoltak képet (image). Ezek a „kikapcsolódás", „sport", „mezőgazdaság", „fejlődés–építkezés", „fegyveres erő", „mozgalmak", „nemzeterősítés", „szerencsétlenség" és „találkozások".[31]

Az első témakörcsoport a kikapcsolódással kapcsolatos tevékenységek ábrázolása, melyet számos alkategória tarkít. Köztük is elsősorban a testmozgással kapcsolatos tevékenységeket lehet említeni, átfedésben a kirándulásokkal és az üdülésekkel. Ide kerültek kategorizálásra az ünnepi népszokások, a vadászatok, a fürdőzések, a búcsúk és a vásárok is. A legnépszerűbb vidéki kikapcsolódási hely a Balaton volt, mely korábban már bemutatásra került, ezért itt a „vidék, mely tartja a népi szokásokat" ábrázolás (image) kerül bemutatásra. 1940 márciusában közöltek egy hírt a húsvéti népszokásról a 16. számú különkiadásban.[32] A kicsivel több mint négy perces hír bemutatja a vidéki húsvéti ünnep főbb cselekményeit. A hivatalosnak tartott egyházi körmenet és mise mellett jelentős hangsúlyt fektettek a tojásfestésre, kiemelték, hogy a tájegységek sajátságos motívumokkal díszítették azokat. A festett tojásokat a népviseletbe öltözött kislányok vitték el a fiús házakhoz, mintegy meginvitálva a leendő jegyeseket a hétfői vendégeskedésre. Majd az elmaradhatatlan locsolkodás napján vonós zenekarral kiegészült 8-10 fős dalolászó legénycsoport kereste fel a hajadon lányok házait, hogy kútból mert vízzel megöntözzék őket. A társadalmi rítus megörökítése hozzájárul annak megőrzéséhez és megerősítéséhez részletesen bemutatva annak kulturális antropológiai jellemzőit és folyamatát. Az egyszerű és megszokott látvány a rituális kommunikáció szerint megnyugtató hatással bír.[33] Ez igaz a későbbiekben tárgyalt mezőgazdasági és sporttevékenységre is, mivel mindkettő olyan, amit a hazai lakosság jórésze maga is tudott művelni.

A városias életmód és a megnövekedett szabadidő egyaránt hozzájárult ahhoz, hogy a testi képességek fejlesztése vagy fenntartása ne a napi megélhetéshez szükséges munka, hanem valamilyen sporttevékenység következménye legyen. Ehhez persze több társadalmi változás együttese is szükséges volt. A sport egyszerre lehetett verseny, kihívás, szórakozás, órai tananyag és kedvtelés együttesen. Ehhez járult hozzá az erősödő külső motivációs kényszer is, mely a győztes személyét a bajnoki csoportszerep betöltésével ruházta fel. A vidéki sportélet megmoz-

31 Az egyes témakörcsoportok bemutatási sorrendje nem tükröz „erősorrendet" az egyes témák között.

32 KK-16.

33 Andok 2017: 54.

gatta a lakosságot, akár sportemberként, akár nézőként. A már akkor is népszerű labdarúgás mellett a téli sportok és az ekkoriban elterjedő technikai sportok is tömegeket vonzottak magukkal. Mindezt a közbeszéden túl a médiaszíntér is jelentősen felerősítette. Nemcsak a nyomtatott sajtóban, de a vizuális média színterén is rendszeres és állandó reprezentációk hirdették a sportolás tevékenységét, ezzel ábrázolva a lustaság ellentétjét.

Magyarország agrártermelési gazdasága okán nem különös, hogy több alkategóriát is be lehet sorolni a mezőgazdaság témakörcsoportjába. Az első szektorba tartozó ágazatok közül leginkább a lótenyésztés kapott nagyobb sajtónyilvánosságot. Ez köszönhető a számos lótenyésztőnek, ménesnek és jószágvásárnak.[34] A lótartás mellett a mezőgazdaság témakörében meg kell még említeni az aratás tevékenységét, mely szimbóluma a jó földművelésnek, és kapcsolódik a kenyérhez mint a nemzet egyik alapvető élelmiszeréhez. Szintén ki kell térni a halászatra, mely a mezőgazdaság többi kategóriájához hasonlóan a vidéki ábrázolás egyik jellemző motívuma.

Az „fejlődés–építés" kategóriába kerültek azok a reprezentációk, melyek a vidék infrastruktúrájának modernizációját ábrázolták. Többek közt ide sorolhatók a közlekedési hálózat fejlesztésére szolgáló beruházások. Ilyen volt az 1939 októberében megjelenő hír,[35] miszerint kormányzati támogatással megépült a Kecskemét és Dunaföldvár közti műút, mely összeköttetést biztosít a Tiszántúl és a Dunántúl között. Külön érdekessége a filmhírnek, hogy a 10. és 14. másodperc között térképi animációt használtak az építkezés topográfiai vizualizációjára, valamint ábrázolástechnikájában megjelent a modernitás szimbóluma, amikor az út több szakaszán közlekedő gépjárműről vettek fel részleteket, miközben egy alkalommal egy lovasszekeret is leelőzött a gépjármű (28–29. másodperc), ezzel ábrázolva a fejlődés ritmusát. Jellegzetes volt a témában a vasútépítés, kiemelten a villamosított vágányok és mozdonyok[36] üzembe helyezése. Meg kell még említeni az erőművek, oktatási, hitéleti, egészségügyi intézmények és bányák építését is. Ezen témakörbe sorolható hírek közös jellemzője, hogy egy-egy vidéki problémát (jellemzően elmaradottságot) különböző beruházásokkal oldottak meg.

A vidéki ábrázolások jellemző képe a fegyveres erő megjelenítése. Ezek fő tulajdonsága, hogy az 1944-es év kivételével a haderő reprezentatív tevékenységét mutatták be. Tehát nemcsak a média terjesztett egyfajta képet a haderőről, hanem

34 Számos híradó szólt a ménesbirtokokról: Mezőhegyes: MH-22/1, 46/1, 197/2, 260/1, MVH-474/3; Kisbér: MH-135/1; Ecsegpuszta: MH-171/1; Hortobágy MH-186/4; Tata: MVH-415/4; 420/2; Lesvár: MVH-940/5, 1021/3.

35 MVH-815/6.

36 Baja–Bátaszék közti elektromos kocsi MH-106/3.

még ez az ábrázolás is a haderő nyilvánosság elé tárható megjelenéséről készült. Ez a kettős szelekciós és konstrukciós folyamat egy egészen ideáltipikus kognitív képet is kialakíthatott a befogadóközönségben. A vizsgált időszak utolsó éve csak azért lehetett kivétel ez alól, mert ekkor kezdődtek a vidéki területek bombázásai. Ilyen volt az 1944 áprilisában megjelenő filmhír,[37] mely a győri bombatámadás utáni állapot képeit terjesztette a nézők között. A filmhír ugyan valós esetet mutat be, viszont mindenképpen propagandisztikus elemei vannak, de nem azért, amit mutat, hanem azért, amit nem mutat. Ugyanis a bombázás fő célja a győri hadiüzem volt, mely a támadás következtében jelentős károkat szenvedett. Összességében a vidéki haderőről szóló filmhírben nem a harci cselekmények voltak a hangsúlyosak, hanem a nyilvános katonai rendezvények és megjelenések, melyek nemzeti romantikus ábrázolástechnikával árnyalták a haderő valódi helyzetét. Ilyenek voltak az állami vagy nemzeti ünnepségek, melyek gyakran katonai tiszteletadással együtt kerültek megrendezésre, ahol a katonák díszelgési feladatokat láttak el. Ide lehet még sorolni a helyőrségi szemléket vagy katonai eskütételeket. Az 1926 októberében megjelenő MH-140. számú dokumentumba négy ilyen esemény is jutott a hét hírből álló filmhíradóban. Az első a m. kir. Jutasi Honvéd Altisztképző- és Nevelőintézet zászlószentelési ünnepségét[38] vitte vászonra, melyen az újonnan felavatott zászlósok tettek esküt a kormányzó és különböző egyházi és polgári személyek előtt. A második hírben is feltűnt a katonai zenekar, mely egy civil rendezvényen szolgáltatott térzenét.[39] A negyedik hírben pedig a szegedi főtéren tartottak katonai szemlét,[40] az ötödikben gróf Tisza István szobrát leplezték le Debrecenben az egyetem előtti téren. Ekkor számos polgári és katonai előkelőség társaságában hajtottak végre koszorúzást az egyenruhások. A bombázások és a protokolláris események még a fővárosi hírekre is jellemzők voltak, viszont a katonai kiképzéseket megjelenítő képek már nem. Ennek oka, hogy a csapatgyakorlóterek alapvetően vidéken voltak, gyakran az urbanizált területeken kívül. Ezért az a vizualizáció, mely a katonák kiképzését ábrázolja, egyértelműen a vidékhez köthető. Erre számos példát is lehet találni a filmhíradóban.[41]

A korszakban szintén nagy reprezentációs érteket kaptak azok a mozgalmak, melyek nemcsak a fővárosban, hanem a vidéken is elterjedtek. Egy-egy nagyobb

37 MVH-1053/4.
38 MH-140/1.
39 MH-140/2 5–8. másodperc.
40 MH-140/4.
41 MH-187/1, 243/3, 292/1, 319/5, 325-5 MVH-479/4, 545/2, 629/4, 709/2, 752/2, 761/4, 762/2, 763/1, 797/4, 853/7, 859/4, 906/5, 918/4, 945/9, 946/9, 947/6, 950/8, 953/6, 998/9, 1012/9, 1013/9, 1016/7, 1023/7, 1029/7, 1032/8.

rendezvényük rendszeresen megjelent a filmhíradóban. Az emberek azt láthatták, hogy valami nagyobbnak lehetnek a részei, ami az ország legkülönbözőbb pontján is jelen lehetett. Ezek esetében sem elhanyagolható az audiovizuális hírszolgáltatás dokumentumainak a vizsgálata, ugyanis ezek választ adnak arra, hogy a társadalom részét képző médiaszerkesztők milyen képet és viselkedési mintát igyekeztek megjeleníteni az egyes szervezetekről a nyilvánosság színterében. Ilyen szerveződések voltak a leventék, cserkészek, tűzharcosok, vitézek, a Hangya szövetkezet. Az 1933. augusztus 1. és 15. között Gödöllőn megtartott cserkész-világdzsembori igen kiemelkedő, nyolc megjelenést számláló reprezentációt kapott.[42] Ezen országos kiterjedésű szervezetek megjelenése a médiában nemcsak az ország legkülönbözőbb tájegységein élőket hozta egymáshoz közelebb, hanem a vidéket a fővároshoz is, mivel közös kapcsolódási pontot jelentett egymás között.

A Horthy-kor egyik velejárója az a társadalmi folyamat, mely arra irányult, hogy megerősítse a nemzetet. A mozgóképek előállításának idején a médiáról úgy tartották, hogy az képes az emberek véleményének hatékony átalakítására.[43] Az erre irányuló kezdeményezések legmegfoghatóbb részei az országzászló-avatások, melyek a vidék számos pontján egyre-másra tűntek fel. Ezek jelentőségét növelte, hogy az egyes helyekre a filmiroda is operatőrt küldött, hogy megörökítse az eseményt. A filmszínházakban pedig terjesztették azt az ábrázolt képet, hogy a közösségek az egységes nemzetbe tartozás egyik legfontosabb szimbólumát helyezték lakóhelyük központjába. Hasonló célt szolgáltak a Szent István napján tarott ünnepségek, a Szent Jobb-körmenet, a világháborús emlékművek avatása és a történelmi jelentőségű szobrok koszorúzása.

A következő témakörcsoport az egyedüli negatív színezetű vidéki megjelenés, mely drámai reprezentációs technikával került be a filmhíradóba. Ellensúlyt képezhet a megnyugtató „kikapcsolódás", „mezőgazdaság" vagy „sporttevékenység" témáival szemben, viszont a megjelenések számában ez jóval alulmaradt az előzőkhöz képest. A negatív képek közé tartoztak azok a szerencsétlenségek, melyek az emberek életét sújtották, legyenek azok árvizek, tűzvészek, földmozgások, viharok, nagyobb balesetek, merényletek vagy temetések. Ezekből a vidékre leginkább jellemzőek a Kárpát-medence földrajzi adottságaiból származó árvizek voltak. Reprezentációval rendelkező folyók voltak a Kőrös,[44] Marcal,[45]

42 MVH-486/2, 490/2, 491/2, 492/3, 493/2, 494/3, 494/4, 495/2.
43 Balázs 1998:17–18.
44 MH-98/1, 177/4.
45 MH-367/4.

Duna,[46] Sajó,[47] Zagyva,[48] Tisza,[49] valamint a pontosan nem meghatározható egyéb vidéki árvizek és belvizek.[50] Ezek közül az 1940-es dunai árvíz kapta a legnagyobb publicitást, mivel a tárgyévben márciustól egészen decemberig tíz hír is megjelent róla.

Végül, de nem utolsósorban külön címképet kapott az a képi megjelenítés, melyben az országos jelentőségű ismert „nagy" emberek és az ismeretlenségben rejtőző „egyszerű" hétköznapi emberek találkoztak. A filmhíradó több alkalommal is rögzített olyan jelenetet, amikor a kisember a tekintélyelvű társadalomban egy nálánál magasabb – akár sokkal magasabb – pozícióban lévővel került interakcióba. Ezek nagyobb része megrendezettséget mutat, ami azért is teszi külön fontossá a forrást, mert bemutatja, hogy a rendező hogyan tartotta elfogadottnak a magasabb címmel rendelkező úrral való találkozást. Ezekben ábrázolásra kerültek a tekintélyelvű kormányzati rendszer[51] protekcionista megnyilvánulásai. Több jó példa közt lehet megemlíteni az 1932 decemberében bemutatott hírt, melyben annak a rituális kommunikációnak[52] lehetett tanúja a néző, amelyben a falusi alkalmazottak karácsonyi köszöntőt intéztek a gazdájuk irányába, aki azt szívesen fogadta és ajándékkal honorálta.[53]

Összegzés

A filmhírekben a kulturális antropológia lenyomatai fedezhetők fel, melyekben a valóságot mint társadalmi konstrukciót rögzítették a mozgóképek.[54] Így a rituális kommunikáció megközelítéséből adódóan a vidéki reprezentációk permanens, azaz a mindennapi rítusokat tartalmazó cselekményeket ábrázoltak, és kevesebb egyszeri alkalomra készített hír található meg közöttük. Ezáltal a vidéki hírek ábrázolásainak zöme a közönség megnyugtatására szolgálhatott, míg

46 MVH-576/1, 629/2., KK-15/6, MVH-840/7, 851/6., 874/7, 885/6, 891/3, 1054/7.
47 MVH-718/2, 789/1.
48 MVH-789/1, 840/7, 842/7.
49 MVH-842/7, 876/8, 884/5.
50 MVH-681/3, 839/10, 841/10, 856/7, 888/8.
51 Sipos 2011: 117.
52 „A rítusban nem véletlenszerű asszociációk működnek, hanem alapvető értékekre, világunkat szervező kategóriákra, hierarchiára irányul benne a figyelem." Amikor egy nyilvánosság előtt ismert ember találkozik egy nyilvánosság előtti ismeretlen emberrel, akkor a kommunikációban két eltérő kategóriába kerülnek, és a köztük lévő interakció hierarchikussá válik. Andok 2017: 105.
53 MVH-461/3.
54 Andok 2013: 19.

a zaklató típusú hír kimerült a szerencsétlenségekben és a fegyveres küzdelem pusztításainak az ábrázolásában, ami a teljes vidéki reprezentációnak kisebb hányadát képezte.

Válaszolva a dolgozat fő kérdésére, megállapítható, hogy a vidék leginkább frekventált területe a Balaton volt, majd ezt követően a nagyobb városok, mint például Szeged, Esztergom, Debrecen, Székesfehérvár és Kecskemét. Szintén kiemelt reprezentációval bírtak az üdülő- és kirándulóhelyek, köztük Gödöllő, Mátraháza és Lillafüred. A vidék ábrázolására leginkább felhasznált képek, melyek hozzájárulhattak a befogadó nézőközönség kognitív világképének építéséhez, a következők voltak: tipikus ábrázolások a vidékfejlesztés és modernizálás képei, a fegyveres erő kiképzése a vidéki gyakorlótereken, illetve a legjelentősebb kikapcsolódási lehetőségként megnyilvánuló Balaton, mely kiemelt helyet foglalt el a különböző aktív tevékenységek és pihenések közt egyaránt. Szintén fontos ábrázolási lehetőség volt a mezőgazdasági és sporttevékenységek bemutatása. Továbbá a vidéki ábrázolások felhasználhatók voltak a nemzet-összekovácsolás motívumainak és a tekintélyelvű rendszer stabilitásának terjesztésére.

A dolgozat további kutatási kérdésként veti fel, hogy a reprezentációk időbeni, térbeni és ábrázolásbéli tendenciái miként módosultak a gazdasági, társadalmi vagy éppen politikai változások összefüggésében.

Források

Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára, Budapest (MNL OL)
K 159, Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság, Általános iratok.

Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet, Budapest (MaNDA)
Filmhíradók Online (http://filmhiradokonline.hu/) internetes adatbázis:

A szerző saját adatbázisa szerint:
MH: Magyar Híradó-híradó sorszám
MVH: Magyar Világhíradó-híradó sorszáma
HFK: Híradó Filmszínház Különkiadása
HH: Hungarista Híradó

Szeged (61): MH-22, 139, 140, 176, 182, 223, 254, 296, 307, 316, 349, 382, 383, MVH-423, 452, 498, 500, 547, 581, 641, 642, 649, 660, 698, 699, 700, 715, 753, 802, 807, 808, 830, 839, 840, 872, 873, 875, 878, 884, 893, 894, 899, 921, 923, 943, 952, 990, 1000, 1004, 1008, 1010, 1026, 1043, 1047, HFK-50, 85, 87, kettő térhatározó: MVH-702, 929.

Gödöllő (52): MH-4, 22, 68, 69, 74, 91, 129, 141, 184, 188, 198, 255, 261, 274, 342, MVH-477, 478, 486, 490, 491, 492, 493, 495, 555, 610, 613, 643, 665, 692, 705, 774, 784, 794, 805, 806, 882, 907, 913, 956, 970, 1000, 1008, 1011, 1021, 1026, HFK-38, 112, kettő térhatározó: MH-134, három térhatározó: MVH-494.

Esztergom (40): MH-128, 171, 180, 205, 206, 249, 325, MVH-428, 499, 500, 501, 560, 603, 611, 665, 705, 714, 720, 735, 746, 748, 756, 768, 809, 900, 901, 922, 944, 973, 978, 982, 1008, 1009, 1047, 1054, HFK -107, kettő térhatározó: MVH-1015, 1050.

Debrecen: (39): MH-16, 38, 140, 173, 224, 226, 253, 281, 280, 320, 329, 359, 369, 378, 379, MVH-402, 499, 511, 539, 626, 650, 693, 699, 706, 755, 796, 807, 860, 899, 913, 953, 963, 967, 1008, 1016, kettő térhatározó: MH-170, 250.

Csepel (31): MH-44, 45, 68, 130, 166, 170, 245, 288, 371, 377, MVH-461, 501, 566, 656, 700, 715, 721, 808, 846, 902, 910, 924, 928, 948, 953, 968, 1000, 1003, 1014, 1023, 1054.

Székesfehérvár (27): MH-96, 164, 165, 181, 189, 205, 209, 303, 339, MVH-496, 513, 566, 587, 669, 744, 757, 823, 825, 909, 977, 984, 1008, 1052, 1068, HFK-113, kettő térhatározó: MVH-746.

Kecskemét (24): MH-138, 143, 242, 323, MVH-441, 544, 556, 585, 639, 648, 713, 778, 798, 815, 817, 903, 955, 994, 997, 1021, 1026, 1042, 1043, 1075.

Pécs (24): MH-68, 186, 213, 285, 295, 303, 322, 347, 348, 397, MVH-453, 482, 641, 662, 730, 747, 749, 770, 799, 815, 945, 983, 1008, 1010.

Hortobágy (23): MH-162, 186, 268, 305, 306, 382, 391, MVH-408, 511, 593, 626, 650, 656, 708, 723, 731, 820, 868, 871, 974, 1010, HFK-36, 52.

Szolnok (22): MH-45, 76, 224, 274, 369, 393, MVH-428, 460, 498, 509, 532, 554, 585, 608, 700, 750, 889, 901, 977, 984, 1001, 1021.

Sopron (21): MH-50, 78, 80, 83, 148, 171, 221, 243, 297, 305, 311, 348, 385, MVH-448, 552, 611, 718, 931, 1008, 1035, 1069.

Siófok (19): MH-28, 74, 79, 80, 205, 393, MVH-542, 601, 708, 804, 910, 962, 967, 1013, 1019, 1021, 1071, HFK-66, 92.

Balatonkenese (18): MH-264, MVH-470, 516, 522, 645, 652, 750, 753, 778, 804, 883, 934, 988, 1011, MFK-24, 58, 72, 81.

Balatonfüred (17): MH-142, 185, 234, 350, MVH-497, 602, 676, 708, 811, 915, 962, 1019, 1020, 1021, 1059, HFK-66, 92.

Eger (15): MH-51, 99, 127, 195, 209, 242, 249, 258, 299, MVH-505, 989, 1011, 1030, 1037, 1047.

Mátraháza (15): MH-329, 360, 389, MVH-416, 420, 520, 574, 679, 728, 775, 781, 833, 940, 990, HFK-44.

Miskolc (15): MH-137, 195, 224, 248, 364, 378, 379, MVH-546, 589, 953, 954, 966, 1040, 1046, HFK-51.
Visegrád (15): MH-123, 125, 263, 290, 291, MVH-490, 541, 725, 753, 815, 836, 1026, 1054, HFK-13, 107.
Kenderes (14): MH-125, MVH-575, 695, 800, 852, 854, 906, 904, 907, 963, 966, 988, 1008, 1017.
Szentendre (14): MH-66, 82, 176, 289, 291, 330, MVH-726, 805, 859, 917, 934, 970, 1053, HH-2.
Győr (13): MH-31, 47, 50, 60, 263, 352, 386, MVH-459, 583, 733, 817, 994, 1053.
Lillafüred (13): MH-195, 248, 258, 329, 354, 356, MVH-365, 517, 570, 712, 798, 799, 824.
Mezőkövesd (13): MH-131, 172, 267, 287, 302, 393, MVH-424, 445, 601, 708, 799, 803, HFK-16
Nyíregyháza (13): MH-30, 31, 32, 36, 85, 89, 94, 113, 115, 225, 250, MVH-483, 926.
Veszprém (13): MH-130, 156, 182, 292, 376, MVH-491, 552, 663, 735, 763, 1050, 1051, HFK-106.
Bábolna (12): MH-135, MVH-472, 504, 522, 587, 636, 646, 686, 714, 846, 945, 1026.
Lakihegy (12): MH-190, 205, 215, 219, 348, MVH-508, 511, 512, 616, 617, 805, 1000.
Tata (11): MH-63, 266, 312, 393, MVH-415, 420, 443, 453, 613, 638, 654.
Tihany (11): MH-133, 185, 234, 236, 337, MVH-540, 804, 1017, HFK-66, 92, 108.
Cegléd (10): MH-94, 134, 224, MVH-427, 632, 885, 912, három térhatározó: MH-80.
Mezőhegyes (10): MH-22, 46, 93, 102, 197, 229, 239, 260, MVH-474, 715.
Mohács (10): MH-132, 140, 160, 237, MVH-419, 576, 602, 888, 1008, HFK-107.

Hivatkozott irodalom

Andok Mónika 2013: *A hírek története*. Budapest.
Andok Mónika 2017: *A kommunikáció rituális elmélete*. Budapest.
Angelusz Róbert 1995: *Kommunikáló társadalom*. Budapest.
Bajomi-Lázár Péter 2007: Médiahatás- és befogadás-vizsgálatok. Manipulál-e a média? In: Fehér Katalin (szerk.): *Tanulmányok a társadalmi kommunikáció témaköréből*. Budapest, 178–201.
Bajomi-Lázár Péter 2017: Manipulál-e a média? *Médiakutató* (18.) 4. 61–79.

Balázs Zoltán 1998: *Modern hatalomelméletek*. Budapest.
Barkóczi Janka 2015: Hölgyképek, avagy a Magyar Világhíradó nőábrázolása 1931–1941 között. In: Karlovitz János Tibor (szerk.): *Fejlődő jogrendszer és gazdasági környezet a változó társadalomban*. Komárom, 377–382.
Barkóczi Janka 2016: Hírek múlt időben. Emlékezetpolitika a Magyar Világhíradóban. *Korall* (17.) 65. 21–35.
Barkóczi Janka 2017: *Ezerszemű filmhíradó: vizuális propaganda Magyarországon, 1930–1944.* Budapest.
Belting, Hans 2003: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Budapest.
Buzinkay Géza – Kókay György 2005: *A magyar sajtó története I. A kezdetektől a fordulat évéig*. Budapest.
Fekete Bálint 2014: A Horthy-kori filmhíradók kutatása és használata az oktatásban. *Médiakutató* (15.) 4. 13–23.
Gyáni Gábor 2000: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Budapest.
Kracauer, Siegfried 1993: *Caligaritól Hitlerig: a német film pszichológiai története*. Budapest.
Lénárt András 2020: *Film és történelem Latin-Amerikában*. Szeged.
McNair, Brian: *The Sociology of Journalism*. London.
Mitchell, W. J. Thomas 1986: *Iconology: image, text, ideology*. Chicago–London.
Róka Jolán 2008: *Kommunikáció- és médiatörténet: szemelvények a tömegkommunikációs eszközök kialakulásának és elméletének történetéből*. Budapest.
Sipos Balázs 2004: *A politikai újságírás mint hivatás*. Budapest.
Sipos Balázs 2011: *Sajtó és hatalom a Horthy-korszakban. Politika- és társadalomtörténeti vázlat*. Budapest.
Sipos Balázs (szerk.) 2019: *Bevezetés a médiatörténet-írásba: egyetemi tankönyv*. Szombathely.
Szőnyi György Endre – Szauter Dóra (szerk.) 2008: *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. Szeged.
Tóth Benedek 2014: *Médiumok és valóságaik. Egy rendszerelvű médiaelmélet vázlata*. Budapest.

Paár Ádám

„Kedves ellenségek" – az oszmán-törökök és osztrákok ábrázolása a történelmi témájú magyar filmekben

> „Könnyed hangvételben, megoldásaiban a népmesékre emlékeztető, zömmel kitalált történetet filmesítettek meg, amelynek történeti magva igen sovány. Elképzelésük az volt, hogy, az igazságtevő népmesék hangulatát idézve, kicsúfolják az országot dúló-sanyargató labancokat, felhasználva a népi fortély minden leleményét."[1] Ez a kritika *A Tenkes kapitánya* című filmsorozatról jelent meg a magyar történettudomány nívós folyóirata, a *Századok* lapjain.

Ritka alkalom, amikor egy történettudományos folyóirat helyet ad olyan írásnak, amelynek szerzőpárosa történészi szempontból elemez egy könnyed hangvételű ifjúsági kalandfilmet. *A Tenkes kapitánya*, amelyet a Magyar Televízió 1964-ben vetített, a témája (a Rákóczi-szabadságharc, illetve ennek helyi, Siklós környéki vonatkozásai) okán joggal váltotta ki az érdeklődést a széles közönség mellett a történészek részéről is. Vadász Sándor történész, aki a tanulmány megírása idején az ELTE BTK Történeti Könyvtárának munkatársa volt, később pedig az ELTE BTK Új- és Legújabbkori Egyetemes Történeti Tanszékének docense, és Tóth Sándor hadtörténész cikkükben fölhívták a figyelmet a mozgókép felelősségére, mert mint írják,

> „társadalmunk igen jelentős rétegei nem szakemberek monográfiáiból ismerik meg az elmúlt korok történetét, hanem – többek között – a televízió képernyőjéről. Nem lehet közömbös tehát egyetlen történész számára sem, betölti-e a televízió a ráháruló ismeretterjesztő funkciót, hozzájárul-e a helyes történelemszemlélet kialakításához."[2]

A tudományos ismeretterjesztést vállaló két történész ebből a perspektívából fogalmazott meg bírálatot a sorozattal szemben.

A kritika fölvetette, hogy az alkotóknak reálisabban kellett volna bemutatniuk az erőviszonyokat. Hiszen – teszik föl a kérdést – ha minden labanc „komikus",

1 Vadász–Tóth 1964: 605.
2 Vadász–Tóth 1964: 606.

akkor „mi szükség a pozitív hősökre”?[3] Talán nem túlzunk, hogy a Magyar Televízió első sorozata alapvetően befolyásolta azt, ahogyan a közvélemény a kurucokra gondol.

Vadász Sándor kritikája inspirálta az alábbi tanulmányt. Úgy gondolom, hogy mindmáig kissé alábecsült a magyar történettudományban a mozgókép szerepe a nemzeti sztereotípiák kialakulásában és megerősítésében. Ez ösztönzött arra, hogy megvizsgáljam, az elmúlt 120 évben miként alakult a török- és osztrákkép a filmvásznon. Tanulmányomban bemutatom a török- és osztrákkép alakulását a magyar filmen.

A film és a nacionalizmus

A 19. század a nemzetté válás időszaka Európában. A szépirodalom, a sajtó, a művészetek és a kialakuló néprajztudomány egyaránt szolgálták a nemzeti célokat. A régi történelmi sérelmeket, a történelmi háborúk és konfliktusok emlékét mindenütt romantizálták. Megkezdődött a homályos értelmű nemzeti jelleg keresése, és korántsem csupán a herderi kultúrnacionalizmus által dominált Németországban. Mindenhol keresték a nemzeti jelleget kifejező regionális csoportokat. Kitüntetett helyzetben voltak a hegyvidékek lakosai, talán azért, mert a középkortól kezdve Svájc jelenítette meg a függetlenség és a politikai szabadság értékét. A romantikus toposz szerint a hegyek mint természetes védőfalak közé az „erkölcsrontó” civilizáció vívmányai lassabban érkeznek el, ezért a hegyi népeket romlatlannak tekintették. A fölosztott lengyel területeken a Tátra-vidéken élő gurálok, Skóciában a felföldiek jelenítették meg az „igazi”, ősi lengyelt és skótot, szemben a síksági lengyelekkel, a polákokkal és a délskótokkal (a gurálok és felföldiek ilyen jellegű ábrázolására döntően hatott Henryk Sienkiewicz *Özönvíz* című műve, amelyben a gurálok mentik meg a svéd különítménytől János Kázmér királyt, vagy Walter Scott regényei, mindenekelőtt a *Waverley* és a *Rob Roy*).[4] Magyarországon az Alföld vált – Orczy Lőrinc báró, Petőfi Sándor és mások nyomán – a szabadság földjévé, a pusztai ember pedig a függetlenség letéteményesévé. Nyilván nem függetlenül attól a ténytől, hogy a „hegy” mint a szabadság szimbóluma már „foglalt” volt: északon és északkeleten szlovákok és ruszinok, az Erdélyi-érchegységben a mócok éltek. De azért az Alföldnek akadt riválisa, Erdélyben. Jankó János nép-

3 Vadász–Tóth 1964: 605.

4 Letenyei 2012: 68. A gurál identitás népszerűsítéséhez hozzájárult az is, hogy Henryk Sienkiewicz lengyel író a gurál nyelvjárásban írta meg a Kereszteslovagok című regényét. D. Molnár 1997: 183.

rajztudós írása nyomán előbb Kalotaszeg, majd a Székelyföld kezdte betölteni a nemzeti esszencia terét.[5]

A fenti etnocentrikus nacionalizmus virágkorát élte, amikor a mozgókép 1895-ben megszületett. A film igen remek eszköznek bizonyult a nemzeti érvek és érdekek alátámasztására. A közönségnek elég hamar elege lett az életképekből, és történetet, mesét kívánt. A mese mint műfaj a jó és a rossz ellentétpárjával jól illett a nacionalizmus keretébe. Az 1898-as spanyol–amerikai háború volt az első olyan katonai konfliktus, amelyet ábrázoltak filmvásznon. Az amerikai antantbarát propaganda a játékfilmet is aktívan használta eszközként. Az olyan filmek, mint *A császár-Berlin szörnyetege*, *A kis amerikai* vagy a *Pokolba a császárral*, segítettek az amerikai közvélemény Németország ellen hangolásában.

A hitleri és a bolsevik filmművészet merített az amerikai módszerekből, miként lehet a filmet alkalmazni a külső (és persze belső) ellenségek démonizálására a nem kedvelt társadalmi csoportok és/vagy vallások, nemzetiségek öltözködésével és gesztusaival (például nagytőkés cilinderben, szivarral a szájában) vagy fizikai megjelenésével kapcsolatos rasszista vonások groteszk eltúlzásával (pl. a porosz tiszt mindig kövér és bajszos).[6] A külső vonások eltúlzásánál szofisztikáltabb, és éppen ezért nehezebben dekódolható, amikor a belső jellemvonások révén mutatnak be egy csoportot, és egyetlen szereplőbe sűrítik egy csoport vélt tulajdonságait (a negatív jellemvonások tipikus fölosztása az 1910–40-es évek amerikai játékfilmjeiben: az angol szereplő rideg, a német militarista, a zsidó anyagias, az afroamerikai mókás – mindez túlfeszítve). A mozgókép tehát összefonódott a nemzeti, politikai ellenségképzéssel. Még a mai demokratikus rendszerek sem mentesek teljesen ettől (a közel-keletiek vagy a latin-amerikaiak, különösen a mexikóiak megjelenése az észak-amerikai filmekben – például a drogbárók szinte mind közép- és dél-amerikaiak az amerikai filmen). Mindez mutatja, hogy az előítéletek nehezen tűnnek el még a demokratikus rendszerek filmművészetében is.

A török és osztrák „másik”

Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor szociológusok szerint a „másság”-nak három típusa alakult ki. Az egyik a „fent lévő” másik, amelyhez hasonlítani szeretnénk. A másik típus az „egzotikus másik”, amely távolról csodált, de éppen azáltal pozitív, hogy nem a mi világunk része. Ilyen a klasszikus „nemes vadember” az iroda-

5 Letenyei 2012: 80–81, Egry 2009: 508.

6 Kapitány–Kapitány 2008: 23–24.

lomban. Végül megkülönböztetik a „veszélyes másikat", amely olyan, aki taszító, akihez nem kívánunk hasonlítani.[7]

A fenti kategóriákon belül a filmművészetben más csoportosítás is lehetséges. Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor először a „fenyegető másikat" különböztetik meg a filmeken. Ezen belül a legdurvább sztereotípiákkal ábrázolják az adott csoportot. Ám innen fokozatosan elmozdul a művészet az előítéletek mérséklése felé. Az első stáció az, amikor a másság valamely képviselője komikus. Amin nevetünk, attól már nem félünk, a nevetés oldja a feszültséget. A következő lépcsőfok, amikor felfedezik, hogy „a másság képviselője nem csak hogy nem veszélyes, de lényegében ugyanolyan ember, mint mi magunk".[8] Harmadik lépcsőfokként megjelenik olyan ábrázolás is, amikor a másik valamilyen érték képviselője, és ezáltal fölényben van a saját csoportunkkal szemben (az indiánok a természetes életmód képviselői). Végül innen eljuthatunk a teljes egyenrangúságig.[9]

Nézzük meg, mindezek alapján hogyan alakult 120 év alatt a török és osztrák mozgóképes ábrázolása! Legjobban a török érzékelteti a Kapitány házaspár elméletét. A török a filmvásznon elmozdult idővel a „fenyegető másság" képviselőitől (*Egri csillagok*) a nemes, lovagias ellenfél karakterei felé (*A koppányi aga testamentuma*), majd eljön olyan idő, amikor a Habsburg-dinasztia uralmának az ország egész területére való kiterjesztésével a török ellenfélből baráttá válik (*Szaffi*). A „fenyegető másik" reprezentánsait (Ali pasa a *Gábor diák*ban, Jumurdzsák az *Egri csillagok*ban, Akibár aga a *Törökfejes kopjá*ban) ellensúlyozzák azok az oszmán vitézek, akik becsületben és lovagiasságban méltó ellenfelei a magyar végvári vitézeknek, sőt e tekintetben felülmúlják a német/vallon zsoldosokat (Oglu pasa és Szinán *A koppányi aga testamentumá*ban és Ahmed pasa a *Szaffi*ban).

Ahogyan az osztrák uralom kiterjed, úgy válik a filmeken a török egyre inkább sajnálandó ellenféllé, majd egyenesen baráttá. Mindez jól mutatja azt a mechanizmust, hogy egy új ellenség megjelenése szükségszerűen hat a régi ellenség megítélésére. A meggyöngült ellenség már nem igazi ellenség. 1711 és 1849, vagyis a Rákóczi- és Kossuth-emigráció befogadása miatt az Oszmán Birodalom lassan átértelmeződött: mindinkább barátként jelent meg a magyar közvélemény számára.

A török megítélésére erőteljesen hatott még egy tényező: Oroszország fölemelkedése. Az Oroszországtól való félelem a reformkorban, legkésőbb az 1830–1831-es lengyel felkelés leverését követően megjelent a magyar elit körében. Az 1849-es cári intervenció hozzájárult az Oroszországtól való félelem fokozódá-

7 Kapitány–Kapitány 2008: 21.
8 Kapitány–Kapitány 2008: 24.
9 Kapitány–Kapitány 2008: 26.

sához. A magyar elit rettegett a pánszlávizmustól, azaz a szláv népek egységének eszméjétől, amely a Magyar Királyság területi integritásának elvesztését és a magyar szupremácia megdöntését eredményezte volna, ráadásul Oroszország az 1850–70-es éveben kihasználta propagandaeszközként a pánszláv érzületet. A csúcspont az volt a 19. századi félelemben Oroszországtól, amikor az 1877–1878-as orosz–török háború során Isztambul elővárosáig, San Stefanóig zúduló cári hadseregnek jó esélye volt arra, hogy az Aja Szofia (Hagia Sophia) tetejéről letaszítsa a Próféta félholdját, és kitűzze rá a keresztet. Csak az angol flotta akadályozta meg ennek bekövetkezését. Ahogyan egyre távolabb került Magyarország az Oszmán Hódoltság emlékétől, és ezzel párhuzamosan egyre romlott a Monarchia és Oroszország viszonya, az oroszok által fenyegetett „török” mindinkább afféle egzotikus baráttá vált, és ezért a „török” múlt kezdett megszépülni az emlékezetben.

A Habsburg-dinasztia abszolutista kísérletei, valamint a rendi felkelések, majd szabadságharcok leverései miatt a közvélemény számára Ausztria negatívan értelmeződött. Az 1867 utáni polgári fejlődés következtében sokan úgy érezték, hogy a két birodalomrész elindult a békés együttélés útján. A 20. században pedig Ausztria az irigyelt „sógor” lett, amelyhez a magyar társadalom hasonlítani szeretett volna a rendszerváltozás éveiben. A magyar történelem Habsburg-ellenes felkelései és az 1848–49-es szabadságharc következtében a 16–19. századi témájú magyar filmek elsősorban a konfliktusokra fókuszálnak, és így Bécs a „fenyegető másikat” jelenti. Ám megjelennek a lovagias ellenfelek is, mint Palvicz Ottó (*A kőszívű ember fiai*), sőt 1848 kapcsán az osztrák-német liberális és demokrata nézetek képviselői, mint Goldner és Mausmann Hugó (*A kőszívű ember fiai*). Ebben az esetben nem a katonai vitézség és becsület az, ami összeköti az ellenfelet a magyarral, mint a török–magyar kapcsolatot bemutató filmek esetében, hanem a közös politikai szándék.

A 16–18. század karakterei

A háborúk az ókor óta hozzátartoztak a közösségek életéhez. A harcmodor különbözősége az egyik könnyen értelmezhető választóvonalat jelentette az egymás mellett élő vagy éppen egymással szemben álló népek között. A németek és vallonok a 16. században a korszerű zsoldos harcművészetet hozták a három részre szakadt Magyarországra. A magyar irodalomban, majd a filmművészetben a német és vallon zsoldosokat egytől egyig negatívan ábrázolják: alattomosnak, népnyúzónak, lustának, körülményesnek, olykor gyávának ábrázolja a zsoldosokat Fekete István népszerű regénye, *A koppányi aga testamentuma* (1937), majd a be-

lőle készült 1967-es nagysikerű film, továbbá *A törökfejes kopja* (1973), valamint *A Tenkes kapitánya*.

A gyalogos zsoldos mellett a másik katonatípus a vértes, amelyet a némettel és áttételesen a „Nyugattal" azonosítanak a szépirodalom és a filmművészet alapján. Vérteseket láthatunk az osztrák katona tipikus megjelenítőjeként az olyan filmekben, mint a *Föltámadott a tenger* (1953), *A kőszívű ember fiai* (1965), a *Hajdúk* (1974) vagy a *Nyolcvan huszár* (1978). A zsoldos-vértes párossal szemben a huszár vált a legtipikusabb magyar katonatípussá a 18. századtól kezdve, amikor Mária Terézia háborúiban, majd a napóleoni háborúkban a magyar huszárok ismertté tették nevüket szerte Európában. A portyázáson, rajtaütésen alapuló ún. „kisháborús" harcmodor fölértékelt olyan tényezőket, mint a fürgeség, a leleményesség és merészség, s ennek a huszár harcmodora és fegyverzete felelt meg leginkább. Nem csoda, hogy számos regény- és filmhős magyar katona a huszárságban szolgál. Elég említeni olyan népszerű karaktereket a magyar kultúrából, mint a sokszor regényhőssé és filmhőssé előlépett Hadik András, valamint Háry János, Kukorica Jancsi, Baradlay Richárd és segédtisztje, Pál úr, de eredendően huszár Eke Máté, azaz a Tenkes kapitánya is.[10]

Jumurdzsák és Eberstein Eckbert – szerethető ellenségek

Két filmalak vált ikonikussá a magyar köztudatban. Jumurdzsák, illetve Eberstein Eckbert báró figurái nemzedékről nemzedékre popularizált formában tovább hagyományozzák a török, illetve osztrák megszálló katonáról alkotott sztereotípiákat.

Jumurdzsák, a félszemű török katona az *Egri csillagok* egyik alapkaraktere. Az elveszett talizmánja után folytatott hajsza a regény, illetve film fő mozgatója, ennek révén Jumurdzsák több alkalommal beavatkozik a főhős, Bornemissza Gergely sorsába. A filmben Jumurdzsáknak számos „arca" van, amelyek együttesen leképezik a korabeli nyugati filmekben a „keletiekről" kialakított sablonos sztereotípiákat. A fenyegető „másiktól" (a gyermekrabló, félszemű katona) az egzotikus „másikon" keresztül (szegény dervis) az alakoskodó, a keresztények bizalmába férkőző „másikig" (amikor magyar nemesként jelenik meg Cecey Évánál) számos helyzetben és alakban láthatjuk fölbukkanni, s minden „arca" markáns, emlékezetes, köszönhetően nem utolsósorban a színész, Bárdy György játékának.

Az osztrák tiszt jellegzetesnek ábrázolt figurája *A Tenkes kapitánya* negatív szereplője, Eberstein Eckbert báró, ezredes, a siklósi vár parancsnoka. Ahogyan a

10 Hermann 2016: 167.

Robin Hood-filmekben a sherwoodi bujdosók kapitánya a nottinghami városbírót, Eke Máté úgy leckézteti meg több alkalommal az ezredest.

Eberstein Eckbert tipikus megtestesítője az osztrák katonai bürokráciáról kialakult magyar sztereotípiának: egyszerre fenyegetően nagyhangú, ugyanakkor komikus balfácán, akinek semmi nem jön össze. Eberstein báró kétszeresen is alkalmas volt a rosszfiú, igaz, komikus, ezért szerethető rosszfiú szerepére: egyrészt a függetlenségi szemlélet miatt mint a császár katonája, másrészt aktuális ideológiai szempontból mint arisztokrata. Mindamellett mivel figurája inkább komikus volt, mintsem félelmetes, nem lehetett rá igazán haragudni.

Jumurdzsák és Eberstein Eckbert egyértelműen típusai és egyben alakítói is voltak a magyar filmek török- és osztrákképének. Mindazonáltal szerethető ellenségek voltak, pusztán azáltal, hogy semmi nem sikerült nekik, és sakkfigurák voltak csupán egy nagyobb hatalom játszmájában. Jumurdzsák kellően ravasz volt, aki túlélt mindent. Eberstein Eckbert pedig komikus figura volt, ami igazolja, hogy a komikus ábrázolás szerethetővé teszi az ellenséget (nem mellesleg, a film végén Eke Máté csak kényszerűségből okozza az ezredes halálát, majdhogynem balesetként). Ezek a szerethető ellenségek aztán a Tanácsköztársaság jubileumára készített *Bors* című sorozat Oszi és Dezső-párosában (vitéz ormándi Ormándy Oszkár rendőrezredes és vitéz zentai Zentay Dezső csendőrezredes) csúcsosodtak ki. Ahogyan Jumurdzsák a talizmánját, úgy hajszolta a két Horthy-kori rendőrfigura a kommunista Bors Mátét több országon keresztül, de mindig csúfos kudarcot vallottak.

Következtetések

Ahogyan látható, a török- és osztrákkép egyaránt árnyalt. Nem egyszerűsíthető le a magyar mozgókép török- és osztrákképe a negatív ábrázolásra, a „fenyegető másikra”. Az oszmán ellenségképen kimutatható, hogy azok a filmek, amelyek a meggyöngült Oszmán Birodalmat ábrázolják, fölvonultatnak nemes ellenfeleket. Végül a török egyfajta baráttá válik, amiben persze a nem is annyira burkolt osztrák- és oroszellenesség is kifejeződött. Az osztrák ellenségkép többféleképpen árnyalódott. Egyrészt itt is kimutathatók a nemes ellenfelek, mint Palvicz Ottó. Másrészt a negatív figurák komikus jellege oldotta az ellenszenvet – erre a legjobb példa Eberstein Eckbert karaktere. Ráadásul 1848-ban a magyar és osztrák(-német) nemzeti törekvések, legalábbis rövid távon, szövetségesei egymásnak. Ezért az osztrák nép és a bécsi kormányzat gyakran külön reprezentálódik a filmekben (így a Palvicz-féle császárhűséggel szemben a Goldner- és Mausmann-féle liberalizmus és demokrata mozgalom is megjelent a filmvásznon).

Jól látható, hogy az ellenségek aszerint variálódnak, hogy egy új ellenség megjelenik, háttérbe tolva, fenyegetve egy régit. Így az Orosz Birodalom fölemelkedése révén az Oszmán Birodalom sajnálandóvá vált, és a török múlt megszépült. Ausztria pedig 1867 után egyre kedvezőbb megítélést kapott. Az 1711-es és 1849-es magyar emigráció törökországi befogadása, illetve az Orosz Birodalom általi fenyegetettség, valamint az osztrák irigyelt „sógorrá" válása utólag a magyar közvélemény számára árnyaltabbá tette a török és osztrák múlt megítélését. Talán ezért is találkozhatunk azzal a szerencsés jelenséggel, hogy sem a török-, sem az osztrákképet fölvonultató filmekben nem látunk durva soviniszta vagy rasszista ízű propagandát. Nem az ócsárlás a magyar történelmi témájú filmek eszköze, hanem a romantikus túlzás és a komikum, és gyakran akadtak pozitív, vagy ha negatív, akkor legalább szerethető karakterek a túloldalon. A magyar filmek e tekintetben szerencsésen különböznek nem egy ország filmes kultúrájától. Jó lenne, ha így is maradna.

Források

Rákóczi nótája (Daróczy József, 1943)
Szováthy Éva (Pacséry Ágoston, 1943)
Ének a búzamezőkről (Szőts István, 1947)
Déryné (Kalmár László, 1951)
Semmelweis (Bán Frigyes, 1952)
Erkel (Keleti Márton, 1952)
Föltámadott a tenger (Nádasdy Kálmán – Ranódy László, 1953)
Rákóczi hadnagya (Bán Frigyes, 1954)
Sándor Mátyás (Georges Lampin, 1963)
A Tenkes kapitánya (Fejér Tamás 1963)
A kőszívű ember fiai (Várkonyi Zoltán, 1964)
Egy magyar nábob (Várkonyi Zoltán, 1966)
Hideg napok (Kovács Tamás, 1966)
Kárpáthy Zoltán (Várkonyi Zoltán, 1966)
A koppányi aga testamentuma (Zsurzs Éva, 1967)
Bors (Herskó János, Markos Miklós, Palásthy György, Simó Sándor, Fazekas Lajos, 1968)
Egri csillagok (Várkonyi Zoltán, 1968)
Hajdúk (Kardos Ferenc, 1974)
80 huszár (Sára Sándor, 1978)
Vivát Benyovszky (Igor Ciel, 1978)

Szaffi (Dargay Attila, 1984)
Erdély aranykora (Horváth Z. Gergely, 1989)

Hivatkozott irodalom

Ablonczy Balázs 2016: *Keletre, magyar! A magyar turanizmus története.* Budapest.
Ablonczy Balázs 2011: *A visszatért Erdély.* Budapest.
D. Molnár István 1997: *Lengyel irodalmi kalauz.* Budapest.
Egry Gábor 2009: Erdély-képek és mítoszok. In: Romsics Ignác (szerk.): *A magyar jobboldali hagyomány, 1900–1948 között*. Budapest, 506–533.
Hermann Róber 2016t: A magyar katonai hagyomány(ok) – széljegyzetek egy kiállításhoz. In: Péterfi Gábor – Fekete Bálint (szerk.): *Történelemtanításról a XXI. század elején.* Budapest, 163–179.
Frydman, Marcel 1999: *Televízió és agresszió*. Budapest.
Gerbner, George 2002: *A média rejtett üzenete*. Budapest.
Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor 2008: A „másság” megjelenései a filmművészetben. *Kultúra és Közösség* (12.) 1. 20–34.
Letenyei László 2012: *Kulturális antropológia. Elmélettörténet.* Budapest.
Said, Edward W. 2000: *Orientalizmus.* Budapest.
Somlai Péter 1997: *Szocializáció.* Budapest.
Vadász Sándor – Tóth Sándor 1964: A Magyar Televízió történelmi műsorairól. *Századok* (52.) 3. 604–606.

Bartha Ákos

A második világháború alatti ellenállás a filmvásznon

Az ellenállás fogalma meglehetősen szerteágazó tevékenységeket takar a második világháború vonatkozásában. A fegyveres konfliktusok és a tengelyellenes politikai konspiráció mellett ide értendő az embermentés, az adminisztráció szabotázsa és a szellemi ellenállás különböző megnyilvánulási formái, a zsidóság esetében pedig az emberi mivolthoz való ragaszkodás, vagyis – például – a borzalmak megörökítése is ellenállásként értékelendő. Ez azonban csupán a kurrens szakirodalom által használt definíció, melynek elfogadásáig hosszú út vezetett.[1] 1945 után a második világháború alatti náci- és németellenes mozgalmak fő értelmezési keretévé Európa-szerte az „antifasizmus" ideológiai konstrukciója vált, s ez a hegemónia hosszú évekre túlideologizálta, egyúttal át is politizálta a félmúlt ezen szeletét. Nyugat-Európában a fegyveres ellenállás jelentőségét ennek szellemében felnagyították, a kollaborációt elhallgatták, míg a vasfüggöny keleti oldalán egyfajta „szovjetizált" üdvtörténet dominált. Ez utóbbi mesterelbeszélés a kommunista „vonal" által vezetett, töretlen antifasiszta harcról szólt.[2] Tanulmányom a második világháború alatti ellenállás – fenti értelmezési keretben elhelyezhető – játékfilmes megjelenítéseit tárgyalja. Néhány kiemelkedő külföldi produkció, illetve a legfontosabb magyarországi munkák bemutatásával a főbb típusok megállapítására szorítkozom.

Bár az antifasiszta kommunista narratíva Magyarországon már az 1955-ös *Budapesti tavasz* (rendezte: Máriássy Félix) című szerelmi drámában is megjelent, központi témává a szintén a „felszabadulás" tizedik évfordulójára elkészülő „szórakoztató mozgalmi filmben", a már a saját korában is „propagandafilmnek tekintett, s ezért nagy körültekintéssel kivitelezett *Különös ismertetőjel*ben válik".[3] A Várkonyi Zoltán rendezésében forgatott alkotás Schönherz Zoltán munkásmozgalmi tevékenységét mutatja be Vészi Endre *A küldetés* című ifjúsági

1 Vö. pl. Bauer 1973; Ueberschär (szerk.) 2008; Deák 2015; Wieviorka 2019; Newman–Škodrić–Ristanović (szerk.) 2023.

2 További szakirodalmakkal: Bartha 2021: 299–300.

3 Gelencsér 2013: 29.

regénye alapján.[4] Mai szemmel nézve a *Különös ismertetőjel* igen sematikus film, mely a történelmi szereplőket hősökként és antihősökként ábrázolja.[5] A sugárzó tekintetű főhős körül a „Horthy-fasizmus" jellegzetes képviselői mozognak: kegyetlen csendőrök, ostoba rendőrök, megalkuvó szociáldemokraták és a megvezetett háborúpárti tömeg.

1. kép. Schönherz útja a mártíriumba. Különös ismertetőjel, 1955
Forrás: *Film Színház Muzsika Évkönyv* 1975: o. n.

A korszak viszonyaira mindazonáltal jellemző, hogy 1955-ben még „balról" támadták a filmet,[6] melyben egyedül Bajcsy-Zsilinszky Endre szerepel a saját nevén; még Schönherznek is fiktív neve van. Ezzel a megoldással a rendező bizonyos mértékig felszabadította „filmjét a hűség alól, miközben a mítoszteremtést annál hatékonyabban valósíthatja meg" – fogalmazott Gelencsér Gábor.[7] Gervai András a film kapcsán arra is felhívta a figyelmet, hogy a honi kommunista mozgalomnak emléket állító filmesek ebben az időszakban éppen a sokat ostorozott Amerikát másolták, és a hollywoodi életrajzi filmek kliséiből építkeztek. „Hőseiket igyekeznek szobortalapzatukról leemelni, az intimitásokra, apró gesztusokra, emberi rezdülésekre koncentrálva megmintázni, egyéníteni".[8] A *Különös ismerettőjel* esetében a szereplők egyénítését valóságos sztárparádé,

4 Vészi 1954.
5 Szigethy 2017: 46–49.
6 Tamás 1955; Köllő 1955.
7 Gelencsér 2013: 30.
8 Gervai 2018: 91.

többek között Bessenyei Ferenc, Sinkovits Imre, Ruttkai Éva és Básti Lajos játéka szavatolta, s ennek nyomán nem is maradt el a közönségsiker. A film bekerült a francia filmsajtóba, Várkonyi pedig Kossuth-díjat kapott.[9]

A közönségsiker természetesen nem jött teljesen magától. A Budapesti Pártbizottság Agitációs és Propaganda Osztálya megkülönböztetett figyelmet fordított a filmre,[10] s „pályadíjakkal" is igyekeztek annak „látogatottságát emelni".[11] A pártpropaganda nem hanyagolta el a vidéki színtereket sem. Békés megyében pártfunkcionáriusokat, népnevelőket és „aktivistákat" rendeltek ki, hogy nézzék meg Várkonyi filmjét.[12] A *Különös ismertetőjel*lel a pártállami vezetés jól érzékelhetően egyszerre kívánt társadalomnevelő, emlékezetpolitikai és szórakoztató célokat szolgálni. A film sikere ekképp „figyelmeztető mindazoknak, akik a […] pártosat még mindig szembeállítják a művészivel és a tömegigénnyel" – fogalmazott nyers őszinteséggel Benke Valéria az országgyűlés plénuma előtt.[13]

Ha arra a meglehetősen szubjektív kérdésre keressük a választ, hogy melyik az az ötvenes években a vasfüggöny keleti oldalán forgatott filmalkotás, amelyik magas művészi színvonalon, a morális dilemmákat sem elhallgatva, mai szemmel nézve is értékelhetően tematizálta az ellenállást, mindenképpen meg kell említsük Andzrej Wajda 1957-es *Csatornáj*át (*Kanal*), vagyis a lengyel filmiskola első darabját.[14] A cannes-i filmfesztiválon Ezüst Pálmát nyert filmalkotás az 1944-es varsói felkelés utolsó napjaiba vezeti a nézőt, ahol a rommá lőtt városban egy csoport felkelő a kanálisba ereszkedve próbál a belvárosba vonulni. A narrátor szenvtelen közlése nyomán már az első percekben megtudjuk: egyikük sem éli túl az akciót. Naturalisztikus előadásmódban, fekete-fehér képvilágban, nehezen feledhető fény-árny játékkal tárul elénk a szenny és a hősiesség, miközben helyenként morbid humorba fordul a művet finoman végigkísérő irónia.

Lengyelországban meglehetősen kelletlenül fogadták a *Csatornát*, mivel többek szerint az az elnyomás elleni örök kilátástalanságot propagálta. Ehhez fontos háttérinformáció, hogy Sztálin haláláig a varsói felkelés tabutéma volt a

9 http://www.bessenyei.hu/film2.htm.

10 MDP Budapesti Végrehajtó Bizottságának ülései. 1955. október 7. – 1955. november 3. HU BFL -XXXV.95.a. d. n., 51–52.

11 Budapest Főváros Tanácsa VB-üléseinek jegyzőkönyvei, 1955. november 24. HU BFL XXIII.102.a.1., 52.

12 Klaukó Mátyás felszólalása az MDP békéscsabai szervezetének VB-ülésén. 1955. október 17. HU MNL BML, Az MDP Békés Megyei Megyebizottságának (VB) ülései 1955. szeptember 5. – 1955. október 31.,170.

13 ON 1953, I. kötet, 1272. (1956. február 10.)

14 Kovács 1984.

lengyel nyilvánosság előtt, miközben az esemény „mitológiává érett a lengyel folklórban".[15] Az ötvenes évek derekára felpuhuló kommunista hatalom sem akarta ugyanakkor, hogy „a varsói felkelést bemutató film a győzelemről szóljon, így nem beszélhettünk pátosszal ezekről az eseményekről. Azt sem akarta a rendszer, hogy a film teljes egészében a csatornában játszódjon. Tisztában volt ugyanis azzal, hogy a német és a Varsó határán álló szovjet csapatok közösen kergették ide a felkelőket" – fogalmazott Wajda,[16] akinek munkáját az emlékezetpolitikai barikád másik oldala sem fogadta lelkesedéssel. A felkelés veteránjai, illetve a hozzátartozóik „a varsói felkelés igazának elismerését követelték, a felkelés kudarca ellenére. […] Csakhogy a romokban heverő Varsó nagyon is megkérdőjelezte a felkelés értelmét. Nem a győzedelmes barikád, hanem a csatornában való menekülés volt az igazságot felfedő díszlet" – vallott a rendező.[17] Wajda természetszerűleg nem érinthetett olyan kényes kérdéseket, mint a Visztula túlpartján várakozó Vörös Hadsereg, ám finom utalásokkal ezt is megoldotta. A nézőtéren ugyanis mindenki tudta, hogy a haldokló harcosokat a szabadságtól elválasztó rács túloldalán az oroszok állomásoztak.[18]

2. kép. Magukra maradt varsói felkelők. Csatorna, 1957
Forrás: *Filmvilág,* 1958/5, 16.

15 Rucinski 2014: 122.
16 Stier 2008.
17 Wajda 2002: 95–96.
18 Michnik 2001: 29; Pörös 2023: 41.

Wajda vállalt példaképe a világháború után felvirágzó olasz neorealizmus volt. Ennek kései példája a *Nápoly négy napja* (*Le Quattro giornate di Napoli*) című 1962-es film, mely egy unikális eseményt, Nápoly lakosságának 1943. szeptember végi önfelszabadítását beszéli el.[19] A hősies felkelést Nanni Loy rendező egy grandiózus, sokszereplős filmben örökítette meg, nem hallgatva el az árnyoldalakat sem. A néző ekképp humoros jelenetek által szembesülhet a lakosság kicsinyesként is értékelhető szempontjaival (például a saját tulajdon fel nem áldozásával),[20] emellett fontos különbség a kommunista zsánerfilmekhez képest, hogy ebből az alkotásból sem hiányzik az irónia (egy ízben a felkelők a barikád rossz oldalán várják a német támadást). Loynál nincsen konspiráció, a rendező spontán népfelkelésként láttatja az eseményeket, nem utalva arra a tényre, hogy a németek kivonulásában a közelben állomásozó szövetséges erők jelentette veszély is szerepet játszott.[21]

Az ellenállással foglalkozó filmművészeti alkotásokban külön színt jelentenek a jugoszláv partizánfilmek. Ezekben a németek és kollaboránsaik rendre túlerőben lévő barbár fanatikusok, míg a kisszámú és szegényes kinézetű partizánalakulatok bátorságukkal kompenzálják hiányosságaikat. Tito 1948 utáni különutas politikai berendezkedéséből következett, hogy a jugoszláv partizánfilmek egyaránt kerülték a britektől kapott fegyverek megjelenítését és a Szovjetunió Jugoszlávia felszabadításában játszott hadászati szerepének bemutatását. Az egyik legnagyobb szabású jugoszláv partizánfilm a hatalmas költségvetésű, világhírű sztárokat (például Franco Nerót, Orson Wellest, Szergej Bondarcsukot) felvonultató 1969-es jugoszláv–olasz–nyugatnémet koprodukció, *A neretvai csata* (*Bitka na Neretvi*) volt. A partizánok emberi gyengeségeit ez a Tito hadserege előtt tisztelgő, hadijelenetekkel teletűzdelt „eastern" is fel-felvillantja,[22] például amikor a magukat megadó csetnikek lemészárlását viszi vászonra a rendező, Veljko Bulajic. A hősök természetesen a kommunista partizánok, ám az árnyaltabb személyábrázolásba itt már egy átálló olasz tiszt mártíriuma is belefért.[23]

19 A második világháborúban a legritkább esetben voltak képesek az önfelszabadításra az ellenállók, akik reguláris hadseregek támogatása nélkül szinte sehol sem tudták kiűzni a németeket és kollaboránsaikat.

20 Ezt a motívumot fokozza a *Santa Vittoria titka* (*The Secret of Santa Vittoria*) című, egy olasz faluban játszódó 1969-es amerikai film (rendezte: Stanley Kramer), melynek szereplői községük általuk igen kedvelt borát akarják megóvni a németektől. Takács Róbertnek tartozom köszönettel, hogy felhívta a figyelmemet erre a műre.

21 Wieviorka, 2019: 263.

22 Az eastern „keleti történeteket" mesél el „a vadnyugati filmek kliséit felhasználva. Megjelent bennük a magányos hős, lehetőleg lóháton, a jó és gonosz küzdelme, a meghódítandó vadon". Takács 2022: 115.

23 Majláth 2020.

3. kép. Partizán-eastern, lovakkal. A neretvai csata, 1969
Forrás: *Képes Újság,* 1970/3, 8.

Felkeléssel és csatákkal a magyar ellenállás nem szolgált az utókornak, ezért a magyar államhatalom lehetőségei eredendően korlátozottak voltak témánkat illetően. A kommunista emlékezetpolitika korifeusai ezért – ahogyan a *Különös ismertetőjel* esetében is láthattuk – „fordított krimikbe" szorították a témát. Ezekben a hőseposzokban a rossz oldalon álló „horthysta" bűnüldöző szervek állnak szemben a jobb világért harcoló üldözöttekkel, vagyis a kommunistákkal. E séma legérettebb verziója a *Harminckét nevem volt* című 1972-es film, mely Ságvári Endrének állít emléket Hollós Ervin regénye alapján.[24] A nagy neveket (például Bessenyei Ferencet és Latinovits Zoltánt) felvonultató, komoly médiatámogatást kapó Ságvári-film a hetvenes évek első felének egyik legnézettebb magyar mozija lett,[25] jelentős exportteljesítménnyel.[26] Keleti Márton rendező alkotása valóban kevésbé sablonos, mint a Schönherz-film: a jellemábrázolás árnyaltabb; a kommunista hősöknek a vívódásait, a félelmeit, sőt helyenként a gyengeségeit is láthatjuk a filmvásznon. A detektívek sem nevetséges dilettánsok már, hanem kemény ellenfelek, a kommunisták közt pedig megjelenik az áruló karaktere.

24 Hollós 1971.
25 Kovács 2008: 55.
26 1972-ben a Hungarofilm ezt a filmet adta el a legtöbb „baráti" országba. Vö. Magyar filmek külföldi sikere. *Népszabadság* 1972. december 30. 6.

A parabolikus jelleg ugyanakkor változatlan: „a történelem a moziban nem szórakoztat, hanem taníť – írja Gelencsér Gábor a hetvenes évek magyar filmjeiről.[27]

Ami a tartalmat illeti, a film készítői elsősorban az eredeti helyszínekkel igyekeztek demonstrálni a hitelességet, jóllehet a témaábrázolásnak vannak kisebb, akár dramaturgiai okokkal magyarázható ferdítései.[28] Ezek az apróságok, csakúgy, mint az alapkoncepció, Hollós Ervin tevékenységével hozhatók összefüggésbe, aki a világháború alatt Ságvári munkatársa volt, 1956 után pedig belügyes, majd irodalmi-propagandista karriert futott be.[29] A rendező egyik interjúja szerint Hollós „ha csak tehette", jelen volt a forgatáson, de Keleti „sok komoly segítséget" kapott a Mafilm történelmi témájú sikerkönyveket jegyző vezetőjétől, Nemeskürty Istvántól is.[30] Összességében azt mondhatjuk, az eredmény nem állja ki a források próbáját. A *Harminckét nevem volt* Ságvárit – történelmietlen módon – a Magyar Front egyik főszervezőjének láttatja, aki ráadásul már 1944 nyarán a fegyveres ellenállást szervezte, és ehhez magyar főtisztektől próbált fegyvert szerezni. A Huszti Péter által alakított kommunistavezér tehát tulajdonképpen Rajk László szerepét játszotta el, aki két és fél hónappal Ságvári halála után valóban tárgyalt Ujszászy István vezérőrnaggyal, az Államvédelmi Központ egykori vezetőjével a fegyveres együttműködés lehetőségeiről.[31]

27 Gelencsér 2002: 173. Terjedelmi okokból nem foglalkozunk itt a Kádár-korszak olyan, részben az ellenállás témaköréhez kapcsolódó, népszerű tévésorozataival, mint a *Bors* (1969–1972), illetve az *Egy óra múlva itt vagyok…* (1971–1974).

28 Ilyen Ságvári hátba lövése, amit azóta megcáfolt a történettudomány, vagy éppen maga a cím, a lelőtt Ságvári állítólagos utolsó szavai („*Harminckét nevem volt, találjátok ki melyik az igazi*"), ami egy olyan nyomozati vallomásban szerepel, melyet már másnap visszavont az illető. Bartha 2021: 48–49. Ságvári halálához és a nyomozók sorsához átfogóan: Zétényi 2015.

29 Gervai 2015: 263.

30 Pongrácz 1972: 7. Vö. Kócsag 1972.

31 Bartha 2021: 85–86.

4. kép. Ságvári és „Gombos-Götz", az Államvédelmi Központ vezetője. Harminckét nevem volt, 1972
Forrás: *Filmvilág,* 1972/12, 1.

Az ellenállást teljesen más kontextusba helyezi *Az ötödik pecsét* című 1976-os filmdráma, Latinovits Zoltán utolsó filmje, melyet Fábri Zoltán rendezett. A budapesti nyilasuralom végnapjaiban egy kocsmai asztaltársaság körül játszódó történet szereplői már egyáltalán nem fekete-fehér alakok, s nem csupán azért, mert ez a film már színesen került forgalomba. Az unalmas kispolgári egzisztenciákként megismert szereplőkről fokozatosan derül ki, hogy teljesen mások, mint akiknek először hittük őket. Legnagyobb cinikusuk, Gyuricza órásmester az otthonában üldözött gyermekeket ment, hogy aztán a nyilasok fogságából úgy szabaduljon meg, hogy a Latinovits által alakított nyilasvezér kérésére felpofoz egy megkínzott fegyveres ellenállót, egy hadiüzemben robbantó munkást. S míg a Ságvári-filmben az ellenálló főszereplő emelkedett ki közegéből műveltségével és eleganciájával, itt már ezek az attribútumok a (korábbi munkákban lumpenproletárként megjelenített) nyilasok vezérét (alakítja: Latinovits Zoltán) ékesítik, aki a film bibliai kontextusában nem más, mint maga a Sátán.

5. kép. Az elegáns nyilas „Sátán" – a háttérben a megkínzott ellenálló, Krisztusként
Az ötödik pecsét, 1976
Forrás: *Filmvilág,* 2014/7, 62.

Három évvel később jött ki Kovács András rendezésében az *Októberi vasárnap* című filmdráma (1979), mely ugyan az 1944. október 15-i kiugrási kísérletet nagypolitikai szempontból a hetvenes évek ideológiai korlátai szerint keretezte, ám a szereplők fiktív nevei itt már azt a célt szolgálták, hogy – például – az 1919–1920-as fehérterrorban játszott szerepe miatt 1948-ban kivégzett Latorczay Lőrinc ezredes („Benkő ezredes") nyilasellenes fegyveres ellenállását is megjeleníthessék (Mécs Károly alakításában).[32]

Míg tehát a hetvenes évek derekára a magyar filmművészet számára lehetővé vált a szellemi ellenállás kérdéskörének és az ellenállás morális problémáinak rendszerhű boncolgatása, a holokauszt és az embermentés témája csak a szovjet blokk összeomlása idején robbant be a filmiparba.[33] A témakör legsikeresebb

32 Latorczay (Szim) Lőrinchez: Apor 1993; Bartha 2021: 112–114.

33 A varsói állatkertben folytatott embermentésről szól a 2017-es *Menedék* (*The Zookeeper's Wife*) című amerikai életrajzi dráma (rendezte: Niki Caro). Ugyanebben a témában és

alkotása Steven Spielberg hét Oscar-díjjal jutalmazott 1993-as mozija, a *Schindler listája* (*Schindler's List*), melyet a közelről bemutatott nyílt brutalitás tesz hatásossá, megrázóvá. A hadimilliomosból embermentővé lett német üzletember történetét feldolgozó film minden vontatottsága és esetenkénti giccsessége ellenére olyan témákat dobott be a legszélesebb köztudatba, mint a kollaboráció-kooperáció és a köztük lévő, igen széles szürke zóna vagy a háborúhoz fűződő, gyakorta igen változékony viszony, amit statikus jellemű hősökkel nem lehet érzékeltetni. „Auschwitzban nincsenek hősök, csak gyilkosok és áldozatok. A hollywoodi dramaturgia ezzel szemben hősközpontú. Ezért, hogy minden idők legsikeresebb Auschwitz-filmjének főszereplője egy jó náci" – fogalmazott a film kapcsán Báron György.[34]

A hősközpontú hollywoodi dramaturgia az oka, hogy a nemzetközi filmipar ma is a történelmi akciófilmeket preferálja a második világháború témakörében. Ezzel magyarázható, hogy témánkat illetően előtérben maradtak a fegyveres ellenálláshoz kapcsolódó események és személyek a filmvásznon. Ide vehetjük a Stauffenberg-féle Hitler elleni merényletről készített két filmet, vagyis a 2004-es német drámát (*Stauffenberg – A Valkűr hadművelet* [*Operation Valkyrie*]) és a négy évvel későbbi, sokkal ismertebb, Tom Cruise főszereplésével amerikai-német koprodukcióban forgatott *Valkűr*t (*Valkyrie*). Újdonság, hogy ezekben a filmekben az ellenállók egyenruhát viselő német főtisztek, a művek azonban nem az ő metamorfózisukról szólnak, nem életrajzi drámákat látunk, hanem sodró lendületű akcióthrillereket. Jellemző, hogy a német ellenállás másik ikonja, a szellemi ellenállásért (röplapozásért) kivégzett Sophie Scholl csak Németországban volt érdekes egy 2005-ben bemutatott filmdráma erejéig (*Sophie Scholl – Aki szembeszállt Hitlerrel* [*Sophie Scholl – Die letzten Tage*]).

szintén a hajdani Lengyelország területén játszódik *A csend rejtekében* (*Hidden in silence*) című 1996-os amerikai filmdráma, melyet Richard A. Colla rendezett. (Köszönöm Pécsi Tibornak, hogy felhívta ezekre a filmekre a figyelmemet.) A második világháború alatt Budapesten működő semleges követségek embermentői közül Raoul Wallenbergről és Giorgio Perlascáról is készült játékfilm. A svéd életmentőről forgatott amerikai filmdrámát (*Wallenberg: Egy hős története* [*Wallenberg: A Hero's Story*]) Lamont Johnson rendezte 1985-ben, míg a magát a spanyol követség ügyvivőjének kiadó olasz üzletemberről egy olasz–magyar–francia–svéd koprodukciós filmdráma készült 2002-ben (*Perlasca – Egy igaz ember története* [*Perlasca: Un eroe italiano*]). Ez utóbbi, Alberto Negrin rendezte film érezhetően rivalizál a Wallenberg-mozival.

34 Báron 1994.

6. kép. Ellenállók – náci uniformisban. Valkűr, 2008
Forrás: *Mozinet Magazin,* 2009/2, 30.

Az akciófilmek sikere megállíthatatlannak látszik. Különösen kedvelt téma lett a brit szabotázsszervezet, a Special Operations Executive (SOE) működése. A SOE-filmek sikerének egyik kulcsa, hogy a Winston Churchill intenciói szerint felállított szervezetet könnyű történelmileg keretezni, ami a belföldi indíttatású s gyakorta még az adott ország filmfogyasztó nézőközönsége előtt is ismeretlen ellenálló szervezetekről nem mondható el. A másik fontos szempont nyilvánvalóan az, hogy az ellenséges vonalak mögé bejuttatott deszantosok történetei kifejezetten hálás forgatókönyv-alapanyagok.

Az 1942-es Heydrich-merényletről[35] mindjárt két mozifilm is készült: az akció fedőnevét viselő 2016-os angol–cseh–francia mozi, az ellenállókra fókuszáló *Anthropoid* (*Anthropoid*), illetve egy évvel később a *Himmler agyát Heydrichnek hívják* (*HHhH*) című, részben Budapesten forgatott francia akciófilm, mely Heydrich karrierét is megkísérelte bemutatni. A téma népszerűségét annak köszönheti, hogy Reinhard Heydrich a Cseh-Morva Protektorátus ügyvezető

35 1942. május 27-én a SOE által kiképzett cseh és szlovák katonák merényletet követtek el Reinhard Heydrich SS-Obergruppenführer ellen. Heydrich néhány nappal később belehalt sérüléseibe.

protektora, a német Birodalmi Biztonsági Főhivatal elnöke, a „végső megoldás" egyik fő felelőse volt, és őt tekinthetjük a legmagasabban jegyzett náci politikusnak, akit ellenállóknak sikerült megölniük. A filmek heroizáló elbeszélésmódjába nem is fértek bele az akció visszásságai, mindenekelőtt a Lidice nevével összeforrott széles körű megtorlás. Történész szemmel hasonlóan problémás a norvég SOE-ügynök történetét bemutató 2008-as norvég–dán–német koprodukció (*Max Manus*) idealizáló megközelítése, mivel jó darabig nemhogy a lakosság, de a belföldi norvég ellenállás sem szimpatizált a brit ügynökökkel a skandináv országban. Ennek elsőszámú oka éppen a várható német megtorlástól való félelem volt. A SOE-akciókat valóban kemény megtorlás követte Norvégiában (is),[36] amire egyébként a már címében is hagiografikus *Telemark hősei* (*The Heroes of Telemark*) című 1965-ös amerikai háborús filmdráma sem mulasztotta el a reflektálást.[37]

Az újabb, témaérzékeny alkotások közé tartozik a 2020-as *Ellenállás* (*Resistance*), mely kissé ugyan giccses és kiszámítható mű, ahol a főgonosz (Klaus Barbie, a „lyon-i hóhér") személyesen üldözi Marcel Marceau-t, az ellenállóvá lett pantomimművészt (alakítja: Jesse Eisenberg), mégis fontos kérdést exponál. A Jonathan Jakubowicz rendezte angol–francia–német–amerikai életrajzi dráma egyik legtragikusabb pontján ugyanis a főszereplők hosszan elmélkednek arról, minek van leginkább értelme: a fegyveres harcnak vagy az embermentésnek. Végül – a személyes bosszút háttérbe szorítva – az utóbbi, a zsidó árvák megmentése mellett teszik le a garast. Ebből a perspektívából nézve pedig üzenetértékű a Röhrig Gézát is szerepeltető film lakonikus tömörségű címe.

Fontos, mégis sokáig háttérbe szorított perspektívából, az átlagemberek nézőpontjából mutatják be a háború borzalmait egyes újabb skandináv háborús filmek. A 2023-ban debütáló norvég minisorozat, a *Háború a tengeren* (*Krigsseileren*) egyszerű norvég tengerészek világháborús Odüsszeiáján keresztül érzékelteti a hosszú évekig tartó kiszolgáltatottságot és kiszámíthatatlanságot mint mindennapos háborús tapasztalatot. A Gunnar Vikene rendezte film teljesen ideológiamentes – ahogyan az 1939-ben másfél éves amerikai kereskedelmi hajóútra elszerződő főszereplőket sem hajtotta sem az antifasizmus, sem más eszme. Miután azonban a németek megszállták otthonukat, dezertőrnek

36 Benett 1999: 247–256.

37 Az Anthony Mann rendezte produkció egyike volt az 1968 után Magyarországon is vetített három második világháborús amerikai filmnek. A honi „marxista kritika" nem fogadta jól ezeket az alkotásokat, mivel a véleményformálók szerint „ezek a filmek nemcsak látványos akciófilmmé silányítják az antifasiszta küzdelem egészét, hanem a valóságos emberi kiállás, hősiesség bemutatása helyett a legyőzhetetlen szuperhősök egyéb kalandfilmekből jól ismert sémáját alkalmazzák". Takács 2022: 121.

nyilvánították őket, ezért a mielőbbi hazatérés reményében a szövetségesekhez csatlakoztak. Innentől fogva saját hajóikat a németek lövik, szeretteiket pedig az angolszászok bombázzák – megeshet, éppen az általuk szállított bombákkal.

Kifejezetten az ellenállás morális dilemmáiról nyújt hasonlóan komplex képet az Ole Bornedal rendezésében 2021-ben bemutatott *Árnyék a szememben* (*Skyggen i mit øje*) című dán filmdráma. Ebben a filmben egy fiatal dán kollaboráns milicista szemszögéből láthatjuk a háborús erőszak sokoldalú brutalitását, az ellenállók és a civilek feszült kapcsolatát és a vakvéletlen szerepét az életbenmaradási esélyeket illetően. Már a történet kiindulópontja összesűríti ezeket a motívumokat: a koppenhágai Gestapo épületének tetőterében őrizte foglyait, és a szövetségeseknek a helyi ellenállás adta meg az információkat az épület – s ekképp saját bajtársaik – bombázásához. A pilóták azonban tévedésből a közeli iskolát találták telibe, a gyermekek mentéséből pedig az a kollaboráns milicista vállalt oroszlánrészt, aki aztán maga is életét vesztette a romok alatt.

7. kép. A lángoló Angyalföld, 1944
Forrás: Fortepan / Schermann Ákos. Az újabb skandináv háborús filmek a szövetségesek bombázása következtében elpusztított civilek kényes témakörét is érinti

Végezetül egy sajátos filmcsoportról, a háborús szatíráról kell még röviden szólnom. Hazai viszonylatban ennek legismertebb darabja Keleti Márton 1965-ös vígjátéka, *A tizedes meg a többiek*. A korabeli sztárok egész sorát (például Sinkovits Imrét, Darvas Iványt, Major Tamást) felvonultató alkotás csak fenntartásokkal sorolható témakörünkbe, hiszen Molnár tizedes és társai nem ellenállni, hanem túlélni akartak, jóllehet a film végén vállalkoznak a szovjetek által felkínált diverziós feladatra. *A tizedes meg a többiek* külföldi párja a keleti blokkban Jiří Menzel 1966-os klasszikusa, a *Szigorúan ellenőrzött vonatok*. Az erotikus részletekben gazdag csehszlovák filmszatíra apolitikus főhőse egyenesen mártírrá

magasztosul a film végén, amikor az élete árán robbant fel egy német hadianyagot szállító vonatot. A vasfüggöny nyugati oldalán ugyanebben az évben került a nagyközönség elé Gérard Oury francia–angol vígjátéka, az *Egy kis kiruccanás* (*La grande vadrouille*).[38] A Louis De Funes nevével fémjelzett mozi azonban csak megjelenési időpontját és témakörét illetően vonható párhuzamba a „szocialista tábor" két említett filmjével, mivel mind a történetvezetés tempója, mind a film látványvilága más polcra helyezi Oury munkáját. Az *Egy kis kiruccanás* emellett nemzetkarakterológiai szatíraként is nézhető: főhősei a németek által megszállt Párizsban landoló brit pilóták, akiknek minden útjukba kerülő francia segít a vadállatias (ámde nevetséges) németek előli bujkálásukban.

A háborús szatírák legújabb generációja még inkább tabudöntögető módon ábrázolja az ellenállást. Quentin Tarantino 2009-es sikerfilmje, a nézőket már címével is provokáló *Becstelen brigantyk* (*Inglourious Basterds*) egy USA-ban kiképzett, zsidó származású OSS-kommandó[39] franciaországi működését mutatja be – vagyis inkább parodizálja az összes érintett felet és magát a háborús film műfaját is. Mindeközben a Brad Pitt főszereplésével játszódó filmnek van olyan része, ahol a zsidó ellenállók kegyetlensége együttérzést kelthet a nézőkben német katonatiszt áldozataik iránt.[40]

8. kép. Egy német tiszt kivégzése saját szemszögéből. Becstelen brigantyk, 2009
Forrás: *Filmvilág,* 2009, 8. 34.

38 Köszönöm Bódy Zsombornak, hogy felhívta a figyelmemet erre a filmre.

39 Office of Strategic Services: az USA hírszerző hivatala 1942 és 1945 között, a CIA elődje.

40 Ugyanennek a témakörnek a heroizáló feldolgozása Edward Zwick 2008-as amerikai háborús filmdrámája, az *Ellenállók* (*Defiance*), mely a Bielski fivérek vezette zsidó partizáncsoport történetét meséli el Daniel Craig főszereplésével.

Még extrémebb mű az 2019-es *Jojó nyuszi* (*Jojo Rabbit*), mely egy Hitlerjugend-tag szemszögéből mutatja be a háborús Németországot. A gyermeki látószög ugyan nem újdonság – már az 1985-ös *Jöjj és lásd* (*Igyi i szmotri*) című szovjet partizánfilm (rendezte: Elem Klimov) is ennek köszönhette sikerét –, ám Taika Waititi rendező mindezt szürreális látványvilággal egészítette ki. A *Jojó nyuszi* főszereplője a háborút eleinte egy nagy buliként éli meg, hogy aztán lépésről lépésre szembesüljön a véres valósággal, édesanyja kivégzésével, majd a teljes összeomlással. Jojó képzeletbeli barátja maga Adolf Hitler, miközben édesanyja az ellenállásban vesz részt, és egy zsidó lányt bújtat. Az abszurd elemekben bővelkedő munka a náci propaganda személyiségromboló hatását példázza.

Ha összefoglalás gyanánt – eredeti célunknak megfelelően – megpróbáljuk sémákba rendezni az ellenállás mai fogalmához kapcsolható filmalkotásokat, hat kategóriát különíthetünk el. Az 1945 és 1989 között készült alkotások tekintetében azt láthattuk, hogy Magyarországon a mítoszépítő kommunista „fordított krimik" domináltak (például *Különös ismertetőjel*, *Harminckét nevem volt*), míg külföldön a fegyveres felkelésekről forgatott mozik, illetve a csatacentrikus grandiózus partizánfilmek (például *Csatorna*, A *neretvai csata*, *Nápoly négy napja*) voltak a jellegadóak. A vasfüggöny leomlása után a nemzetközi színtéren meghatározó maradt az utóbbi tematika, melyet immáron modern akciófilmekként (pl. *Anthropoid*, *Himmler agyát Heydrichnek hívják*, *Max Manus*) tálalnak. Rendszereket és korszakokat átívelően sikeresnek mondhatók az egyre merészebb vígjátékok (például *A tizedes meg a többiek*, *Szigorúan ellenőrzött vonatok*, *Egy kis kiruccanás*, *Becstelen brigantyk*, *Jojó nyuszi*), míg az embermentőkről készült drámák sikerességében mai napig megközelíthetetlen mintadarabja a *Schindler listája*. Végezetül az ellenállás morális dilemmái és az átlagemberek tapasztalattörténete kerül előtérbe a skandináv filmipar néhány újabb – talán utóbb mintaadónak bizonyuló – alkotásában (*Háború a tengeren*, *Árnyék a szememben*).

Források

Budapest Főváros Levéltára (HU BFL)
XXXV.95.a: Az MDP budapesti pártértekezletei.
XXIII.102.a.1: Budapest Főváros Tanácsa Végrehajtó Bizottsága üléseinek jegyzőkönyvei.
Magyar Nemzeti Levéltár Békés Megyei Levéltára (HU MNL BML)
Az MDP Békés Megyei Megyebizottságának (VB) ülései, 1948–1956.
Országgyűlési Napló (ON)
1953, I. kötet.

http://www.bessenyei.hu/film2.htm – utolsó letöltés: 2023. április 12.
Majláth Roland 2020: Mesék voltak csupán a jugoszláv partizánfilmek? 2020. április 2. https://moszkvater.com/mesek-voltak-csupan-a-jugoszlav-partizanfilmek/ – utolsó letöltés: 2023. április 13.
Különös ismertetőjel, Várkonyi Zoltán, 1955
Csatorna (Kanał), Andzrej Wajda, 1957
Nápoly négy napja (Le Quattro giornate di Napoli), Nanni Loy, 1962
Telemark hősei (The Heroes of Telemark), Anthony Mann, 1965
A tizedes meg a többiek, Keleti Márton, 1965
Szigorúan ellenőrzött vonatok, Jiří Menzel, 1966
Egy kis kiruccanás (La grande vadrouille), Gérard Oury, 1966
Santa Vittoria titka (The Secret of Santa Vittoria), Stanley Kramer, 1969
A neretvai csata (Bitka na Neretvi) Veljko Bulajic, 1969
Harminckét nevem volt, Keleti Márton, 1972
Az ötödik pecsét, Fábri Zoltán, 1976
Októberi vasárnap, Kovács András, 1979
Wallenberg: Egy hős története (Wallenberg: A Hero's Story), Lamont Johnson, 1985
Jöjj és lásd (Igyi i szmotri), Elem Klimov, 1985
Schindler listája (Schindler's List), Steven Spielberg, 1993
A csend rejtekében (Hidden in silence), Richard A. Colla, 1996
Perlasca – Egy igaz ember története (Perlasca: Un eroe italiano), Alberto Negrin, 2002
Stauffenberg – A Valkűr hadművelet (Operation Valkyrie), Jo Baier, 2004
Sophie Scholl – Aki szembeszállt Hitlerrel (Sophie Scholl – Die letzten Tage), Marc Rothemund, 2005
Valkűr (Valkyrie), Bryan Singer, 2008
Max Manus, Espen Sandberg – Joachim Rønning, 2008
Ellenállók (Defiance), Edward Zwick, 2008
Becstelen brigantyk (Inglourious Basterds), Quentin Tarantino, 2009
Anthropoid (Anthropoid), Sean Ellis, 2016
Himmler agyát Heydrichnek hívják (HHhH), Cédric Jimenez, 2017
Menedék (The Zookeeper's Wife), Niki Caro, 2017
Jojó nyuszi (Jojo Rabbit), Taika Waititi, 2019
Ellenállás (Resistance), Jonathan Jakubowicz, 2020
Árnyék a szememben (Skyggen i mit øje), Ole Bornedal, 2021
Háború a tengeren (Krigsseileren), Gunnar Vikene, 2023

Hivatkozott irodalom

Apor Péter 1993: Latorczay Lőrinc népbírósági pere. *Sic Itur ad Astra* (7.) 2–4. 235–260.

Báron György 1994: A Schindler-paradoxon. *Kritika* (23.) 5. 31.

Bartha Ákos 2021: *Véres város. Fegyveres ellenállás Budapesten, 1944–1945*. Budapest.

Bauer, Yehuda 1973: *They Chose Life: Jewish Resistance in the Holocaust*. New York.

Bennett, Rab 1999: *Under the Shadow of the Swastika. The Moral Dilemmas of Resistance and Collaboration in Hitler's Europe*. London.

Deák István 2015: *Európa próbatétele. Együttműködés, ellenállás és megtorlás a második világháború alatt*. Budapest.

Gelencsér Gábor 2002: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest.

Gelencsér Gábor 2013: Különös ismertetőjelek. A Várkonyi-féle (munkás) mozgalom. In: Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*. Budapest, 23–36.

Gervai András 2015: *Titkos Magyarország. „Célszemély": a társadalom*. Pozsony.

Gervai András 2018: *Állami álomgyár*. Budapest.

Hollós Ervin 1971: *Harminckét nevem volt: dokumentumregény*. Budapest.

Kócsag Piroska 1972: Film készül Ságvári Endréről. *Esti Hírlap* 1972. június 26. 2.

Kovács Emőke 2008: A fővárosi mozik a Kádár-korszakban. *Valóság* (51.) 8. 47–64.

Kovács István 1984: Csatorna. Történelmi, emberi jelkép. *Filmvilág* (27.) 8. 44–49.

Köllő Miklós 1955: Művészi film a magyar kommunisták hősi harcairól. *Társadalmi Szemle* (10.) 1. 132–136.

Magyar filmek külföldi sikere. *Népszabadság* 1972. december 30. 6.

Michnik, Adam 2001: Wajda és kora. *Magyar Lettre International* (10. évf.) 42. 29–38.

Newman, John Paul – Škodrić, Ljubinka – Ristanović, Rade (eds.) 2023: *Anti-Axis Resistance in Southeastern Europe, 1940–1944. Forms and Varieties*. Leiden.

Pongrácz Zsuzsa 1972: Harminckét nevem volt. Film készül Ságvári Endréről. *Filmvilág* (15.) 13. 5–8.

Pörös Géza 2023: *Hamvak és gyémántok. Andrzej Wajda filmjeiről*. Budapest.

Rucinski, Krzysztof 2014: Két ember szemben a történelemmel. Jancsó Miklós és Andrzej Wajda filmjeinek összehasonlító elemzése. *Eszmélet* (26.) 101. 120–140.

Stier Gábor 2008: Csend a nézőtéren. Andrzej Wajda a Katynról, a Csatornáról és a két film között eltelt ötven esztendőről. *Magyar Nemzet – Hétvégi Magazin* 2008. február 2. 23.

Szigethy Gábor 2017: *Napló, múltidőben – 1955. június – 1957. május*. Budapest.

Takács Róbert 2022: *Hollywood a vasfüggönyön túl*. Budapest.

Tamás Aladár 1955: Gondolatok a „Különös ismertetőjel"-ről. *Irodalmi Ujság* 1955. október 22. 2.

Ueberschär, Gerd R. (Hg.) 2008: *Handbuch zum Widerstand gegen Nationalsozialismus und Faschismus in Europa 1933/1939 bis 1945*. Berlin – New York.

Vészi Endre 1954: *A küldetés*. Budapest.

Wajda, Andrzej 2002: *A film és más hívságok*. Budapest.

Wieviorka, Olivier 2019: *The Resistance in Western Europe, 1940–1945*. New York.

Zétényi Zsolt 2015: *Ártatlanul, jeltelen sírban. A Kristóf-ügy*. Budapest.

Tóth Nikolett

A Magyar Nők Demokratikus Szövetségének megjelenítése filmhíradókban (1944–1956)

1944 novemberében testet öltött az Antifasiszta Dolgozó Nők Szövetsége, mely még ebben az évben megváltoztatta nevét Magyar Nők Demokratikus Szövetségére (MNDSZ). A nőszervezet megszületésétől kezdve nem győzte hangsúlyozni pártoktól való függetlenségét. Azonban hiába próbálta meg kapcsolatát titkolni a Magyar Kommunista Párttal (MKP), számos bizonyíték ennek ellenkezőjét támasztja alá. Az MNDSZ életében az egyik legnagyobb fordulatot az 1948-as év jelentette. A változást az 1948 áprilisában meghirdetett „női egység" hozta el, amikor minden egyéb nőegyesületet döntésre kényszerítettek: vagy beléptek az éppen akkor a földből a fejét kidugó kommunista kézben lévő nőszervezetbe, vagy feloszlatták önmagukat. A kialakult helyzetet tovább fokozta a júniusban a két munkáspárt egyesülésével létrejött Magyar Dolgozók Pártja (MDP). Az MNDSZ hamarosan kinyilvánította, hogy az MDP irány- és útmutatása alapján mozgósítja a nőket, vagyis előtérbe került a párt akaratának, politikájának kiszolgálása és az ehhez szükséges módszerek kidolgozása. Habár az MNDSZ minden erejével megpróbálta az MDP elképzeléseit, követeléseit végrehajtani, mégsem sikerült azokat olyan szinten teljesítenie, ahogy azt a pártvezetőség elvárta tőle. Ennek eredményeképp 1953-ban terítékre került a szövetség felszámolási kísérlete, amelyet ugyan ekkor még elhalasztottak, de nem kellett sokat várni arra, hogy mindez bekövetkezzen. 1956-ban az MKP kezdeményezésére elindított MNDSZ-t, ahogy létrehozta, úgy fel is emésztette a párt, amikor beolvasztotta azt a Hazafias Népfrontba.[1]

A kutatás célkitűzése és módszertana

A tanulmány során egy új nézőpontból, a filmhíradók szemszögéből kísérlek meg bepillantást nyújtani az MNDSZ működésébe és tevékenységi körébe. A kutatás keretében egyrészt célom megerősíteni, illetve esetlegesen megcáfolni azt, amit a szakirodalom, valamint a levéltári források alapján ismerünk az MNDSZ feladatairól, tényked éseiről. Az eddigi vizsgálatok alapján a nőszövetség munkássága

1 Pető 1998: 19–45, 88–121; Schadt 2007: 167–189; Sipos 1996: 321–330.

két szakaszra osztható. Az első ciklus a második világháború utáni újjáépítésben betöltött szerepvállalása (1944/45–1948). Ennek során sokrétű feladatot végzett el, például különböző akciókat – leghíresebbek közé tartoztak az egészségügyi vándorautó-, iskola- és karácsonyi akciók – és gyűjtéseket szervezett, elsősorban az édesanyák, a gyermekek és a rászorulók számára. A második periódusában irányváltás figyelhető meg. Korábbi munkásságát felváltja (1948/49–1956) az egypártrendszer kiszolgálása, melynek keretében legfontosabb küldetésévé vált a békéért való harc és annak védelme, a nők termelő munkába való bevonása, a néphadsereg erősítése és támogatása, továbbá a tervek (túl)teljesítése.[2] Munkámban górcső alá veszem, hogy ezen szerepkörök és a szervezet funkcióváltása menynyire érhető tetten a filmhíradókban. A legfontosabb kérdések ezzel kapcsolatban a következők: hogyan próbálták meg az MNDSZ-t reprezentálni, mire helyezték a legnagyobb hangsúlyt? Ezenfelül fontosnak tartom annak a vizsgálatát is, hogy a képkockákon megjelent nőszövetségi tagokat és vezetőiket hogyan ábrázolták, vagyis mennyiben szántak nekik pusztán reprezentatív szerepet, avagy tényleges funkcióval látták el őket. Emellett nem szabad megfeledkezni a politikai élet legjelentősebb szereplőinek képi megjelenítéséről sem, amely során az első években az MNDSZ pártoktól való függetlenségének tényleges megvalósulását és a kommunista befolyás kérdéskörét lehet megvizsgálni. Végezetül bemutatom, hogy mely időszakokban, években foglalkoztak legtöbbet a szervezettel, ami során választ adok arra, hogy mennyiben lehet párhuzamot vonni az MNDSZ felszámolási kísérletei és megjelenései között a filmhíradókban.

A kutatás első lépése a *Filmhiradok Online*[3] című oldal áttekintése volt, ahol a Magyar Nemzeti Filmarchívum jóvoltából többek között megtalálhatók a korszak ezen forrásai. Az alábbi kulcsszavak mentén kezdtem el munkámat: „Magyar Nők Demokratikus Szövetsége", „MNDSZ", „nőegyesület", „nőszervezet", „nőszövetség". Ezután megkezdtem a híradók kategorizálását, összesen három részre osztva őket. Az első és egyben legfontosabb csoportba huszonöt tudósítás került, amelyeknek konkrét tárgya az MNDSZ. A következő kategóriát harminchét bejátszás képezi, amelyben a szervezet ugyan megjelenik és említésre kerül, de nem kapott központi szerepet. Az utolsó tizenhét pedig azoknak a filmhíradóknak a köre, ahol a szövetség aktuális vezetőségének legjelentősebb tagjai – itt elsősorban az (al)elnöki, főtitkár(helyettes)i pozíciókra koncentrálva – láthatók. Kiemelendő, hogy ezek a csoportok és a bennük feldolgozott különböző témakörök olykor egybefonódnak és összemosódnak, hatással vannak egymásra. Mindezt figyelembe

2 Orosz 2014: 302–310; Sipos 1996: 321–330.

3 https://filmhiradokonline.hu

véve összességében hetvenkilenc bejátszás kerül elemzésre, ebből kettő kivételt képez olyan értelemben, hogy csak a tudósítások leírását kaptuk kézhez, a kópiák sajnos hiányoznak.

Az MNDSZ és tevékenységének ábrázolása a filmhíradókban

A vizsgálat elvégzésében segítségemre volt Sipos Levente történész korábban publikált alapkutatása. A szerző műveiben egyfajta csoportosítást, tematikus egységeket hozott létre az MNDSZ munkásságára vonatkozóan. Sipos négy kategóriát állított fel a szervezet első éveiben megvalósított feladatkörök megkülönböztetésére, ahova a szövetség eltérő munkáit sorolta be:[4] 1. A politikai kezdeményezésekben, megmozdulásokban, akciókban való részvétel. A filmhíradókban ezen belül az alábbiakkal találkozhatunk: a hadifogoly-szolgálat, forint- és árvédő bizottságok résztvevőiként, a beszolgáltatás buzdítóiként láthatjuk a szövetség asszonyait. Az MNDSZ eseményeit szintén megtöltötték politikai tartalommal, mint ahogy a több alkalommal megtartott találkozóit. Hasonló volt ezekhez az egyesület nők körében végzett mozgósítása a különféle ünnepségekre, például április 4-re, május 1-re, habár ezeken az eseményeken csak fel-feltűntek a képkockákon. 2. Az agitációs és propaganda-, illetve nevelőmunka területén megvalósított tennivalók. 3. Az oktatás, vagyis az általános műveltség emelésére és iskoláztatásra vonatkozó feladatok, amelyek a filmvásznon főként az MNDSZ iskolaakciók szervezésében és az iskolák államosításában történő segédkezésében ragadható meg. Végül a 4. csoportot alkotja a szervezet legsikeresebb és legkiemelkedőbb része, az egészségügy és szociálpolitika területén végzett feladatai. Ebbe az osztályba sorolandók a gyermekvédelem változatos formái, az egészségügyi vándorautó- és a karácsonyi akció lebonyolítása, különböző egészségügyi és szociális intézmények felállításában való közreműködés. Fontos viszont ezen tevékenységi körök kapcsán leszögezni, hogy ezek számos esetben összekapcsolódtak és befolyással bírtak egymásra. Később, az említett 1948-as fordulópont után a szervezet átállt a már korábban bemutatott elvárások teljesítésére.[5]

Ezen csoportok visszaköszönését kívánom megvizsgálni, különös tekintettel azokra a mozzanatokra, amelyek az MNDSZ életében meghatározók voltak, egyidejűleg jelentős számban[6] megjelenítésre kerültek a filmhíradókban is.

4 A tanulmányban csak azok kerültek megemlítésre, amelyek szerepelnek a híradókban.

5 Sipos 1996: 325–327; Sipos (szerk.) 2014: 20–23.

6 Itt arra kell gondolni, hogy két-három tudósítás készült egy-egy konkrét témáról. Más besorolás alá esik az MNDSZ 1948 utáni tevékenysége, amikor nagymértékében megnő a

Mielőtt még ennek pontos szemléltetésére rátérnék, elengedhetetlen, hogy figyelembe vegyük, ekkoriban a filmhíradók készítése ugyan nem egy párt kezében összpontosult, de a szervezet tekintetében mindegyik az MKP tulajdonában lévő Mafirt Krónikához volt köthető.[7] Az összes kisriport a Mafirt neve alatt futott, amely egy újabb bizonyítéka annak, hogy a két intézmény, vagyis az MKP és az MNDSZ között már a kezdetekkor szoros kapcsolat állt fenn. Ez alapján pedig feltehetően azok a momentumok kerültek kiemelésre, amelyeket az MKP célszerűnek, hasznosnak és kifizetődőnek láthatott elsődlegesen a saját, de ugyanakkor a nőszervezete érdekében is.

A filmhíradók áttekintése során visszaigazolást nyerhetünk annak kapcsán, hogy az MNDSZ fennállásának első szakaszában elsősorban az újjáépítésben való részvételre koncentrált. Ennek keretében a legtöbb feladatot az egészségügy és a szociálpolitika terén végezte el. A világháború sújtotta országban azonnali megoldást igényelt a járványveszély elhárításának kérdése, így amikor még a háború javában zajlott, megindult a hullák, a romok és a különféle szennyeződések eltakarítása, az utak fertőtlenítése. Majd ezt tovább fokozták 1945 első hónapjaiban, amikor oltási és tetvetlenítési akciókat kezdeményeztek. A gyerekeket rendszeres mosdatásban részesítették a Széchenyi fürdőben. Másik sürgős problémának számított az éhezés mielőbbi megszüntetése. Emiatt hoztak létre gyerek-, nép- és tejkonyhákat, valamint üzemi és egyéb bölcsődéket, óvodákat, amiknek biztosították az élelmezését. A legnehezebb helyzetben a budapesti gyerekek voltak. Országos viszonylatban őket érintette leginkább az éhezés veszélye. Ennek megoldására étkeztetési akciókat indítottak, aminek keretében tejesuzsonnák százait rendezték meg. Ezenkívül többüket a téli időszakra vidéken helyezték el, ahol az étel biztosítva volt.[8] Ezeknek az első lépéseknek a megtétele kismértékben érhető tetten a filmkockákon. A nézőközönség úgy találkozhatott az MNDSZ-szel, mint aki segít gyermekeik éhezésének mérséklésében azzal, hogy megvendégelik őket egy-egy ebéd vagy uzsonna alkalmával.[9]

Ezt követően is elsőnek és legfontosabbnak számított a gyerekek helyzetén való változtatás és segítségnyújtás. Többek között ennek képezte részét a körülbelül 40 000 magára maradt gyermek elhelyezése árvaházakban, különböző

„béke" jegyében kifejtett működése, ekkor a képsorok száma eléri a húsz felettit is.

7 Bene–Sükösd 2020: 87–88.

8 Orosz 2014: 305; Magyar Nők Demokratikus Szövetsége 1947a: 3; Sipos (szerk.) 2014: 23, 94–97.

9 A Magyar Nők Demokratikus Szövetsége ezer gyermeket látott vendégül az Állatkertben, Mafirt Krónika, 29. 1946. június; Újjáépítési kiállítás Rákospalotán, Mafirt Krónika, 34. 1946. augusztus.

intézményekben, családoknál. Továbbá nevelőszülőket kerestek számukra, akik ideiglenes jelleggel vállalták gondozásukat.[10] Az MNDSZ többféle módszerrel lépett fel érdekükben, például: akciókat indított, patronázsszervezetet épített ki az utcán csatangoló és elveszett gyerekek felkutatására és felkarolására.[11] Azonban mindezek közül a híradókban csak mint közvetett szereplő jelent meg, amikor az egyik gyermeknap alkalmával nevét és annak díszelnökét, Tildy Zoltánnét[12] említették meg, mint aki részt vett az ünnepségen, és közreműködött az olyan különféle gyermekintézmények helyreállításának folyamatában, mint a napközik vagy az internátusok.[13] Ez azért is különös, mert a szövetség a gyerekek számára több ilyen és egyéb létesítményt is alapított vagy állított helyre – 1947-re önerőből összesen 250 szociális intézményt –: bölcsődéket, óvodákat, iskolákat, napközi otthonokat. Ez a filmhíradók fókuszából mégis jelentős mértékben kiesett.[14] Ez egyrészről azért is meglepő, mivel ezen a területen kitűnő és sikeres munkát végzett, ugyanakkor egy kiváló marketingfogás lett volna annak érdekében, hogy megnövelje a szövetség társadalmi elismertségét és tagjainak számát. Egy kivétel mégis akadt, ugyanis az iskolákra nagyobb figyelmet fordítottak. Ezen a téren az MNDSZ 1946 nyarán meghirdette iskolaakcióját, melynek keretében gyűjtést kezdeményeztek a tankönyvek biztosítására és az épületek helyrehozatalára, mely sikerrel zajlott le. Ez a folyamat tetten érhető a híradókban.[15]

A gyerekek és az édesanyák megsegítésére koncentrált az MNDSZ karácsonyi akciója is, melyet több éven át megrendeztek. A karácsonyi gyűjtés elsősorban a rászoruló és szegény gyerekeknek szólt, akik árvaházakba kerültek, vagy a sokgyermekes családoknak, akiknek életkörülményei nem tették lehetővé az ajándékozást. Az akció eközben lehetőséget teremtett az MNDSZ szervezeteinek aktivizálására, megerősítésére, és alkalmas volt a társadalmi elismertség megszerzésére, népszerűségük növelésére.[16] A filmhíradók remek lehetőséget adtak arra, hogy a szervezetet és eme tevékenységét éveken keresztül akár több

10 Orosz 2014: 306.

11 Tóth 2023a: 602–603.

12 Sőt, Tildyné itt elsősorban a köztársasági elnök feleségeként jelent meg, nem mint az MNDSZ díszelnöke.

13 Gyermeknap Magyarországon, Umfi Magyar Filmhíradó, 11. 1948. május.

14 Sipos 1996: 327.

15 A Magyar Nők Demokratikus Szövetsége országos akciója a tanítás biztosításáért, Mafirt Krónika, 36. 1946. szeptember; A Magyar Nők Demokratikus Szövetsége segítségével megkezdik a fővárosi iskolák ablakainak beüvegezését, Mafirt Krónika, 41. 1946. november.

16 Tóth 2023a: 603.

esetben is reklámozza, és tudatosítsa az emberekben, kiknek köszönhetik gyermekeik boldogságát.

Az egyik legkiemelkedőbb intézkedésük az egészségügyi vándorautó-akciójukhoz volt köthető, amelyet a Népjóléti Minisztériummal közösen 1946 nyara és 1947 szeptembere között számos alkalommal útnak indítottak a legtávolabbi falvakba és tanyákra. Összesen ötven autót küldtek vidékre, több mint 1100 közösségbe, ahol a budapesti szakorvosok, hatósági orvosok, védőnők és MNDSZ-aszszonyok látták el az egészségügyi kezelésre szorultakat. Az akció során 500 000 fő felett volt a megvizsgált személyek száma, akiknek orvosi ellátása mellett még cukrot, gyógyszert, ruhaneműt, tápszert, szappant, vándorkelengyét vittek. Az egyik, 1946-os híradóban az MNDSZ mint egy jótékony és segítő szervezet látható, amely eljuttatja a megfelelő egészségügyi ellátást a rászoruló személyeknek, főként a gyermekekre koncentrálva. 1947-ben viszont történt egy váltás, ugyanis ekkorra az ellátás mellett az akciónak született egy másfajta célja is. A vándorautók propagandacélokat is szolgáltak annak érdekében, hogy az MKP mellett folytassanak agitációt, hogy az augusztusi választáson rájuk voksoljanak.[17] Ráadásul a program második útja már az 1947-ben bevezetett hároméves terv keretében valósult meg, ami szintén az MKP nevéhez volt köthető. A híradók jó alkalmat adtak az MKP propagálására különböző formákban: a teherautók oldalán a következő felirat virított: Éljen a hadifogolyszabadító Rákosi Mátyás!; valamint *Boldog család, könnyebb élet: 3 éves terv*[18] címmel brosúrát osztogattak, amely szintén a párt érdekeiért szólt.[19] Ehhez hasonló marketingfogás lehetett volna a választások érdekében az MNDSZ 1947-es hadifogoly-szolgálata, amely ugyan országos hírnevet adott neki, és szintén képviselte az MKP érdekeit, de mégsem éltek ennek mozgóképes reprodukálásával. Helyette fontosabb volt a párt reflektorfénybe állítása. Az MKP és főleg Rákosi mint a hadifoglyok megmentői tetszelegtek a vásznon. Az egyesület csak mint fogadóbizottság jelent meg Rajk Lászlóné MNDSZ-főtitkár képében.[20]

A koalíciós évek alatti megjelenítésük a Mafirt szabályai szerint zajlott. Az újjáépítési sikerekről, eseményekről, számoltak be.[21] Ténylegesen láthatóvá vált, hogy munkakörüket a sokszínűség jellemezte. Ennek elvégzése során legtöbbször a képeken ritkábban feltűnő, a háttérben működő jótündér szerepét vették fel,

17 Tóth 2023a: 605–606.

18 Magyar Nők Demokratikus Szövetsége 1947b.

19 Az MNDSZ egészségügyi vándorautóinak ünnepélyes indulása, Mafirt Krónika, 82. 1947 augusztus; Az MNDSZ egészségügyi autói vidéken, Mafirt Krónika, 86. 1947. szeptember.

20 Ünnepi fogadtatás várta az első hazatérő hadifoglyokat, Mafirt Krónika, 72. 1947. június.

21 Bene–Sükösd 2020: 91.

és sokkal inkább az általuk megsegített rétegek – elsősorban gyerekek – képi rekonstruálásával találkozhatunk, amivel még nagyobb szimpátiát teremthettek a nézőben önmaguk iránt. Ugyanakkor nem feledkeztek meg annak tudósításáról sem, hogy a különféle akcióik, cselekedeteik hozzájuk legyenek köthetők. Ebből kifolyólag találkozhatunk számos egyesületi szimbólummal: MNDSZ-felirat, -jelvény, -karszalag, -plakát, -transzparens. 1948 áprilisában már érzékelhető egyfajta változás. Ez idő tájt lehet először találkozni olyan híradóval, amelynek központi szereplője az MNDSZ, ami nyíltan kiáll az MKP propagandájával összhangban álló „béke védelme" mellett. Erre lehetőséget a nőszövetség II. találkozója adott, amikor kihirdetésre került a női „egység". Fontos megjegyezni, habár lencsevégre kapták ezt a jelentős eseményt, ugyanakkor elhallgatták, hogy ez együtt jár a többi női egyesület bedarálásával és az MNDSZ egyeduralmával. A korábbi híradók legfeljebb itt-ott, eltérő alakban foglaltak állást a kommunisták oldalán. Ezt követően a mozivásznon való ábrázolásuk is fokozatosan átalakult. Még ebben az évben megtették az első lépéseket, amelyek megmutatták az MNDSZ működésében való irányváltást, ami egyidejűleg a filmhíradók eredeti feladatának feladását is jelentette. A változáshoz hozzájárult a filmipar 1948 augusztusában bekövetkezett államosítása is. A Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat egyesítette a filmkészítés összes ágazatát.[22] A hírközlés ezen eszközének valódi rendeltetése a legfontosabb eseményekről való tudósítás volt, de ezt ekkor felváltotta és leszűkítette az agitálás és illusztrálás.[23] A híradó manipulatív eszközként való használata a diktatúra egyik kedvelt eszköze lett, amelynek határa széles skálán mozgott.[24] A vásznat gyorsan lerohanták az államszocialista időszak meghatározó és elengedhetetlen attribútumai. Az MNDSZ-ről szóló képkockákat is elözönlötték Lenin, Sztálin, Rákosi képei és a pártvezéreket éltető feliratok, valamint a korszakra oly jellemző vastaps. Előtérbe került a vörös csillag, és nemsokára feltűnt az ország új címere. A vizuális hatást kiegészítette a zenék megváltozása, a korábban jellemzően dallamosabb, játékosabb és olykor idillikus hatást keltő hangulatot felváltotta a komolyabb hangvétel és a mozgalmi dalok használata. Mindezt fokozta a beszédek megváltozott stílusa, megjelentek az olyan fogalmak, mint a dolgozók állama vagy a nép ellenségei.

A szövetség ezt követően kifejtette véleményét az iskolák államosítása, a tervek (túl)teljesítése mellett, amely megegyezett a párt elvárásaival. Ezen témakörökben is megjelentek tudósítások, de nem kaptak nagyobb figyelmet, holott eb-

22 Petrik é. n.
23 Halász 2013: 311.
24 Lénárt 2010: 163.

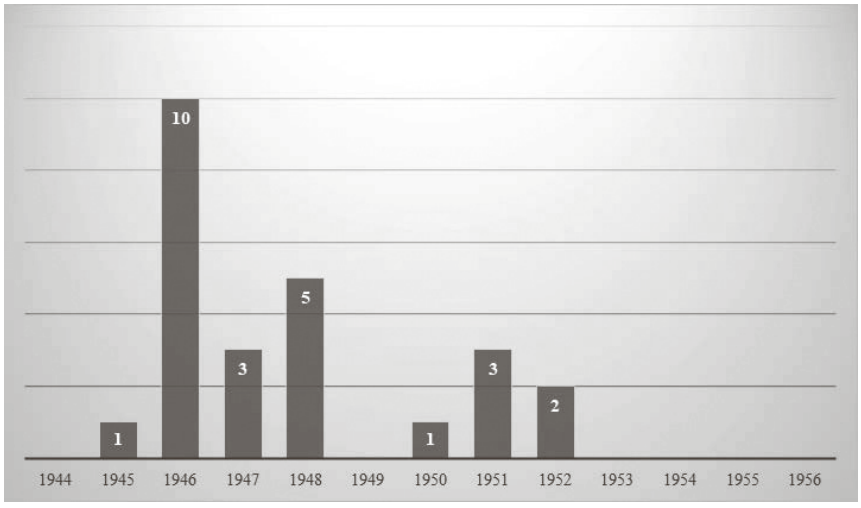
ben is meghatározó volt részvételük. Hiába volt a szövetségnek fontos feladata a nők termelő munkába való bevonása, erről a híradások lényegében hallgattak.

1949-ben a korábbi sokrétű munkavégzése eltűnt, egy új korszak hajnala virradt fel a szervezet életében, aminek elsőszámú feladata a párt útmutatásainak végrehajtása volt. Az MNDSZ működését és reprezentálását a felvételekben a békeharc és a békevédelem érdekében – ennek szimbólumaként többször használták a békegalambot és a fehér keszkenőt – való szerepeltetése jellemezte. Az MDP hatalomra kerülésétől datálja a boldog és kiegyensúlyozott élet kezdetét és annak megvédésének szükségességét, amelyet nem győztek a kommentátorok, a kisfilmeken felszólalók és így az MNDSZ is a nézők tudatába sulykolni. Ennek foka elképesztő méreteket öltött, korábban semmilyen más témakörben nem léptek színre ennyiszer. Lényegében mindenféle eseményt mintegy eszközt használtak fel arra, hogy a béke érdekében szólaljanak fel. Főként a korszakban legjelentősebb ünnepekre kell gondolni, mint április 4-e vagy május 1-je, de tökéletesnek számított erre a nő- és gyermeknapok éves szintű megrendezése is. Emellett koncentráltak még a békegyűlések, a III. magyar békekongresszus és béketalálkozók prezentálására is. Ezek már nem mutatnak összefüggést az MNDSZ korábbi munkásságával, egyedül talán a béke nevében indított koreai akció mutatott némi hasonlóságot a múlttal. A híradók erre kiemelt figyelmet fordítottak, összesen öt foglalkozott kimondottan ezzel a témával, illetve számos más esetben került bemutatásra a koreai helyzet és béke kérdésének fontossága. Az akció apropóját az 1950-ben megindult koreai háború adta. Az összecsapás után a szovjet blokk országaihoz hasonlóan Magyarországon is megindult a szolidaritási mozgalom a mai Észak-Korea támogatására, amit az Országos Béketanáccsal együtt az MNDSZ bonyolított le. A nőszövetség 1951 tavaszán országos gyűjtést kezdeményezett – a párt támogatásával és a tömegszervezetek segítségével – a koreai nép megsegítésére. Emellett az MNDSZ pártfogásába vette a Magyarországon tartózkodó koreai gyermekeket, ugyanis az állam vállalta, hogy a háború idejére több száz apróságot fogad be. 1952 nyarán hasonló formában mindezt megismételték, erről azonban már nem készült híradás.[25]

Az MNDSZ újonnan betöltött szerepvállalása negatívan hatott működésére, megtépázta a szervezet életét és tekintélyét. 1949 után minden változás korlátozta az MNDSZ önállóságát. Folyamatosan a párt iránymutatásait kellett szem előtt tartania, minden utasítását végrehajtania, külön érdekek nem merülhettek fel. Az 1948-ban elindított tisztogatások nyomán minden olyan személyt, aki képes lett volna egyéni gondolatok megfogalmazására, száműztek, ezzel elhallgattatva az au-

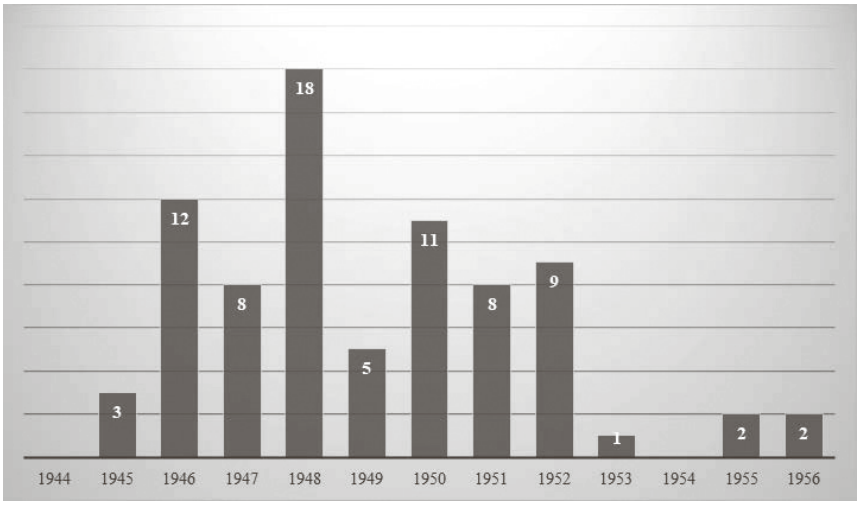
25 Tóth 2023b: 118–119.

tonóm női hangokat. A szövetség hasonlóan a politikai élet kulcsszereplőjéhez, Rákosihoz, 1953-ra válságba jutott. Az MNDSZ Országos Központjának Titkársága ebben az évben szervezeteinek megszüntetését javasolta. Az indítvány nem tőle származott, hanem a párt döntése volt, ahogy ennek elvetése is.[26] Végül az 1953 és 1956 közötti politikai hercehurca kedvezőtlenül hatott a szövetség életére is. Hiába próbálták meg a női érdekvédelem irányába elmozdítani az MNDSZ-t, végül 1956. április 19-én és május 11-én párthatározatokat hoztak a megszüntetéséről. Az MNDSZ-csoportoknak be kellett olvadnia a Népfront megerősítése céljából annak szervezeteibe és kisebb részben a szakszervezeti mozgalomba.[27] Ezt a folyamatot a híradók szemszögéből is végig lehet kísérni, méghozzá két szempontból nézve: egyik oldalról, amikor a híradás központjában a szervezet állt (1. ábra), másrészt, ahol az összes kisfilmet figyelembe véve az MNDSZ valamilyen formában tetten érhető (2. ábra).



1. ábra. Filmhíradók, amelyeknek központjában az MNDSZ áll, 1944–1956

26 Schadt 2007: 178–184.
27 Sipos 1996: 329–330.



2. ábra. Az MNDSZ-szel kapcsolatos összes filmhíradó, 1944–1956

A diagramok alapján jól látszik, hogy a csúcspont a szövetség képi megjelenítésében az 1940-es évekre, főleg 1946-ra és 1948-ra tehető. Szintén magasnak tekinthető az arány 1950–1952 között, ugyanakkor ezekben az években már sohasem központi szereplőként került előtérbe. Ezzel összefüggésbe hozható annak vizsgálata, hogy egy híradáson belül az egyesületre fókuszáló információk egy sorozaton belül hol helyezkedtek el, vagyis milyen súllyal bírtak. Megállapítható, hogy azok a beszámolók, amelyek rá koncentráltak, egyenletesen – elején tíz, közepén hét, végén nyolc darab – oszlottak meg. Általában akkor került a szervezet előre, amikor a politikai életről vagy azzal kapcsolatos személyekről nem készültek kisfilmek, hanem többségében sporthírek és nemzetközi események kerültek be a válogatásba, akiket az MNDSZ meg tudott előzni. Ha ennek fordítottja történt, a szövetség háttérbe szorult, és a sor végén kullogott. Az 1953-as felszámolási kísérlet ugyancsak jól megragadható, ebben az évben szinte eltűntek a mozinézők szeme elől, de ezután is csak elenyésző számban tünedeztek fel, és már soha nem ábrázolták az MNDSZ-t mint főszereplőt a közéletben. Vagyis ez alapján is megállapítható, hogy az MDP számára a valaha nélkülözhetetlen nőegyesület egy idő után teherré vált, és egyre inkább annak likvidálására törekedett. A szövetség megszüntetésére, vagyis beolvasztására a Hazafias Népfrontba szintén nem helyeztek nagy figyelmet. Csak az 1956-os *Népfronttanácskozás* cím alatt megjelent híradóból szerezhetünk tudomást arról, hogy a kor egyetlen nőszervezete lényegében megszűnt létezni.[28] Valószínű, hogy a legtöbb néző számára ez már fel

28 Népfronttanácskozás, Magyar Filmhíradó, 26. 1956. június.

sem tűnt, hiszen már jó néhány évvel korábban megindult az MNDSZ hangjának eltüntetése a vászonról, amiről a kor politikai folyamataiban nem túl otthonosan mozgó ember nyugodtan gondolhatta, hogy már régen nem is létezik semmilyen érdekképviselet, amelynek feladata elviekben a nők érdekvédelme lett volna.

Ennek ellenére az MNDSZ-t végig pozitív színben, egy egységes és országos nőszervezetként mutatták be. Előbbi esetében nem győzték nyomatékosítani, hogy a szövetség az összes társadalmi réteget képviseli. Ennek bizonyítására a legjobb eszköznek a vásznon az öltözködés változékonysága számított, ugyanis egyaránt láthatunk kosztümöt és kalapot viselő hölgyeket és népviseletben pompázó, fejkendőt hordó asszonyokat, de szintén előkerülnek egyenruhás nők, akik eltérő szakmákat – például ápolónő – testesítenek meg. De ha ez nem lett volna elég a nézők számára, a híradó kommentárjai sem feledkeztek meg arról, hogy itt minden nő helyet foglal a háziasszonyoktól kezdve a munkás- és értelmiségi nőkig. Az országos lefedettség hitelesítésének érdekében, habár a legtöbb hír Budapesten került rögzítésre, számos esetben kihangsúlyozásra került a szervezet vidéki működése, valamint a főváros és vidék kapcsolatának megjelenítése. Ezenfelül a nemzetközi beágyazottságra való összpontosítás is tetten érhető, legtöbbször a különféle eseményeken jelen lévő külföldi képviselőkön keresztül, főként a szocialista blokk barátaival, mint a kínaiak vagy a koreaiak. Ennek során szerették kiemelni a különböző felek közötti baráti kapcsolatot, aminek szimbolikus ábrázolása volt az egymással való mosolygós kommunikáció, ölelkezés és a puszi. Ez az optimista illusztrálás passzolt az MDP korábbi elképzeléseibe, mely szerint pesszimista hangú híreket csak a múlttal kapcsolatban vagy az azt képviselő reakcióval szemben lehetett megemlíteni, a jelent csakis derűlátóan lehetett láttatni. Majd a pártállam kezdetével ezt a fajta felfogást tovább erősítették, minden intézkedést, amit kezdeményezett, kizárólag „boldog jelenként" lehetett leírni, szembeállítva a „rossz múlttal".[29] Számos esetben találkozhatunk fontos vezetőségi tagokkal, például Tildy Zoltánnéval, Rajk Lászlónéval, dr. Jóború Magdával, Vass Istvánnéval. Ugyanakkor ezek a káderek nem mindig a szövetségben betöltött pozíciójuk miatt kerültek előtérbe, hanem férjeik vagy egyéb tisztségük révén. Ennek ellenére, ha ekkor elsődlegesen nem is az itteni posztjuk miatt bukkantak fel, mégis a háttérben az egyesületet is képviselték. Ezzel szemben viszont elmarad olyan kulcsfontosságú személyek megjelenítése, akik nélkül a szervezet nem is létezett volna, mint Gárdos Mariska vagy Fái Boris, ámde náluk jóval nagyobb odafigyelés jutott az MKP pártvezérének, Rákosinak a feleségére, Feodora Fjodorovna Kornyilovára, akit több alkalommal is lencsevégre kaptak.

29 Bene–Sükösd 2020: 91; Halász 2013: 311.

Szintén fontos kérdés az első időkben a politikusok jelenléte az MNDSZ-szel kapcsolatos híradókban. Elsöprő többségben, kilenc alkalommal a kommunista pártvezér, Rákosi Mátyás személye észlelhető. A kisgazda és kommunista párt meghatározó politikusai nagyjából egyenlő arányban jelennek meg, Nagy Ferenc miniszterelnök egy, Tildy Zoltán köztársasági elnök kettő, Gerő Ernő közlekedésügyi miniszter négy, Farkas Mihály, a Belügyminisztérium politikai államtitkára három alkalommal bukkan fel az MNDSZ fennállásának első szakaszában. Jóllehet szerepeltek az MKP-n kívüli politikusok is ezeken a felvételeken, súlyuk azonban általában csekélynek mondható, mindössze reprezentatív szerepet töltöttek be. Ezzel szemben a kommunista párttagok beállításai javarészt jelentéssel bírtak, főként Rákosié, akit egyszerre láthatunk beszédtartás közben, tapsviharban és a nők forgatában, amint épp kedélyesen társalog. 1948 után a kérdés érvényét veszíti, hiszen ekkora már mindent az MDP irányított, így természetesen az itt dolgozó funkcionáriusok kerültek előtérbe.

Összegzés

A filmhíradók végignézésével megerősítést nyernek korábbi ismereteink. Az első években a szövetség a világháború utáni újjáépítésébe kapcsolódott be. Majd 1948–1949 fordulóján a szervezet hagyományos női szerepkörét, sokszínű munkavégzését felváltotta a párt érdekeinek kiszolgálása. Habár a kutatások ezt követően is többféle munkakörben láttatják a szövetséget, mégis a híradókban a békeharc és a védelem erőteljes kiemelése került túlsúlyba. Tehát eszerint az MNDSZ csupán agitációs és propagandafeladatokat látott el. A legtöbb híradást az MNDSZ fennállásának kezdetén és egyúttal annak fénykorában forgatták le (1946, 1948). Ezt követően, ahogy az MNDSZ a párt számára egyre nagyobb koloncnak számított és törekedett annak feloszlatására, úgy vált kámforrá magán a mozivásznon is.

Források

Magyar Nők Demokratikus Szövetsége 1947a: *Az MNDSZ munkája és célkitűzései*. Tanulj velünk könyvtár. Budapest.

Magyar Nők Demokratikus Szövetsége 1947b: *Boldog család, könnyebb élet: 3 éves terv*. Budapest.

Sipos Levente (szerk.) 2014: *Dokumentumok a magyar nőmozgalom történetéből 1944–1948*. Tatabánya.

Filmhíradók online, Nemzeti Filmintézet Magyarország Filmarchívum https://filmhiradokonline.hu – utolsó letöltés: 2023. május 15.

A Magyar Nők Demokratikus Szövetsége ezer gyermeket látott vendégül az Állatkertben, Mafirt Krónika, 29. 1946. június. https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=6170 – utolsó letöltés: 2023. május 7.

Újjáépítési kiállítás Rákospalotán, Mafirt Krónika, 34. 1946. augusztus. https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=6215 – utolsó letöltés: 2023. május 7.

A Magyar Nők Demokratikus Szövetsége országos akciója a tanítás biztosításáért, Mafirt Krónika, 36. 1946. szeptember. https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=6227 – utolsó letöltés: 2023. május 8.

A Magyar Nők Demokratikus Szövetsége segítségével megkezdik a fővárosi iskolák ablakainak beüvegezését, Mafirt Krónika, 41. 1946. november. https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=6258 – utolsó letöltés: 2023. május 8.

Ünnepi fogadtatás várta az első hazatérő hadifoglyokat, Mafirt Krónika, 72. 1947. június. https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=6430 – utolsó letöltés: 2023. május 7.

Az MNDSZ egészségügyi vándorautóinak ünnepélyes indulása, Mafirt Krónika, 82. 1947. augusztus. https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=6486 – utolsó letöltés: 2023. május 7.

Az MNDSZ egészségügyi autói vidéken, Mafirt Krónika, 86. 1947. szeptember. https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=6514 – utolsó letöltés: 2023. május 7.

Gyermeknap Magyarországon, Umfi Magyar Filmhíradó, 11. 1948. május. https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=6745 – utolsó letöltés: 2023. május 7.

Népfronttanácskozás, Magyar Filmhíradó, 26. 1956. június. https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=12979 – utolsó letöltés: 2023. május 8.

Hivatkozott irodalom

Bene Márton – Sükösd Miklós 2020: „A többiek is próbáltak híradót csinálni, de nem tudtak". Filmhíradók a koalíciós korszak médiamezőjében Magyarországon, 1945–1948. *Politikatudományi Szemle* (29.) 3. 75–104.

Halász Csilla 2013: Híradók és dokumentumfilmek a Rákosi-korszakban. In: Feitl István – Sipos Balázs – Varga Zsuzsanna (szerk.): *Rendszerváltások kortársa és kutatója. Tanulmánykötet Izsák Lajos 70. születésnapjára.* Budapest, 311–315.

Lénárt András 2010: A film mint történeti forrás. *Aetas* (25.) 3. 159–171.

Orosz Júlia 2014: A Magyar Nők Demokratikus Szövetségének szerepe Magyarország újjáépítésében a második világháború után (1945–1946). *Debreceni Szemle* (22.) 4. 302–310.

Pető Andrea 1998: *Nőhistóriák: A politizáló magyar nők történetéből (1945–1951)*. Budapest.

Petrik András é. n.: A filmhíradók története Magyarországon 1948-ig. In: Hargitai Henrik – Hirsch Tibor (szerk.): *Médiatörténet*. https://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/index1bff.html?option=com_tanelem&id_tanelem=576&tip=0 – utolsó letöltés: 2023. május 8.

Schadt Mária 2007: Struktúra és funkcióváltozások az MNDSZ-ben 1950 és 1953 között. In: Palasik Mária (szerk.): A *Nő és a politikum. A nők politikai szerepvállalása Magyarországon*. Budapest, 167–189.

Sipos Levente 1996: A magyar nőmozgalom történetéről (1944–1956). In: Izsák Lajos – Stemler Gyula (szerk.): *Vissza a történelemhez… Emlékkönyv Balogh Sándor 70. születésnapjára*. Budapest, 321–330.

Tóth Nikolett 2023a: Az újjáépítés női harcosai: A Magyar Nők Demokratikus Szövetségének tevékenysége 1944–1948 között. In: Kajos Luca Fanni – Bali Cintia – Dr. Puskás Tamás – Szabó Rebeka (szerk.): *XI. Interdiszciplináris Doktorandusz Konferencia 2022 Tanulmánykötet. 11th Interdisciplinary Doctoral Conference 2022 Conference Book*. Pécs, 592–612.

Tóth Nikolett 2023b: Rendszerváltás a Magyar Nők Demokratikus Szövetségében. *Sic Itur ad Astra* 79. 101–129.

Szerzőink

Amriskó-Pálóczi Ágnes, magyar–történelem szakos tanár, PhD-hallgató
(Eszterházy Károly Katolikus Egyetem, Történelemtudományi Doktori Iskola)
paloczi.agnes.2626@gmail.com

Andor Anna Klára, PhD-hallgató, kulturális örökség tanulmányok szakember
(Eötvös Loránd Tudományegyetem – École des Hautes Études en Sciences Sociales)
andorannaklara@gmail.com

Bárdi Sára, művészettörténész, muzeológus, PhD-hallgató
(Magyar Nemzeti Galéria, ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola)
tothbardisara@gmail.com

Bartha Ákos, történész
(HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet)
bartha.akos@abtk.hu

Bata Tímea, etnográfus, muzeológus
(Néprajzi Múzeum)
btimi@neprajz.hu

Bodovics Éva, történész, főlevéltáros
(MNL Borsod-Abaúj-Zemplén Vármegyei Levéltára)
bodovics.eva@gmail.com

Dede Franciska, irodalomtörténész
(Lipták Dorottya Sajtótörténeti Kutatócsoport, OSZK)
dede.franciska@oszk.hu

Erdős Zoltán történész, helyismereti könyvtáros
(Csorba Győző Könyvtár, Pécs)
erdoeszoli@gmail.com

Fejes Katalin, PhD-hallgató
(ELTE TáTK Szociológia)
kati.fejes@gmail.com

Fisli Éva történész, muzeológus
(Magyar Nemzeti Múzeum)
fisli.eva@hnm.hu

Gábor György, vallásfilozófus
(Országos Rabbiképző – Zsidó Egyetem)
gaborgy@or-zse.hu

G. Etényi Nóra, történész
(Eötvös Loránd Tudományegyetem)
etenyi.nora@btk.elte.hu

Kázmér László, PhD-hallgató
(Debreceni Egyetem, Történelmi és Néprajzi Doktori Iskola)
kazmerlaca@gmail.com

Kelbert Krisztina, történész
(Savaria Múzeum)
kelbert.krisztina@gmail.com

Kondor Boglárka, muzeológus, PhD-hallgató
(Evangélikus Országos Gyűjtemény, ELTE BTK Történelemtudományi Doktori Iskola)
boglarkakondor@gmail.com

Lantos Edit, művészettörténész
(HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet)
Lantos.Edit@abtk.hu

Madár Mária, művészettörténész, PhD-hallgató
(ELTE BTK Filozófiatudomány Doktori Iskola, ELTE BTK Művészettörténeti Intézet)
madarmariam@gmail.com

Mezei Bálint, történész
(Eötvös Loránd Tudományegyetem)
mezei.balint@btk.elte.hu

Molnár Gyöngy Krisztina, művészettörténész, PhD-hallgató
(ELTE BTK Történelemtudományi Doktori Iskola)
gyongy.molnar91@gmail.com

Müller Rolf, történész
(Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára)
muller@abtl.hu

Paár Ádám, történész, politológus
(Pázmány Péter Egyetem, Méltányosság Politikaelemző Központ)
paaradam@gmail.com.

Papp Júlia, művészettörténész
(HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet)
papp.julia@abtk.hu

Papp Viktor, történész
(Országos Széchényi Könyvtár)
viktorpapp14@gmail.com

Peternák Miklós, művészettörténész
(Magyar Képzőművészeti Egyetem)
miklos.peternak@mke.hu

Sidó Anna, művészettörténész
(Moholy-Nagy Művészeti Egyetem)
sidanna4@gmail.com

Takács Róbert, történész
(Politikatörténeti Intézet)
takrobi78@gmail.com

Tamás Ágnes, történész
(Szegedi Tudományegyetem)
tagnes83@yahoo.com

Tóth Nikolett, doktorjelölt
(ELTE BTK Történelemtudományi Doktori Iskola)
tothnicole94@gmail.com

Vajnági Márta, történész
vajnagimarta@gmail.com

Vigh Barbara, doktorjelölt, segédmuzeológus
(Debreceni Egyetem Történelmi és Néprajzi Doktori Iskola, Magyar Mezőgazdasági Múzeum és Könyvtár)
vighbarbarabernadett@gmail.com

Abstracts

Éva Fisli
Photography and Historicity

What kind of problems do we encounter when using analog photographs as historical sources? In how many ways can we talk about the historicity of photography, and what is the concept of a photographic object useful for? Is the time of photography and the materiality of photographs self-evident? Are there dominant uses of photography, and how do they influence how we think about photographs and the past? In my study, I explore the confusion that arises, and what follows for historical research from the fact that photographs can be reproduced.

György Gábor
Fingers Pointing at the Nose
Visualizing the 'Israel-after-the-flesh' in the Medieval Anti-Judaic Tradition

The thesis seeks to explore how Christianity, following severe theological controversies surrounding image representation, aimed to visually depict, in physical and pictorial form, the demonized Jewish community, identified with the Antichrist and associated with the Summum Malum, or the Ultimate Evil, using visible signs of sin as physiognomic markers, in the wake of Platonic teachings devaluing the perceptible world as a mere copy of the realm of ideas, and biblical (Old Testament) prohibitions against image representation.

Ágnes Tamás
Methods of Image Analysis in Historical Research – Opportunities and Limitations
The Memorials of National Glory and Agony in Press Photographs (1896–1938)

The study examines the methodological possibilities of image analysis by illustrating various methods based on a corpus of press photographs. It presents the main types of methods, their advantages, and limitations. It starts from the earliest approach (that images are the same sources as texts) and progresses to the most complex analytical techniques, including visual discourse analysis and various versions of iconological-iconographic methods.

The press photographs cover images of memorials demonstrating national glory as well as those symbolizing national agony and hope: photographs of statues in Heroes' Square and Liberty Square from the Horthy era, as well as images of rural heroic memorials and national flags, formed the subject of the investigation.

Éva Bodovics
"Even the devilish imagination couldn't paint anything more dreadful." Floods and Their Visual Representation in the Press in the 19th and 20th Centuries

In my study, I examine certain aspects of the visual language used in the media representation of major floods in Hungary during the 19th and 20th centuries, primarily utilizing the methodology of discourse analysis. I particularly focus on how the affected environment and people are represented in flood news and reports, and I also examine the depiction of disaster myths often present in narratives. Additionally, drawing from Gillian Rose's work "Visual Methodologies," I provide a brief overview of perspectives and methods applicable when examining visual sources.

Franciska Dede
Wanderings in the World: The Illustrated Travel Series of *Uj Idők*

The Wanderings in the World was an illustrated travel series published in the magazine *Uj Idők* between 1903 and 1933. It featured accounts of experiences from authors who, for various reasons, traveled abroad for shorter or longer periods, often accompanied by their own photographs. While the texts and images contained numerous historical and other relevant information, they also reflected the authors' personal experiences. Through these accounts, not only did distant lands and their inhabitants come to life, but the authors themselves were also characterized.

Katalin Fejes
Light and Glitter in Black and White
The Glamour of the 1930s and Imagined Integration

Fifteen years after the end of World War I, Hungarian society sought to forget the losses caused by the war, the economic crisis, and the political uncertainty. The glamorous social life depicted in illustrated magazines, as well as the idealized world of films, provided an opportunity to escape from the burdensome realities of life. Fashion journalist Guthy Böske enchanted audiences through the theater column *in Színházi Élet*, while director Gaál Béla mesmerized them during the golden age of comedies in the cinema. For magazine readers and moviegoers, the idealized world depicted in images represented luxury, something they could only dream of.

Edit Lantos
The Case of Illustrations in Hungarian Architectural Press with the Complete Rejection of 'Imperialist, Cosmopolitan Architecture', or the Proportions and Roles of Images between 1948 and 1958

The study examines the mechanisms of knowledge transfer and the possibilities for orientation of the Hungarian technical intelligentsia through illustrations in Hungarian architectural journals between 1945 and 1958, with particular focus on the Western orientation opportunities of Hungarian architects. To illustrate the horizon of orientation, it reviews the editorial articles of the four most significant Hungarian architectural magazines after the war, from which it can be inferred that unrestricted expression was first replaced by direct political stance, followed by the exclusivity of Marxist ideology. The study highlights that political commitment only partially influenced the attitude towards Western architecture.

Róbert Takács
Western Movie Stars in Socialist Hungary – Photographs from Cultural Illustrated Magazines

After the isolation of the late Stalinist years, Western movies and Western stars began to reappear in the Hungarian press. Until the 1970s, photographs of Italian and French actors were most commonly seen, and in the first half of the 1960s, Western stars even appeared more frequently on the covers of Hungarian illustrated magazines than local favorites. In the following decade, in line with the rise of American film imports, Hollywood artists were increasingly visible in Hungarian publications, while traces of attempts to establish a Soviet star cult during the Khrushchev years became less and less apparent.

Viktor Papp
Gentries in the Studio
Family Portrait Photographs from 19th Century Hungary

This paper aims to present the relationship of three systematically selected families/individuals with 19th-century gentry photography. The family photographs of Eszter Táncsics and Géza Csorba, along with their jointly written diary, are intended to demonstrate the everyday attachment to photography, while the portrait of Károly Fényes, a county official from Csokaly in Bihar County, found in the Dráveczky family photo album, can be interpreted as a visual imprint of the declining gentry. The third visual document directs our gaze to the social status and character of a young emigrant, aiming to provide insight into the question of when and how the gentry visited and behaved in the studio.

Miklós Peternák
History as Image: Photoperiod, Historical Time. Kairos and/or Chronos?

Inspired by Billy Klüver's time technique, we examine several photographs taken by Klösz György, who was born 120 years ago, in Budapest, which was not yet 150 years old at the time. For one of the images, we attempt to pinpoint the exact date of its creation, then we

compare and group several photographs based on our updated chronology. Through the gift of attentive image reading, prompted by serendipity, we also provide an answer to at least one question: When did the residents of Budapest first see moving images publicly? However, we do not decide which medium is more modern: the panorama or the 35mm film strip.

Anna Sidó
Personal Space Utilization in Urban Amateur Photography
A Case Study of Amateur Photographer's Images from Szabadka

In my study, I examine urban photographs from Szabadka, taken by József Brenner, a prosecutor living there at the turn of the 19th and 20th centuries (father of writer Géza Csáth). Through these photographs, which depict locations and buildings such as their residence, pharmacy, church, and theater, frequented by the family, we gain insight into Brenner's individual perception of the city and his favored locations. In the analysis, I also delve into how the personal urban space utilization of Brenner can be reconstructed based on the city photographs, which can be interpreted according to various spatial theoretical approaches.

Boglárka Kondor
Visual Representations of the Service of Lutheran Deaconesses in Hu

As part of my doctoral research uncovering the history of Lutheran deaconess motherhouses in Hungary, this study presents visual representations of these institutions and the work of the sisters serving there. In my writing, I analyze the selected images categorically based on their types and content. The main aim of my work is to determine the motivation behind the creation of the photo documentation.

Bálint Mezei
Hospital Trains, Microcosms – József Reményi's World War II Photographs
Paths to the Don – Reconstructed Routes of the 111th and 154th Hospital Trains to the Eastern Front

József Reményi was born in 1911 in Demecser, into a family of small traders with five children. During the years of the Second World War, he served on hospital trains as the economic manager responsible for supplies, holding the rank of first lieutenant. With the 154th hospital train, he traveled to the Eastern Front a total of 17 times, and in 1945, he was transported by train to Bavaria. Throughout his journeys, he took numerous photographs, which hold exceptional archival value as they document the daily life on Hungarian hospital trains during wartime and provide insight into the living conditions in occupied Soviet territories.

Rolf Müller
Andrássy Avenue 60
Image – Image-lessness – imagination

Photography is an intellectual adventure. The reality it represents is interpreted partly influenced by our personal, partly by our communal culture. Therefore, it is not surprising that in a photograph of people leaving a house, one viewer sees only people leaving a house, while another perceives the scene as a site and characters of history of violence. For the latter, one element of reality in this image is the headquarters of the political police during the Rákosi era, at 60 Andrássy Avenue, for which there are few visual documents despite numerous texts and data. Here lies the opportunity to attempt reconstruction based on the visual imprint of a rare moment.

Ágnes Amriskó-Pálóczi
Pulszky Polyxéna's Photographic Album with Portraits and Group Pictures

The aim of my study is to present and analyze the structural and thematic composition of the photographic album compiled by Pulszky Polyxéna. The album I examined came into the possession of the Historical Photography Collection of the Hungarian National Museum in 2013, thanks to a descendant of the Pulszky family. Between 1860 and 1880, Pulszky Polyxéna placed the portraits gifted to her and those she collected into an album measuring 41 x 31 x 6 cm. In total, my collection contains 120 photographs. The content of the album spans a wide spectrum, as it includes portraits of family members, as well as photographs of friends, acquaintances, scholars, and musicians.

Gyöngy Krisztina Molnár
Confectioner Through the Lens – A Glimpse into the Gerbeaud Family Photo Album

Emil Gerbeaud, who came from Switzerland to Budapest, quickly became the country's most renowned confectioner and a symbol of the Hungarian confectionery industry. However, very little is known about him and his family to this day. Through preserved family photo albums containing approximately 2300 images, we can gain insight into the everyday life, celebrations, and travels of the Gerbeaud family. The photos in the albums do not preserve moments of representation directed towards the outside world, but rather intimate moments of family life. As such, the images serve as honest reflections of the era and the everyday life of an affluent bourgeois family, allowing us not only to learn about a family but also to gain a deeper understanding of the social stratum they represent.

Anna Klára Andor
"We were also caught on film and to remote viewing…"
The Gyöngyösbokréta Album as the Visual Manifestation of Bouquet-bearing Peasants

The Gyöngyösbokréta Movement was a cultural movement in Hungary during the 1930s and 1940s, mediated by rural peasant groups, which had a rich visual representation. What was the relationship between the rural peasants depicting folk customs and the photographs, drawings, and paintings made of them? How did they utilize these representations, and in what ways were they able to represent themselves through them? This study seeks to answer these questions through the analysis of the Gyöngyösbokréta Album created in 1940.

Tímea Bata
"Having one's photograph taken became almost epidemic during the war. "
The images of war and scarcity in the collection of rural photography studios at the Ethnographic Museum

The Ethnographic Museum's Photography Collection includes a unique unit consisting of nearly one hundred rural photography studios' collections, comprising around 25,000 glass negatives acquired by the institution in 1921-1922 from various settlements. The business of rural studios surged during the First World War, with many peasants opting to have family portraits taken during this period. A significant portion of these portraits were captured as series, either just before the men headed to the frontlines or upon their return. Additionally, family members who remained at home often had their photographs taken and sent them via mail to husbands, fathers, brothers, or fiancés serving in the war.

Krisztina Kelbert
The Visual Representation of the Role of "Social Motherhood" of the Hungarian Women's National Association in the Szombathely Knebel Photo Archive, 1920–1945

From the turn of the 19th to the 20th century, the concept and cult of motherhood became closely intertwined with the struggle for the strengthening and upliftment of individual nations throughout Europe. Within these discourses, motherhood emerged as a duty performed for the homeland; women's elevated purpose was articulated within the concept of "social motherhood," signifying the perceived task of biological and cultural reproduction of families as paramount. The literature is almost entirely devoid of an examination of the visual representation of the role of "social motherhood" in the conservative women's movement in Hungary between the two world wars. In this study, I aim to address this gap and attempt to highlight the significant value of analyzing photographs from a women's history perspective. Specifically, I examine how the group operating in Szombathely between 1920 and 1944, affiliated with the Hungarian Women's National Association, defined itself, its ideal of womanhood embodied in social motherhood, and what traces of this remain in visual sources.

Júlia Papp
„Türkengräuel" – The Depiction of Ottoman Cruelty in the 16th Century

The illustrations in newsletters and flyers related to the Turks often depicted – mostly committed against children – atrocities and brutality. These depictions, often incorporating biblical motifs (such as the Massacre of the Innocents in Bethlehem), became one of the most powerful visual representations of opposition to the Ottoman Empire. These propagandistic images, which appealed to instincts and emotions while nurturing fear, played an important role in deepening the demonized image of the barbaric, uncivilized "ancient enemy" attacking Christian Europe. They suggested that the Turks were devoid of morality and scruples, as they tortured the most innocent and defenseless members of society. The barbarity of the Turks was emphasized also by depictions portraying the suffering of the local population enslaved in captivity.

Zoltán Erdős
Image and Text, Personality and Propaganda in the Early Years of the Reign of Mihály Apafi I.

The aim of the study is to assess and interpret the contemporary and near-contemporary representations of Mihály Apafi I, Prince of Transylvania. Its main finding is that within a few years of his ascension to the throne, four distinct traditions of representation emerged in Transylvania and Western Europe: the Transylvanian coin images were followed by engravings published in Nuremberg, Strasbourg, and Vienna. The modes of representation that formed around each centers differed significantly in their social context, genre, technique, and political intentions, yet they essentially drew from a common repertoire of motifs. This suggests that Transylvania was intricately linked to the Western communication and propaganda system.

Nóra G. Etényi
Information, Representation, Memento. Competent Contemporary Collectors of 17th-Century Pictorial Reports

The early modern printed visual information is evidenced by the prestigious status of 16th and 17th-century print collections, which highlight that princely, noble, and patrician collectors, alongside renowned artists' works, carefully selected popular prints, a characteristic genre accessible to illiterate layers of society, as keen observers. On one hand, the educated elite recognized the informative and organizing role of pictorial reports in the expanding sphere of orientation. On the other hand, they multifariously utilized them as effective tools of political representation for current opinion-shaping, accumulation of values, and as memorials of historical turning points.

Márta Vajnági
Caricatures as Tools of Public Opinion Influence in Georgian England

He who matters is in the picture – this could well have been the motto of the political caricatures that made not only the British Isles but also the rest of continental Europe laugh during the George era. Breaking out of the category of aristocratic folly, the genre began to take off in the mid-18th century and was often used to stir up political sentiment at the turn of the century. My article gives a brief glimpse into the first heyday of political caricature, touching on the characteristics of the genre and illustrating the 'hot topics' of the period with a few caricatures.

Barbara Vigh
Imagery as Self-Expression?
Analysis of Olga Rothschnék's Drawings in her Diary

In my study, I analyze the diaries of Olga Rothschnék, a teenage girl from Debrecen, dated between 1891 and 1893, along with the ink and pencil drawings contained within them. I compile a list of factors that motivated her artistic creations in the diary, then explore the various functions that the drawings can fulfill within the textual context. Furthermore, I delve into the question of what "messages" or meanings Olga's creations and the accompanying diary texts may convey, and what experiences they might express. Recent research suggests that during adolescence, imagery serves as a primary channel for self-expression and self-disclosure. By using the tools of drawing pedagogy, art psychology, and visual anthropology, I provide answers to the question of whether a similar situation may have existed for Rothschnek Olga, a teenage girl creating art at the turn of the century, in my study.

Sára Bárdi
"Visual Arts Propaganda" in the First Years of World War II

Among the documents of the Fifth Social Policy Division of the Royal Hungarian Prime Minister's Office (1938–1941), significant records have been preserved regarding the so-called "visual arts propaganda," which, under a broad concept, include the requirements for harnessing poster art for general and wartime propaganda purposes. However, the government propaganda posters of the era do not immediately form a distinct, well-defined group. But which well-known posters can we identify as government propaganda posters between 1938 and spring 1942, and can we speak of "official" creators?

Mária Madár
Béla Kondor's Works in the Context of the Space Race and the Cold War

With the launch of Sputnik in 1957, the emphasis shifted to the space race between the Cold War powers. The mental image of society was defined by the attention given to the conquest of space and the propaganda built around it, to which Hungarian artists, including Béla Kondor (1931–1972), also responded. His lifework is framed by his fascination with technology and outer space. This study provides a brief analysis of the artist's library and outlines the framework through which one might find answers to why he became a defining artist for several generations, by examining certain motifs related to the Cold War found in his works.

László Kázmér
The Audiovisual Representation of Rural Areas in the Newsreels of the Horthy Era

In the study, I demonstrate what the Hungarian Film Office, headquartered in Budapest, represented to domestic audiences and (through exchange agreements) to the world in the Hungarian newsreels released between 1924 and 1944, regarding the territory of the Hungarian Kingdom within the borders of Trianon but outside the capital city. In the search for answers, I focus on identifying the prominent rural areas and settlements, as well as examining the characteristic images that appeared in the newsreels concerning them.

Ádám Paár
"Dear Enemies" – Portrayal of Ottoman-Turks and Austrians in Historical Hungarian Films

Cinema emerged in the era of nation-building. In the 20th century, state propaganda used film as a tool to denigrate hostile peoples and states, exploiting the persuasive power of visuals. Feature films perpetuated nationalist myths in a popular format. The portrayal of Turks and Austrians had the most impact on the Hungarian consciousness. This study aims to present the Turkish and Austrian images in Hungarian historical films and adventure films over the past half-century. Each portrayal was greatly influenced by the changing perception of the current enemy – thus, the portrayal of Turks was influenced by the portrayal of Austrians, and both were influenced by the portrayal of Russians, creating a kind of reference point.

Ákos Bartha
The Resistance During World War II on the Silver Screen

The study discusses the main types of feature films dealing with resistance during World War II through selected outstanding foreign productions as well as the most important Hungarian works. The author argues that in this subject area, we can distinguish myth-building communist "reversed crime stories," battle-centric grandiose partisan films, modern action films and comedies, as well as dramas about rescuers and contemporary film works that highlight the moral dilemmas of resistance and the experiences of ordinary people.

Nikolett Tóth
The Hungarian Women's Democratic Alliance Representation in Newsreels (1944–1956)

The Hungarian Women's Democratic Alliance, theoretically independent of political parties, was established in November 1944. During the initial years of its existence, the organization undertook multifaceted and successful work in the reconstruction of the country, earning recognition from both the state and society. In parallel with the communist takeover in 1948/1949, it began to transform its previously established image, with the primary guiding principle being compliance with the directives and guidance of the Hungarian Workers' Party. In my study, I attempt to visually capture this process from the perspective of newsreels.

Table of Contents

I. KEYNOTE LECTURES

Éva Fisli
Photography and Historicity ____ 11

György Gábor
Fingers Pointing at the Nose
Visualizing the 'Israel-after-the-flesh' in the Medieval Anti-Judaic Tradition ____ 23

Ágnes Tamás
Methods of Image Analysis in Historical Research – Opportunities and Limitations
The Memorials of National Glory and Agony in Press Photographs (1896–1938) ____ 43

II. PRESS ILLUSTRATIONS

Éva Bodovics
"Even the devilish imagination couldn't paint anything more dreadful." Floods and
Their Visual Representation in the Press in the 19th and 20th Centuries ____ 75

Franciska Dede
Wanderings in the World: The Illustrated Travel Series of *Uj Idők* ____ 93

Katalin Fejes
Light and Glitter in Black and White
The Glamour of the 1930s and Imagined Integration ____ 109

Edit Lantos
The Case of Illustrations in Hungarian Architectural Press with
the Complete Rejection of 'Imperialist, Cosmopolitan Architecture',
or the Proportions and Roles of Images between 1948 and 1958 ____ 123

Róbert Takács
Western Movie Stars in Socialist Hungary –
Photographs from Cultural Illustrated Magazines ____ 141

III. SELECTED PHOTOGRAPHS

Viktor Papp
Gentries in the Studio
Family Portrait Photographs from 19th Century Hungary ____ 157

Miklós Peternák
History as Image: Photoperiod, Historical Time. Kairos and/or Chronos? ____ 169

Anna Sidó
Personal Space Utilization in Urban Amateur Photography
A Case Study of Amateur Photographer's Images from Szabadka ____ 183

Boglárka Kondor
Visual Representations of the Service of Lutheran Deaconesses in Hungary ____ 197

Bálint Mezei
Hospital Trains, Microcosms – József Reményi's World War II Photographs
Paths to the Don – Reconstructed Routes of the 111th and 154th
Hospital Trains to the Eastern Front ____ 211

Rolf Müller
Andrássy Avenue 60
Image – Image-lessness – Imagination ____ 227

IV. PHOTO ALBUMS, PHOTO COLLECTIONS

Ágnes Amriskó-Pálóczi
Pulszky Polyxéna's Photographic Album with Portraits and Group Pictures ____ 243

Gyöngy Krisztina Molnár
Confectioner Through the Lens –
A Glimpse into the Gerbeaud Family Photo Album ____ 259

Anna Klára Andor
"We were also caught on film and to remote viewing..."
The Gyöngyösbokréta Album as the Visual Manifestation of Bouquet-bearing Peasants ____ 271

Tímea Bata
"Having one's photograph taken became almost epidemic during the war."
The images of war and scarcity in the collection of rural photography
studios at the Ethnographic Museum ____ 287

Krisztina Kelbert
The Visual Representation of the Role of "Social Motherhood" of
the Hungarian Women's National Association in the Szombathely
Knebel Photo Archive, 1920–1945 ____ 301

V. CARTOON – DRAWING – FINE ARTS

Júlia Papp
"Türkengräuel" – The Depiction of Ottoman Cruelty in the 16th Century ____ 321

Zoltán Erdős
Image and Text, Personality and Propaganda in the Early Years of
the Reign of Mihály Apafi I. ____ 339

Nóra G. Etényi
Information, Representation, Memento. Competent Contemporary Collectors of 17th-Century Pictorial Reports 357

Márta Vajnági
Caricatures as Tools of Public Opinion Influence in Georgian England 375

Barbara Vigh
Imagery as Self-Expression?
Analysis of Olga Rothschnék's Drawings in her Diary 387

Sára Bárdi
"Visual Arts Propaganda" in the First Years of World War II 401

Mária Madár
Béla Kondor's Works in the Context of the Space Race and the Cold War 419

VI. MOVIE PICTURES

László Kázmér
The Audiovisual Representation of Rural Areas in the Newsreels of the Horthy Era 437

Ádám Paár
"Dear Enemies" – Portrayal of Ottoman-Turks and Austrians in Historical Hungarian Films 451

Ákos Bartha
The Resistance During World War II on the Silver Screen 461

Nikolett Tóth
The Hungarian Women's Democratic Alliance Representation in Newsreels (1944–1956) 479

Authors 493

Abstracts 497

Table of Contents 507

978-963-496-274-8