

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.

II. SAJTÓILLUSZTRÁCIÓK

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 mindenkire 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 döntésképeségüktől. 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 kötetében⁶ 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 sexualitás és a tudattalan.

A szexuális különbség 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 így 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 parttalaná 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 konstruálnak 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 jelene-té, 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 kifejezés-módok 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.

II. SAJTÓILLUSZTRÁCIÓK

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 megszeliődött, „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 részvételét.

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 „népszerűsége” 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 illet 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 érzelmeiktől 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 véték 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 víztükröként 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 kíváncsi 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.

II. SAJTÓILLUSZTRÁCIÓK



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 mozdulatlanak látszó víztömeg egyszer csak életre kell, sodródik, hömpölyög, hullámokat vet. Ugyanakkor a korai filmhíradók felvételein egyszer sem találkozunk a drámai őselemmel, ugyanis nem az előntés pillanatát sikerül filmre venni, hanem csupán az előntést 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, nyereszkednek 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.

II. SAJTÓILLUSZTRÁCIÓK

elbeszéléseinél. Azáltal ugyanis, hogy a történeteket 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 előtört 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 filmhíradóban¹⁴ 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 jelenítettnek meg, addig a katasztrófaábrázolásokon a prioritás felcserélődik: a romok, a pusztulás kerül az előtérbe, s a táj adja a háttérrel, amely előtt a dráma kibontakozik. A romok látványa egyben a halállal, az elmúlással kapcsolatos gondolatokat is előhívta, egyfajta memento moriként végességünkkel való szembenézésre készítetett, 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.

Ezek 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 pózolván 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 beállításai 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

II. SAJTÓILLUSZTRÁCIÓK

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 tablófelvetelek,

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 pusztá 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.



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

II. SAJTÓILLUSZTRÁCIÓK

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. Gyermekes 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, így módon (szándékos vagy véletlen) vízre helyezésükkel a „szülőanyjuk” gondjaira bízák 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 hétköznapiak 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, még hozzá 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 realiztikusabb 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 vízügyi szakértőket is láthatunk, hiszen a szakértők bevonása – hasonlóan a politikusi jelenlétéhez – 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.

*

II. SAJTÓILLUSZTRÁCIÓK

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 történetekről. Ám a fotó által kínált újszerű formanyelv és témaválasztás 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 rendkívüliségtől. Az árvíz többé nem katasztrófa, rendkívüliségtől megfosztva mindennapi jelenséggé, pusztá 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

Klősz 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.