

Az ember és környezetének kapcsolata a 19. századi orientalista fényképészeknél

The Relationship Between Man and Environment in Nineteenth-Century Orientalist Photography

This paper examines the work of photographers and their approach to photography in the Eastern Mediterranean during the nineteenth century. The critique of Orientalist photography is already well known to the photographic historian, but the representation of man and his environment in photographs offers an excellent opportunity to interpret photographs that are generally labelled Orientalist in a new way. The paper will thus first of all explore the question of how far the Orientalist approach to photography can be considered general for all photographs taken in the region, especially when the human figures in the images are taken into account. The source base for the research is the photo albums from the 1860s to the 1870s in the Historical Photograph and Interview Collection of the National Széchenyi Library, and the photographs they contain. The first half of the article therefore outlines the circumstances in which the images were taken, and then, after having described the typical aspects of Orientalist photography, uses selected photographs to highlight the significance attached to man and his environment through photography during the period.

Előjáróban

Nem hat újdonságként az a megállapítás, hogy a vizualitás korát éljük.¹ A vizualitás iránti igény nyilvánvalóan az emberi történelem kezdetei óta jelen van, ám csak a modernitás korszaka hozta el azt a magassfokú önreflexivitást, amely végül új diszciplínaként definiálta a vizuális dokumentumok értő vizsgálatát. Ebbe a sorba illeszkedik a fényképek forrásként való felhasználása is.² Itt nem pusztán arról van szó, hogy a textus mellé illusztrációként választunk fényképeket, eleget

¹ Mirzoeff 2003; Mitchell 2008.

² Elek 2018.

téve a vizualitás iránti fokozott igényeknek, hanem a fényképeket ugyanúgy forráskritika tárgyává tesszük, mint azt megannyi más (írott) történeti forrás esetében alkalmazzuk. Arról se feledkezzünk meg, hogy míg szavakkal, írott formában elvégezhető egy-egy fénykép leírása, értelmezése, mindez fordítva már nem működik, kizárólag vizuális dokumentumokkal nem tudunk textust létrehozni.³ Ennélfogva ebben az írásban sem törekszem másra, mint hogy a szavak segítségével felhívjam a figyelmet néhány olyan szempontra, amelyek a 19. századi kelet-mediterrán térségben aktív fényképészek szemléletmódjára vonatkoztathatók. A következő oldalakon a fényképészek által (is) konstruált, az ember és az embert körülvevő környezet között fennálló viszonyra helyezem a hangsúlyt.

A források keletkezéséről

Az Országos Széchényi Könyvtár Történeti Fénykép- és Interjúára rendkívül gazdag gyűjteményt mondhat magáénak. A jelen vizsgálat tárgyát képező, kelet-mediterrán térségben készült fényképek és fényképalbumok is e gyűjteményt gyarapítják. Miközben folyamatosan zajlik a dokumentumok feltárása, digitalizálása, illetve online hozzáférhetővé tétele,⁴ számtalan érdekes történeti összefüggés derül fény. Mind hazai, mind külföldi gyűjtemények szép számmal őriznek ilyen fényképeket, de ebben az írásban olyan alkotásokra is ki fogok térni, melyek eddig kevésbé voltak ismertek a nemzetközi fotótörténeti szakirodalom előtt.

A fényképek keletkezéstörténetével kapcsolatban szükséges megjegyezni, hogy azok Révay Ferenc báró (1835–1914) hagyatékában maradtak fenn. Révay Ferenc alig ismert a magyar történeti irodalomban, leginkább a rendkívül szokatlan hagyatéki eljárás miatt szokták felidézni történetét, mivel halálakor nem nővéreinek családtagjaira, hanem a hosszú évek óta nála szolgáló komornyikjára hagyta főúri palotáját és tekintélyes vagyonát.⁵ A Felvidéken, Turóc vármegyében honos Révay család már a 16. században kiterjedt földbirtokokkal és főnemesi címmel rendelkezett. Révay Ferenc 1861-ben még aktívan részt vett a főrendiház gyűlésein, 1865-ben azonban már nem kívánt a politikával és a közélettel foglalkozni, a források szerint ekkor egyetlen gyűlésen sem vett részt.⁶ A családi legendárium szerint már fiatalkorában kitűnt külön személyiséggel, a társasági

³ Gyáni 2011: 167–176.

⁴ Minden a tanulmányban említett fénykép az OSZK *Fotótér* nevű online tartalomszolgáltatási felületén szabadon hozzáférhető: <https://fototer.oszk.hu/> – utolsó letöltés: 2024. június 1.

⁵ Báró Révay Ferenc komornyikjára hagyott 12 milliót. *Az Est*, 1915. január 13. 3–4.

⁶ Greguss (szerk.) 1869: 280.

élet helyett a könyvek, az idegen nyelvek és a keleti kultúrák vonzották. Erre meg is volt minden lehetősége, hiszen a Révay család az egyik legnagyobb és legszínesebb magángyűjteménnyel rendelkezett, a mosóci kastély könyvtára több ezer példányban tartalmazott keleti útleírásokat, Egyiptom és a Szentföld történetével kapcsolatos történelmi munkákat.⁷

A külön földbirtokos és műgyűjtő az 1860-as és 1870-es években bejárta a kelet-mediterrán térséget. A modern turizmus hajnalán ez a lépése egyáltalán nem számított ritkaságnak, főleg annak ismeretében, hogy a tehetős főnemesi sarjak már a 17. századtól rendszeresen vettek részt európai körutazásokon.⁸ A lehetőség Révay Ferenc számára is adott volt, hiszen 1858-ban elhunyt édesapja örökségének egyedüli haszonélvezőjeként anyagi korlátok nem gördültek egy ilyen utazás lebonyolítása elé. Fontos kiemelni, hogy bár Révay rendkívüli figyelmet szentelt az ókori műemlékeknek és műalkotásoknak, utazása nem értelmezhető expedíciós, kutatói megmozdulásnak, tudományos affinitással sem rendelkezett. Könyvtárában számos történeti dokumentum megtalálható volt, de ő maga nem végzett kutatást, nem készített jegyzeteket, művészettörténeti, történettudományi munkát nem írt. A többszöri visszatérés a Keletre azonban azt is eredményezte, hogy elsajátította az arab nyelvet. Az utódok – az 1916-ban kitört örökösödési perben keletkezett források elbeszélése szerint – úgy tartották, hogy Révay Ferenc betegségének kezelése céljából utazott el Észak-Afrikába már az 1860-as évek elején.⁹ Azonban sem a fiatalkori betegségre, sem az 1860-as évek eleji utazásra nem utal semmilyen történeti dokumentum. A válasz sokkal inkább abban keresendő, hogy Révay Ferenc rajongott az egyiptomi kultúra iránt, könnyen tudta mobilizálni magát a családi örökség birtokában, illetve nem házasodott meg, saját családja sem volt.

Nem ismert pontosan, hogy melyik évben jutott el először Egyiptomba, illetve a kelet-mediterrán térségbe. Az 1869-ben összeállított fényképalbumok tanúsítják, hogy ekkoriban már biztosan több hónapon keresztül tartózkodott a régióban, sőt az 1870-es évek elején már rutinosan mozgott Kairóban. Goldziher Ignác magyar orientalista tudós 1873 végén indult el keleti útjára, Damaszkuszt és Jeruzsálemet érintve 1873. december 10-én érkezett meg Kairóba, ekkor találkozott Révay Ferencel, akire mint barátjára hivatkozott visszaemlékezésében.¹⁰ Révay 1876 második felében bizonyítottan Budapesten tartózkodott, hiszen részt vett az 1876 szeptemberében megrendezésre kerülő ősrégészeti és embertani világtudományos

⁷ Szerzeménykönyv 1916: o. n.

⁸ Szegedy-Maszák 1987: 126–127; Harlan 2009.

⁹ BFL VII. 2. c. 34935/1918. Örökösödési per.

¹⁰ Patai 1987: 150.

son, az általa bemutatott tárgyak egy részét a Nemzeti Múzeumnak adta át.¹¹ A levéltári források szerint a báró valamikor az 1870-es évek második felében súlyosan megbetegedett, így közel két évig lábadozott Magyarországon. Feltételezésem szerint ez az időszak 1877 és 1879 közé eshetett. A báró hagyatékának részét képező, *Algérie* címet viselő fényképalbum keletkezési ideje 1879/1880-ra esik, tehát ekkor még valószínűleg visszatért Észak-Afrikába. A felmenők által gyűjtött családi kincstárat 1879-ben adta át barátjának, a múzeumigazgató Pulszky Ferencnek, illetve 1881-ben fogott hozzá budapesti palotájának megterveztetéséhez is,¹² ezek a motívumok, valamint a későbbi korokból származó fényképek hiánya arra engednek következtetni, hogy 1880 után már nem utazott többet Keletre.

A fényképeket nem maga a báró készítette, mint ahogy nem is ő kérte fel a fényképészeket a különféle beállítások megörökítésére. Révay tehát olyan fényképeket választott ki és vásárolt meg, amelyeket az általa felkeresett helyszíneken tevékenykedő, hivatásos és elismert fényképészek készítettek. Révay így kész képekből és sorozatokból tudott válogatni, később ezeket rendezte albumba. A *Constantinople 1869*, az *Egipte 1869* és a *Roma 1870* fényképalbumok előzéklapjain olvasható aranyozott felirat szerint ezek az albumok a bécsi August Klein von Ehrenwalten (1824–1890) könyvkötő és bőrdíszműves műhelyében készültek, aki az 1850-es évektől a leghíresebb, legnagyobb becsben tartott mester volt ezen a területen.¹³

Vizsgáljuk meg az albumok szerkezeti felépítését és a bennük címmel szereplő fényképek sorszámát. Az *Egipte 1869* albumban található fényképek egyetlen fényképésztől, Wilhelm Hammerschmidtől származnak. A fényképek 1-től 90-ig viselnek sorszámot, de az album csak 81 képet tartalmaz. Hiteles forrásunk nincs arra nézve, hogy miképpen történt Révay esetében a fényképek vásárlása és kiválogatása, a legkézenfekvőbb nyilvánvalóan az, hogy Révay személyesen kereste fel a fényképészeti műtermeket, és a műtermekben választotta ki a megvásárolni kívánt képeket. A térségben dolgozó fényképészek karrierjét feltáró munkák ugyanakkor arra is felhívták a figyelmet, hogy a korszakban már léteztek katalógusok, olyan kiadványok, amelyeket hivatásos fényképészek állítottak össze, megkönnyítve így az utazók és érdeklődők válogatását.¹⁴ Ha belegondolunk, Hammerschmidt képeinél nagyobb válogatásra nem is került sor, hiszen majdnem az egész sorozat kasírozásra került, a hiányzó sorszámú fényképekből pedig

¹¹ Henszlmann–Nyáry (szerk.) 1876: 293.

¹² Nagy Géza: Báró Révay Ferenc fegyvergyűjteménye. A *Gyűjtő*, 1915. január–március. 13–17.

¹³ ÖBL 1965: 386.

¹⁴ Jacobson 2007: 30–31.

feltehetően nem állt rendelkezésre előhívott, elfogadható minőségű példány, így ezek kimaradtak a később összeállított albumból. Azt a megfigyelést, hogy itt valóban egyetlen fényképész vagy egy stúdió sorozatával van dolgunk, még inkább alátámasztják a kasírozott fényképek alatt szereplő eredeti francia, illetve német nyelvű címek.

A *Constantinople 1869* albumban ezzel szemben nincsenek címek vagy feliratok, mégis az albumban fellelhető fényképek egy jól megfigyelhető sorrendet, jelesül egy bejárási útvonalat követnek. A korszakban az úti és városi fényképezésnek sajátos jellemzője volt, hogy a fényképészek az adott térséget egy összefüggő tapasztalati térként kezelték, a bejárási útvonalak bizonyos városok (Bursa, Edirne, Thesszaloniki) között is fennálltak, mint ahogy a városokon belüli helyszíneket is összekötötték. A *Constantinople 1869* albumban egy, a várost bemutató, kuriózumnak tekinthető panorámakép után a Hagia Sophia külső és belső felvételei, majd a közelben található Kék mecset és Topkapi-palota felvételei láthatók. A fényképek ilyen sorrendben való elrendezése csakis úgy valósulhatott meg, hogy August Kleinnek rendelkezésére állt valamilyen írásos útmutatás a fényképek sorrendjére vonatkozóan. Az útmutatás nagy valószínűséggel magától Révay Ferenctől származott, mivel a fényképek egy részén sem cím, sem sorszám nem szerepelt, így egy, a műteremből származó katalógus sem segített volna a helyes sorrend felállításában.

Az orientalista fényképészet

Az orientalizmus szorosan összekapcsolódott a 19. századi fényképészettel.¹⁵ A professzionális fényképezés kezdeteikor a Kelet meghatározó szerepet játszott ennek az új technikának a kifejlődésében és elterjedésében, a fényképek megteremtették a lehetőségét annak, hogy az általuk közvetített üzenetet a fényképet nézők objektívként fogadják el.¹⁶ Ne felejtjük el, hogy a keleti egzotikum megteremtésének diskurzusába tökéletes módon illeszkedett bele a fényképezés, ez az új médium kiválóan alkalmasnak bizonyult arra, hogy a tényyszerűnek mondott ábrázolást elősegítse az európai közönség kollektív elméjében.¹⁷ A fotográfiát sokáig európai importnak tekintették ebben a térségben, a korai elképzelések szerint a nyugati utazók hozták magukkal a portré-, tájkép- és dokumentumfotózás stílusjegyeit, amelyek végeredményben a festészetből eredeztethetők. A Keletet ábrá-

¹⁵ Said 2000; Behdad 2013.

¹⁶ Behdad–Gartlan (eds.) 2013; Lemke 2002: 237.

¹⁷ Woodward 2007: 363–364.

zólo korai fotográfia lényegében ahhoz a kulturális áramlathoz tartozott, amelyet az európai ember határozott meg.¹⁸ Csakhogy a Kelet-Mediterráneumot megörökítő fotográfiában az európai tekintet kulturális vonásainak hangsúlyozása megkérdőjeleződött, miután sor került a helybeli születésű művészek munkásságának feltérképezésére, ezáltal a fotótörténet egy ideje elkezdte kritikusan szemlélni a korábban feltételezett európai dominancia jelenlétét.¹⁹

Az orientalista fényképészeti látásmód tárgyköréhez kapcsolódóan elengedhetetlen, hogy szóljunk a történeti földrajzi kontextusról, melyben megvalósult a korai fényképészet gyakorlata. Ebben a térségben ugyanis központi szerepet játszott a kommunikáció és a mobilitás, ezek kulcsfontosságúak voltak a fotográfia elterjedésében is. A fotósok városról városra vándoroltak, magukkal vitték felszerelésüket és tudásukat, új technikákat tanultak, felszereléseket és kellékeket szereztek be, kiállították munkáikat. A térségben tevékenykedő fényképészek előszeretettel társultak helyi művészekkel, alkalmaztak helyi asszisztenseket, gyakran felvásárolták egymás műtermeit és negatív fényképeit. Ez a fajta összekapcsolódás megnehezíti a mediterrán, valamint a keleti térség fotográfiája két uralkodó tudományos narratívájának kritika nélküli elfogadását. Az egyik megközelítés a hely, a nemzetiség vagy az etnikum alapján osztályozza a fotográfiákat, míg a másik az orientalista festészet által diktált stílusjegyeket közvetíti, amely inkább a vágy és a fantázia, mint a valóság kivetülése volt, és amely a gyarmati vagy imperialista perspektívát tükrözte.²⁰

De miért annyira fontos az orientalizmus hatásának figyelembevétele még most is, amikor az orientalista fényképészet kritikájának tárgykörében egyébként már olyan sok áttörő kutatás született?²¹ Elsősorban azért, mert a helyi fotográfusok munkája nagyrészt a nyugat-európai irányzatok utánzásának tekinthető, ugyanazokat a konvenciókat és témákat alkalmazva alkották meg fényképeiket. Egyes kutatók még csalódottságuknak is hangot adtak amiatt, hogy a helyi fotósok inkább ókori műemlékeket fotóztak, mint korabeli társadalmi jellegzetességeket, vagy inkább festői látványt örökítettek meg, mint valódi utcai jeleneteket.²² A fényképészek származását és társadalmi állását tekintetbe vevő újabb kutatások éppen arra mutattak rá, hogy az emberi alkotó kéz szerepét nem lehet eléggé hangsúlyozni a 19. századi vizuális kultúra értelmezésekor.²³

¹⁸ Ritter–Scheiwiller 2018: 11–12.

¹⁹ Ritter–Schweiwiller (eds.) 2018.

²⁰ Gordon 2013: 30–31; Hannoosh 2016.

²¹ Nassar 2006; Sheehi 2016.

²² Hannoosh 2016: 6–7.

²³ Chevedden 1984: 151.

Az orientalista fényképészethez általában két funkciót szoktak társítani. Az elsőt úgy jellemezhetnénk, hogy a fényképészet segítségével sikerült a Kelet kulturális értékeit megőrizni az emberiség számára, másrésről éppen ez az új technika közvetítette a változást a nem nyugati tájak irányába. Az orientalista fénykép ennélfogva nem más, mint a megkésett fejlődés tanúságjele és az „egzotikum” megőrzésének egyik eszköze.²⁴

Ezek a fényképek a megmutatott valóság és az azt körülvevő környezet dimenzióját tekintve is többretegű jelentést hordoznak magukban. Az első jelentésréteg értelemszerűen ahhoz kapcsolódik, hogy a fényképeket mint „naprajzokat” értelmezték a 19. században, ez a sajátosság azonnali magyarázatot kínál arra, hogy miért is a Kelet vált az egyik legkedveltebb helyszínné ebben a korszakban. A térség természeti körülményei, a napsütéses órák magas száma ideális helyszínné tette a régiót a fotózáshoz, nem véletlen, hogy a fény és az árnyék viszonyának hangsúlyozása minden alkotónál központi témának számított.²⁵ A fényképésznek nemcsak az erős fényre volt szüksége a beállítás kellő megvilágításához, de a ragyogó napnak köszönhetően a kontraszttal is játszani tudott.²⁶

A másik jelentésréteg nem a természeti környezet kérdéséhez, hanem a helyi emberek fényképeken való megjelenéséhez kötődik. Annak, hogy a korai utcai fényképeken elvétele szerepelnek csak emberek, elsősorban technikai oka van. Az exponálási idő túl hosszú volt ahhoz, hogy az emberek mozdulatlanul ki tudják azt várni. Ennélfogva azokon a korai fényképeken, amelyeken elmosódás nélkül láthatók az emberek, a fényképész által instruált alanyok néznek vissza ránk. Az orientalista fényképészettel foglalkozók azonban nem kizárólag a technikai sajátosságokra vezették vissza a kevés számú emberalak megjelenését a fényképeken. Egyes megközelítések szerint a nem helyi születésű fényképészek arra törekedtek, hogy a monumentalista, épített környezetet, a történeti műemlékeket örökölték meg ezzel az új technikai eljárással, az emberek saját környezetükben való lefényképezése csak másodlagos volt. Összefoglalóan ezt úgy írhatnánk le, hogy a kezdeti orientalista fényképek „elnéptelenítették” a Keletet.²⁷ Mint ahogy Ali Behdad úttörő munkájában megjegyezte, Maxime du Camp (1822–1894) expedíciós fényképésznek nem állt szándékában a keleti népeket és kultúrát feltérképezni, őt sokkal inkább az európai történelemhez kötődő romok, műemlékek, letűnt civilizációk kulturális emlékei foglalkoztatták.²⁸

²⁴ Behdad–Gartlan 2013: 1–9.

²⁵ Behdad 2016: 22–23.

²⁶ Lacoste 2010: 24–25.

²⁷ Behdad 2013: 24–27.

²⁸ Behdad 2016: 34.

Ez az értelmezés, tehát hogy a fényképeszek nem szívesen kapták lencsevégre a helyieket, csak a térségben készült fényképek elenyésző részére nézve állja meg a helyét. A tartózkodás a helyi lakosok saját környezetükben való bemutatásától gyorsan szertefoszlott, köszönhetően annak, hogy az ősi építmények, természeti kincsek monumentalista és grandiózus jegyeinek hangsúlyozásához mindenképpen szükséges volt valamilyen méretarány felkínálása. Az Egyiptomba látogató fényképeszek döntő többsége az építészeti maradványok megörökítésével foglalkozott,²⁹ a szemléltetéshez pedig el kellett helyezni a fényképeken olyan méretarány-jelölőket, amelyek a fényképet szemlélők számára egyértelmű értelmezhetőséggel bírtak.



1. ábra. A karnaki templom nagy oszlopcsarnoka, ismeretlen alkotó, Karnak, Egyiptom, 1871 k.

Forrás: Országos Széchényi Könyvtár, Történeti Fénykép- és Interjútar, FAlbum 3, FTD 283

²⁹ Gregory 2003: 196.

A korai orientalista fényképek egy részén tehát egyáltalán nem volt látható emberalak, míg más fényképeken csak kellékként, a méretarány meghatározásának eszközeként bukkantak fel. Az orientalista fényképészet jellemzője volt, hogy a fénykép tárgyát lényegében kiemelték annak kontextusából. A helyi lakosokat ez a fajta szemléletmód kiszakította a mindennapi, természetes közegükből, a fényképészek nem munkavégzés, vásárlás, utazás, időtöltés közben örökítették meg az embereket, hanem az európai emberek számára fontos műemlékek elé állították őket. Számos, Révay Ferenc által vásárolt ókori építményről készült fényképen azt láthatjuk, hogy a helyi fiatal emberek fegyverrel pózolnak, felmásznak a magasabb építményekre, támasztják az ókori egyiptomi birodalmak után maradt építményeket. A fényképek ezáltal azt üzenik, hogy az itteni emberek napi szinten sétálnak ki és be a különféle templomok csarnokai-ba és más ókori építményekbe, mintha maguk az emberek is az örökkévalóság, a kiismerhetetlen Kelet részei lettek volna.



2. ábra. An-Nászir Faradzs szultán mauzóleuma, ismeretlen alkotó, Kairó, Egyiptom, 1871 k.
Forrás: Országos Széchényi Könyvtár, Történeti Fénykép- és Interjútar, FAlbum 3, FTD 226

Révay Ferenc hagyatékában ugyanakkor olyan fényképeket is fellelhetünk, amelyek nagyon nehezen illeszthetők be az orientalista szemléletmód fent vázolt kategóriarendszerébe. A dokumentarista jellegű, tájakat, épületeket, hajókat ábrázoló fényképen túl ugyanis szép számmal előfordulnak olyan képek, ahol a lakosok a saját környezetükben jelennek meg. Ezeken a fényképeken az emberalakok immár nem az épített környezet méretarányát kifejező kellékként szerepelnek, hanem olyan környezetben, amely akár iránymutatásul is szolgálhat a valódi megértéséhez.³⁰ Természetesen még nem arról van szó, hogy mindenféle fényképész instrukció vagy kompozíció nélkül, spontán kerülnének ezek az emberek megörökítésre, sokkal inkább arra kell gondolnunk, hogy míg az orientalista fényképek nem mutattak érdeklődést a helyi lakosok mindennapjai iránt, a Révay által is előnyben részesített új felfogást közvetítő fényképeken ténylegesen mozgó emberek jelennek meg. Erre kiváló példa az az Egyiptomban készült felvétel, amelyen birkapásztorok állnak háziállatok és lakóházak között, vagy az a kairói fénykép, amelyen egy fehér turbános kereskedő éppen kihajol kirakatából, hogy megnézzé, mire is készül a fényképész a boltja előtt.

Külön figyelemre méltó, hogy Révay Ferenc közel egy tucat olyan fényképet is megvásárolt, amelyeken elmosódott, bemozdult emberek láthatók. Arról már volt szó, hogy a fényképészek az esztétikai elvárások miatt kerülték ezeket a beállításokat, ám úgy tűnik, bizonyos esetekben mégis előhívták és árusították azokat a képeket is, amelyeken elmosódott helyiek szerepelnek. A Révay-gyűjteményben e szempontból a legekleltatásabb példa a Tophane-kútról (Isztambul) készült fénykép, a kút előtt egymás mögött sorakozó, vízholdó asszonyok árnyalakjai vehetők ki.

Egyes, a báró által kiválasztott és megvásárolt fényképeken olyan aspektusok bukkannak fel, amelyek egyáltalán nem megszokottak a korai orientalista fényképek esetében. Nem másról van itt szó, mint a tökéletességre, a pontosságra való törekvés mellőzéséről, a hibák elrejtésének elhagyásáról.³¹ A bemozgó és elmosódott alakokat ábrázoló képeken túl megtalálható olyan fénykép is a gyűjteményben, amelyen a Sehzafe dzsámi (Isztambul) előtt száradnak a frissen mosott ruhák. A kiszámíthatatlan részletek jelenségének talán legszembetűnőbb esete a kairói Al-Ashraf Káitbej szultán medreszéről készült enteriőrfelvétel, melyen ott vannak a lábbelik, a szőnyegek és vizeskancsók, de talán nem is vennénk észre elsőre, hogy a fal tövében, összegörnyedve, a sötétbe rejtőzve ott gubbaszt egy férfi is. Az előbb említett képek arról tanúskodnak, hogy bizonyos fényképészek egyáltalán

³⁰ Aker 2000: 4–5.

³¹ Woodward 2007: 366.

nem ódzkodtak az utcai jelenetek megörökítésétől még akkor sem, ha éppen nem tudtak minden fényképalanyt pontosan beállítani és koordinálni.



3. ábra. Káitbej szultán medresze, ismeretlen alkotó, Kairó, Egyiptom, 1871 k.

Forrás: Országos Széchényi Könyvtár, Történeti Fénykép- és Interjútar, FAlbum 3, FTD 294

A Révay Ferenc által gyűjtött fényképek között egyaránt megtalálhatók a dokumentarista jellegű épület- és műtárgyfotók, a széles perspektívájú panorámafényképek, a tájfényképek és az utcai felvételek. A műfaji kategorizálást ráadásul kiegészíti az a megközelítés, hogy az adott fényképen szerepel-e emberalak, és ha igen, akkor ez milyen üzenetet közvetít a szemlélő számára.

Ne feledkezzünk meg továbbá arról sem, hogy a fényképészek előszeretettel készítettek csoportportrékat is a helyiekről, pontosabban a helyiek egy részéről, mivel az iszlám hívők számára tiltva volt a fényképezkedés, így általában nem muszlim felekezetű személyeket fotóztak le a műtermekben, esetleg a szabad ég alatt. A leghíresebb ilyen sorozatot Pascal Sébah szír-török származású fényké-

pész készítette el az 1860-as évek végén, 1870-es évek elején.³² Az ilyen csoportportrék leggyakrabban valamilyen közös foglalkozást űzőkről vagy etnikai csoportokról (görögök, zsidók) készültek. Révay Ferenc gyűjteményében több ilyen Sébah-fénykép is fennmaradt, amelyeken például kígyóbűvölők, utcai árusok, szőnyegkereskedők szerepelnek. De még ebben az esetben is tehetünk további megkülönböztetést a fényképek között, hiszen számos olyan eset ismert, amikor maga az európai utazó vagy a fényképész öltötte fel a helybeliek ruháját és állt a fényképezőgép elé.³³ Ezek a fényképek szemléletmódjukban sokkal inkább illeszkednek az orientalista fényképezés tradíciójához, mint a helyi fényképészek, például a Sébah által készített fényképek.

Összegzésképp fontos hangsúlyozni, hogy az az észrevétel, miszerint az ebben a térségben tevékenykedő fényképészek munkái jóval bőségebb tematikus változatosságot mutatnak, mint hogy pusztán az orientalista fényképészet jelzőjével illessünk minden itt készült alkotást, nem véletlenül jelent meg a fotótörténeteszek körében.³⁴ Amennyiben ugyanis a korai példák egy bizonyos körén túl tekintünk, nehezen tartható fenn az a megállapítás, hogy a kelet-mediterrán fényképészet egységes és kizárólagos módon orientalista lett volna.

Források

Budapest Főváros Levéltára (BFL)

VII. 2. c. Pesti Királyi Törvényszék iratai. Polgári peres iratok, 1872–1950.

Greguss Ágost (szerk.) 1869: *Az 1865-dik évi december 10-dikére hirdetett országgyűlés főrendiházának naplója*. Pest.

Henszlmann Imre – Nyáry Albert (szerk.) 1876: *Archeológiai Értesítő. A Magyar Tudományos Akadémia Archeológiai Bizottságának közlönye. 9. füzet*. Budapest.

ÖBL 1965: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950. 3. kötet. <https://apis.acdh.oeaw.ac.at/person/70985> – utolsó letöltés: 2024. május 31.

Patai, Raphael 1987: *Ignaz Goldziher and his Oriental Diary. A Translation and Psychological Portrait*. Detroit.

Szerzeménykönyv 1916: *A M. N. Muzeumi Könyvtára szerzeménykönyve 1916. évre*. Budapest.

³² Woodward 2007: 363–364.

³³ Hannoosh 2016: 11–24.

³⁴ Hannoosh 2016: 7–8.

A Gyűjtő, 1915

Az Est, 1915

Hivatkozott irodalom

- Aker, Jülide 2000: *Sight-Seeing. Photography of the Middle East and its Audiences, 1840–1940*. (Harvard University Art Museums Gallery Series 30.) Cambridge.
- Behdad, Ali – Gartlan, Luke (eds.) 2013: *Photography's Orientalism. New Essays on Colonial Representation*. Los Angeles. <https://doi.org/10.2307/jj.4908241>
- Behdad, Ali – Gartlan, Luke 2013: Introduction. In: Behdad, Ali – Gartlan, Luke (eds.): *Photography's Orientalism. New Essays on Colonial Representation*. Los Angeles, 1–10. <https://doi.org/10.2307/jj.4908241.4>
- Behdad, Ali 2013: The Orientalist Photograph. In: Behdad, Ali – Gartlan, Luke (eds.): *Photography's Orientalism. New Essays on Colonial Representation*. Los Angeles, 11–32. <https://doi.org/10.2307/jj.4908241.5>
- Behdad, Ali 2016: *Camera Orientalis. Reflections on Photography of the Middle East*. Chicago, IL–London. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226356549.001.0001>
- Chevedden, Paul 1984: Making Light of Everything. Early Photography of the Middle East and Current Photomania. *Middle East Studies Association Bulletin* (18.) 2. 151–174. <https://doi.org/10.1017/S0026318400015455>
- Edward W. Said 2000: *Orientalizmus*. Ford. Péri Benedek. Budapest.
- Elek Orsolya 2018: A fénykép történeti forrásként való alkalmazhatóságáról. *Korall* (19.) 73. 5–17.
- Gordon, Sophie 2013: *Cairo to Constantinople: Francis Bedford's Photographs of the Middle East*. London.
- Gregory, Derek 2003: Emperors of the Gaze: Photographic Practices and Productions of Space in Egypt, 1839–1914. In: Schwartz, Joan M. – Ryan, James R. (eds.): *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*. London–New York, 195–225. <https://doi.org/10.4324/9781003268260-12>
- Gyáni Gábor 2011: Képi források és képi fantázia a történetírásban. In: Martin József – Széchenyi Ágnes (szerk.): *Klió és a médiagalaxis. Tanulmányok a 70 éves Buzinkay Géza tiszteletére*. Budapest–Eger, 167–176.
- Hannoosh, Michèle 2016: Practices of Photography: Circulation and Mobility in the Nineteenth-Century Mediterranean. *History of Photography* (40.) 1. 3–27. <https://doi.org/10.1080/03087298.2015.1123830>
- Harlan, Deborah 2009: Travel, Pictures, and a Victorian Gentleman in Greece. *Hesperia* (78.) 3. 421–453. <https://doi.org/10.2972/hesp.78.3.421>

- Jacobson, Ken 2007: *Odalisques and Arabesques. Orientalist Photography 1839–1925*. London.
- Lacoste, Anne 2010: *Felice Beato. A Photographer on the Eastern Road*. Los Angeles.
- Lemke, Wolf-Dieter 2002: Ottoman Photography: Recording and Contributing to Modernity. In: Hanssen, Jens – Philipp, Thomas – Weber, Stefan (eds.): *The Empire in the City. Arab Provincial Capitals in the Late Ottoman Empire*. (Beiruter Texte und Studien 88.) Beirut, 237–249.
- Mirzoeff, Nicholas 2003: *An Introduction to Visual Culture*. London–New York.
- Mitchell, William J. Thomas 2008: A képi fordulat. In: Szőnyi György Endre – Szauter Dóra (szerk.): *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. Szeged, 131–153.
- Nassar, Issam 2006: Familial Snapshots: Representing Palestine in the Work of the First Local Photographers. *History & Memory* (18.) 2. 139–155. <https://doi.org/10.2979/his.2006.18.2.139>
- Ritter, Markus – Scheiwiller, Staci G. (eds.) 2018: *The Indigenous Lens? Early Photography in the Near and Middle East*. Berlin–Boston. <https://doi.org/10.1515/9783110590876>
- Ritter, Markus – Scheiwiller, Staci G. 2018: Introduction: Early Photography in the Near and Middle East and the Notion of an „Indigenous Lens”. In: Ritter, Markus – Scheiwiller, Staci G. (eds.): *The Indigenous Lens? Early Photography in the Near and Middle East*. Berlin–Boston, 11–26. <https://doi.org/10.1515/9783110590876-003>
- Sheehi, Stephen 2016: *The Arab Imago. A Social History of Portrait Photography, 1860–1910*. Princeton, NJ–Oxford. <https://doi.org/10.1515/9780691235356>
- Szegedy-Maszak, Andrew 1987: True Illusions: Early Photographs of Athens. *The J. Paul Getty Museum Journal* (15.) 1. 125–138.
- Woodward, Michelle L. 2007: Between Orientalist Clichés and Images of Modernization. Photographic Practice in the Late Ottoman Era. *History of Photography* (27.) 4. 363–374. <https://doi.org/10.1080/03087298.2003.10441271>