Családi album

Családi album

Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I.

Szerkesztette
R. NAGY JÓZSEF

Miskolci Egyetem
Miskolc
2000

Technikai munkatárs
SPITZMÜLLER ZITA

A kötet megjelenését
a Lukács György Alapítvány
támogatta

© R. Nagy József, 2000
© Hungarian translation, 2000

TARTALOMJEGYZÉK

Bán András
A privát fotó keresése 6

Robert Taft
Igazi amatőrök 14

Frank Heidtmann
Széljegyzetek az amatőr-fotográfiához 25

Enno Kaufhold
Igényes amatőrök. Az igénytelenség kultiválása 31

Timm Starl
A magánvilág képi közege. A kocafotózás keletkezése és funkciója ...48

Joachim Kallinich
Fotográfia és élettörténet.....59

Julia Hirsch
Családi képek. Tartalom, jelentés, értelem 69

Alan Thomas
A családi krónika 109

Chantal de Linares
A család játéka. Családi képzeletvilág
a családi fényképekben és albumokban.....116

Amy Kotkin
A családi fotóalbum, mint a folklór egyik
megnyilvánulási formája 127

Barbara Rosenblum
Fényképészeti stílusok 135

Jay Ruby
Milyen a világ a képeken át – a fotózás antropológiája 142

Jaap Boerdam – Warna Oosterbaan Martinius
Családi fényképek – szociológiai megközelítésben 154

Howard S. Becker
Fényképezés és szociológia 173

Melléklet 205

Bán András

A privát fotó keresése

Kunt Ernő emlékére

Akkoriban tudatosan neveztük kedvenc képeinket egyszerűen 'fotográfiának', mellőzve mindenféle utalást 'mű'-re, 'művészet'-re (szándékosan felbosszantva ezzel a fotóművészet intézményrendszerének urait). Eljártunk a Hórusz Archívumba[1], azaz Kardos Sándorhoz: felszámolt műtermekből, kukák mellől összeszedett hibás, fölösleges, különös fényképeket nézni (és Perneczky Géza megírta hozzá a hiba esztétikáját[2]: „a hiba az, ami kivezet a világból"). Többen viszonylag következetesen használtuk a fényképezés kapcsán a 'hivatásos-amatőr-privát' fogalomhármast; jelezve: a képkészítés szociológiai meghatározottsága önmagában is műfajt/stílust definiál. S hozzátéve: minden kortárs fotográfia már ránézésre egyértelműen besorolható e három széles sáv valamelyikébe. Továbbá: a műfajoknak nincs hierarchiájuk – 'művészet' ezen besorolásoktól függetlenül keletkezik. S nem is feltétlenül a fotográfus által jön létre. A Hórusz-típusú képkiválasztást, rámutatást éppúgy művészi aktusnak tartottuk.

Itt van például ez a 'fotográfia': Dorka úszik. Vörös hajú kislány a medence áttetsző kék vizében. Önfeledtsége teljes, tempózás nélkül suhan előre, ez a nyaralás végtelen, a gyerekkor partja láthatatlan. Delfinmozgásával apró hullámokat vet és a hullámok optikája széttördeli gyerektestét. Úszódresszének vörös-fekete csíkjai épp csak felvillannak. A medence alja kockás, a hullámokon valami közeli fehér és vörös épület reflexe, az ég ragyogóan tiszta lehet, amúgy semmi nem szól az időről. Sem a helyi időről, sem a naptárbeliről. Bármikor készülhetett a kép, bármelyik nyáron. S bárki készíthette. Mégis tudjuk, mostani. A géphasználat és a gépi színek árnyalatai, a luxusnyaralás felhőtlensége a jelenhez köti.

Még akkor is, ha a képteremtés véletlenje és zsenialitása inkább más fotókhoz, a múlthoz. Például ehhez a fotográfiához, amelyen András lebeg a medence szélén. Feje, rövid haja az uszoda csempeszegélyén pihen, szeme csukva, elnyúló teste arasznyira a már kinőtt gyerekmedence aljától. Visszanéz, már hiányzik neki valami, a nyár vége karnyújtásnyira, sötétülő felhők tükröződnek vízszabdalta testén. S mindez már régebben történt, távolabbi kamaszkorunkban.

András sincs egyedül a képek sorában. Vele van Jenő, aki a medencébe fejest ugorva erős ifjútestével előrefúrja magát a vízben. A hullámok fénytörése bizonytalanná teszi teste körvonalait, furcsa torzó, érthetetlen részletek, fejét észre sem veszszük az első pillanatban. A medence aljáig nem is látunk a vibráló vízben, az ég – ha tükröződik egyáltalán – sötét, komor. Vagy az is lehet, hogy a medence beton fedele zárja a teret. Nem nyár ez már. Arasznyi előremozdulás az állóképen. A pillanat valós és távoli. Jenő már felnőtt.

Jenőt bátyja fotózta le, Andor. Avagy André. Igen: Kertész. 1917-ben. Andrást Szilágyi Lenke, 1985-ben. Dorkát pedig valószínűleg az apja valamikor a kilencvenes évek közepén.

Jenő nem Jenő – kikerestem a szakirodalomból (nagyon sok kötet Kertész, albumok, egyetemi disszertációk), hogy az úszó alak, bár hasonlít Andor Jenő-öccsére, s a kép is 1917-ben, a többi Jenő-képpel egyidőben készült, mégis egy ismeretlent ábrázol az esztergomi katonakórházban. Pontosabban nem is az úszót ábrázolja: Andort a víz fénytörése érdekelte – a szakirodalom innen eredezteti Kertész híres, 1933-as Distortion-sorozatát, a tükrökben szétfolyó női aktokat.

András nem András. Megkérdeztem Szilágyi Lenkét: ismeretlent fotózott le, őt is a víz érdekelte, a fénytörés, és mindent kihozott belőle, amit szolarizálással lehet (egy nagyobb sorozat részeként). Szilágyi-szakirodalom még alig van (tudtommal eddig egy disszertáció készült róla), így a „Bath 4." fotó művészettörténeti helye még kijelöletlen.

Dorka talán Dorka: semmit nem tudunk erről a fotóról, mert talált kép: felbukkant a fotóvállalat képi szemetjéből. Ugyanakkor biztosak lehetünk benne, nem a fénytörés, a víz, nem a rácsodálkozás, a vizuális izgalom, a képi gyönyör miatt készült, hanem Dorka miatt. (Vagy a nyaralás miatt?)

Mindhárom kép sorozat része, s e sorozatok – ha épp nem is a most kiemelt képek – dokumentumfotóknak is tekinthetők. A másik képen tényleg Jenő ugrik: családtörténet, viselet, helyi történelem az összefüggések. A másik képen Szilágyi Lenke fénytöréseinek azonosíthatóbb a tárgya: az avantgárd gondolkodás és vizualitás elemei a nyolcvanas években, a horizontok és fényképezésmódok változása. A másik képen az egzotikus szálloda látható az úszómedence mellett: a pénz beköszönte, a nyaralási szokások megváltozása Magyarországon a közelmúltban.

Különböző okok miatt, de nemigen fért e három kép egyike sem a fotók műfajiintézményi rendszerébe még tíz éve sem. Az egyik már akkor is magasan fölötte lebegett, kezelhetetlen volt (el is romlott Kertész és a hivatalos szervek kapcsolata: s a fotográfus nem a magyar államra testálta végül hagyatékát), a másik akkoriban, a nyolcvanas években még nem nyert bebocsátást, a harmadik kapcsán ilyesfajta igény csak bennünk, szintén kívülállókban bukkant fel.

A képcsinálás intézményes rendszerén kívül keletkezett képek miatt volt szükségünk a megkerülő megnevezésre – 'fotográfia' (= igazi kép) volt mindegyik. Éppen e képek miatt ziláltuk szét az elméleti kereteket mára – ahogy a politika megengedte: hivatalosan is. A művészetbe a megengedett szubjektivitáson messze túlról privát elemeket emelve be (a politikai kosztól óvva egyaránt személyes képpé tettük Jenő, András és Dorka fotóját). Akkor az igazán fontos új képek az avantgárd képzőművészettel egyenértékű képalkotás szándékával, többnyire fiatal fotósoktól (néha fotótörténeti régészkedésből), s általában underground – néha kifejezetten privát – körülmények között bemutatva ('használva') kerültek elénk. Szilágyi Lenke postai levelezőlapra ragasztva küldte szét jó képeit hétről hétre barátainak.

A 'nyugati' művészetkultúra (melyen tekintetünk függött) hasonló zavarában kitermelte a 'progresszív fotó' elnevezés. Ezen megnevezés – kétszeres értékutalása miatt – mifelénk még helyénvalóbbnak tűnt: a képi minőségen túl társadalmi/morális minőségre is utalt. Kerekes Gábortól Szilágyi Lenkéig a jó fotósok progresszívek voltak. És a progresszívek voltak a jó fotósok. A megnevezés nem vált történeti- vagy stíluskategóriává, mára végleg használaton kívül került.

A legutóbbi időszak – lényegében máig érvényes (hisz a nyolcvanas évek 'kategóriahasználói' azonosak a kilencvenes évekbeli fotós hatalommal) lokális terminológiáját tehát erősen az adott politika-kulturális körülmények (de)konstruálták. Dorka, András és Jenő fotója intézményi rendszereken és képi meghatározottságokon kívül született, s szándékától függetlenül ma egyértelműen művészetnek számíttatik, azaz (itt szinonímája) 'fotográfiának', hiszen a 'művészet' elnevezés a kilencvenes évekre vitán túlivá vált, a hozzá kapcsolódó közmegyegyezés partikularizálódott.

*

Így esett, hogy elméletet keresve érdemi olvasmányok után kezdtünk nyomozni akkoriban. Rácsodálkozva a fotó más fajtáira, s terminológiát kellett volna találnunk hozzájuk. Felbukkant a horizonton – többszörös fénytörésben – a vizuális antropológia elnevezés. Egyáltalán nem a művészettörténet alternatívájaként, mint ma; s egyaránt jelentve a (nem nyelvi természetű) vizualitás tanulmányozásának módját, bizonyos fajta képkészítési módszert, valamint biztatást a képek (kép = tárgy vagy felület) igen széles körének megfigyelésére.

Világossá vált, hogy a családi archívumokban található fényképfelvételek nagyon fontosak: a hatalom determinálta beszéd árnyékában, koordinátarendszerében ezek a képek nem 'másként beszéltek', nem a sorok között vezették a tekintetünket, hanem – távolinak és részérvényűnek tekintve a politikai meghatározottságot – szabadon, pontosabban a lokális és családi hagyományok rendszere által meghatározottan számoltak be a működő kultúráról, hitekről és ízlésekről, jelentéstulajdonításokról és szimbolizációról. Jenőt és Andrást szemlélve Bourdieu bólintana: megítélésükre ránehezedik az elit uralkodó ízlése.

Bizonyos, hogy e privát képek szemlélése és gyűjtése is kellett ahhoz, hogy a kortárs komplex kultúra itthoni kutathatósága lehetőséggé váljon. Amit azután a Kunt Ernő, Horányi Özséb, Beke László vezette konzultációk érleltek tovább. Készülés és használat, privát és családi – kategóriapárok? Falusi vagy paraszti fotóhasználatról helyesebb beszélni[3]? Hogyan függ össze e képekkel a Annales-történelemírás, az oral history, a privát szféra filozófiai kutatása, az esztétikai antropológia, a holisztikus gondolkodás, az életút-interjú módszere? Hogyan függ össze e képekkel a 'valóság'?

A privát világ fotói vezettek el bennünket a privát fotókról szóló szövegekhez, Michael Lesy, Pressing Lajos, Alan Thomas esszéihez[4]. Az ő pszichoanalitikus vagy mentalitástörténészi vizsgálódásmódjuk kitágította az értelmezés kereteit, de nem nevezte meg azokat. S a többiek, Sontag szemlélődése, Barthes – amúgy Kar-

dos Sándort igazoló – 'punctumja', éppígy nem igazított el a terminológiai bizonytalanságban. A meghatározások ezen olvasmányokban is elmosódottak voltak.

Barbara Rosenblum például, amikor a fényképészeti stílusokról értekezik[5], az újság-kép, a reklám-kép, a múzeumban kifüggesztett fotó jelenkori leírásával definiál. Ez utóbbit úgy tekinti: „a téralakítás, a fény vagy a mondanivaló válik a kép tartalmává, függetlenül a témától". Hát ez az: a téma. Vagy ami ehhez valójában nagyon közeli: a 'külvilágprobléma'. „A fényképészeti mondanivaló legfontosabb dimenziója – teszi hozzá Rosenblum – arra vonatkozik, hogy a látható kép milyen mértékben reprezentálja a 'valóságot', annak képiségét, amit általában úgy határozunk meg, mint a hasonlóság mértékét".

Olvassuk azonban el a 'külvilágprobléma' eredeti meghatározását Max Bensénél[6]: a fényképezésben „mindenkor megvan a külvilág minimuma, legalább a minimuma; képtelen abszolút világmegsemmisítésre, de abszolút világalkotásra sem képes". Másképpen fogalmazva: a fényképezés ugyan nem feltétlenül szenved transzcendencia-hiányban, szimbolizáció-hiányban azonban mindenképpen: „A fotografikus formálás folyamata elsődlegesen egyszerre 'ábrázoló' és 'utaló' módon megy végbe, de sohasem 'szimbolikusan'".

A fotográfia cserében – ettől annyira huszadik századi – mélységesen átjárt a véletlennel, az esetlegessel, a koincidenciával (amivel a festészet is, csakhogy míg a fényképi koincidencia a néző örömének állandó terepe, addig a festmény koincidenciáiról a néző aligha tud). Ez a koincidencia-öröm méginkább megerősíti a fotografikus kép külvilágkötöttségét, ami miatt alkalmas a filozófia 'kauzális realizmus' észlelés-elméletének támogatására: a külvilágprobléma nagyon erősen tételezi – a külvilágot.

Visszatérve a stílusok/műfajok – önmagában nem feltétlenül művészetet igazoló – kérdéséhez: feltűnő, hogy az irodalom még a kezdeti fél évszázad során is mellőzi a stílusmegnevezések segédhasználatát. Pedig mily' egyszerű lenne bizonyos stúdió-portrék biedermeierjéről, romantikájáról, pláne historizmusáról értekezni. Ámde ezen jegyek, ha léteztek is – de mennyire hogy léteztek! – egyidőben voltak jelen (lenyűgöző gazdagságban) a fotográfia világában. Egyidőben, anélkül, hogy a történetírás bármelyiket dominánsnak tudná kinevezni. Ez az örök egyidejűség bénítja leginkább a fotótörténészt, pláne az esztétikum-kereskedőt. Ebben a képtömegben mindenre mindig van példa és ellenpélda – miközben minden egyes kép mégis mélységesen saját helyéhez-idejéhez kötött. A fotográfia esetén egyszerűen nem állja meg a helyét a „képek egymásból építkeznek" Gombrich-törvénye: Jenő, András és Dorka nem tételezi egymást, nem fűződik közöttük egymásra hivatkozva képek sora. Minden fotó azért készül, mert azt gondolja, valami lényegit ragad meg a hely és idő keresztútján, miközben egy társadalom tagjai – így Lévi-Strauss – ritkán vannak tudatában, hogy kultúrájukban valójában mi a fontos és jellemző, mi szimbolikus.

Lehetséges továbbá, hogy nem csupán a technika megváltoztatta képcsinálás áll ellen a műfaji besorolásnak, hanem maga a műfaj-fogalom is problematikussá vált.

A műfaj mint esztétikai konvenció (René Wellek) művészetekben meghatározottsága különösen nehézzé teszi alkalmazhatóságát a populáris képcsinálás, így a fotográfia produktumaira is, amelyekhez a köznapi gondolkodás inkább a funkcionális esztétikum (Jacques Maquet) mentén való értékelést hajlamos csatolni[7]. Ha a kultúrák beláthatatlan belső formálódásában létező verbális hagyományok kanonizálását tekintjük a műfaj meghatározásának, akkor mit sem tudunk kezdeni a fotográfiával, amely létrejöttekor egyetlen, ámbár komplex kultúrát, s annak egyúttal minden rétegét egycsapásra megérintette, megfoghatatlan módokon széles körben adott át kamera előtti, mögötti és képhasználati viselkedési mintákat (Richard Chalfen szavajárását követve: Polaroid-emberek születtek a Kodak-kultúrában), és sajátos, 'műfajizálható' jelenségei egyaránt adódtak a kézműves gyakorlatból, a széleskörű használatból és az avantgárd újra-újraértelmezésből. Ugyanakkor a műfaj mint 'intézmény' mégis rátelepszik a fotográfiára, s hol a németalföldi festészetben kikristályosodott képzőművészeti megnevezéseket alkalmazza (zsáner, csendélet stb.), hol önálló, éppen a fotó által bevezetett megnevezésekkel operál (dokumentum, riport stb.) – természetesen rég nem törekedve a helyes, mindent lefedő felosztás skolasztikájára. Valójában e műcsoportosítási módoknál – ahogy a képzőművészetben általában is – a dikció másodlagos a tematikai, technikai vagy funkcionális meghatározottsághoz képest. A lírai textustól eltérően a lírai kép vagy 'lírai fotográfia' ámbár tartalmas megnevezés, ugyanakkor nem konvencionális, legfeljebb kritikai jellegű.

Ami tehát a műfajt illeti: Ungváry Rudolf akkor írt, máig kiadatlan elemzésében szemléletesen bizonyítja, hogy az egyes fotográfiák térben és időben helyet változtatva igen széles körben képesek műfajváltásra is – a művészi kép dokumentumfotóvá válhat, a dokumentumkép privát jelentőségű fotóvá. Sőt, a képek leggazdagabbika, a privát kép „az idő, illetve a hely változtatásával nemcsak válhat, hanem szükségszerűen művészi, dokumentum, vagy tudományos képpé válik". Figyelem: ahogy lényegi tulajdonsághoz jutunk, sokkal inkább a képhasználatról szól a diskurzus, mint magáról a képről.

Ami pedig a fotótörténetet: a művészettörténet módszertanának erőtlen alkalmazás-kísérletei valójában máig nem mondatták ki a szakemberekkel, hogy személyiségtörténetet csinálni fotós életművek nélkül, stílustörténetet csinálni a stílusok egyidejűsége idején és a fotográfiákon minden megtörténhet légkörében, ikonográfiával próbálkozni a fotó szimbolizáció-hiányának égövében – meglehetősen meddő. Eseménytörténettel vagy technikatörténettel persze lehet foglalkozni, mint amúgy bármely műipar esetén, de a fotográfia jelentőségét a képtudomány lenne képes feltárni – az amelyik aligha utalhat olyan demiurgoszokra, mint Wittgenstein, Saussure, Austin vagy Chomsky; s amely (ha létezik) ma egyre inkább vizuális antropológiának nevezi magát: mivel a képek természetéről kevés lényegi tételt tud megfogalmazni, legalább a képhasználatról legyen érdemi mondandója.

S hamár lelepleződött apró titkunk: nem épp a használat révén fogalmazhatjuk meg a 'fotóművészet' legalább valamelyik lényegi vonását? A (mindigis) szakrális

képek egyik megmaradt funkciója létük szekularizált környezetében az 'előkép-jelleg'. Amikor Kendall Walton felveti, hogy a külvilágprobléma nem azonos az ábrázolás, a realizmus kérdésével, hanem a képcsinálás és az észlelés analógiája az, ami teoretikusan meghatározó (mert a képeknek a nyelvnél kevésbé önkényes természetére rámutató), gondolatmenete folytatható: az igazán meghatározó (művészi) képek észelés-prototípusok. Kiindulópontjaivá válnak velük egy formalényegű tárgyak sorozatának, mert meghatározzák a helyhez és időhöz, korhoz és kultúrához is kötött észlelés egyik érvényes változatát.

Ha így van, akkor (zavart oszlatva, szorongást csökkentve) egyfelől könnyebben indokolhatjuk Atget, Lartigue, Moholy-Nagy, Kertész, Arbus ... Szilágyi Lenke képeinek művészet-voltát, rámutatva bennük – a spontán-koincidenciális zsenialitással szemben – a tudatos elemre. Másfelől elgondolkodhatunk a jelen 'fotóművészet' (vagy progresszív fotográfia, avagy, ha tetszik 'a' fotográfia) milyenségén. Előképe, avagy hamarosan az történik vele az elektronikus képcsinálás idején, ami a rézkarccal vagy a litográfiával történt a fotográfia idején: rövid, nagyszerű, felszabadult, burjánzó virágzás után 'utóképpé' válik?

*

Túllépve mostmár a műfajok, a fotó és művészet, a fotó és kézművesség kérdéskörén, a kérdés az, milyen más megfigyelésmód révén férkőzhetünk közelebb Dorkához? Segít-e a képhasználat bármily aprólékos leírása a privát kép meghatározásában? Segít-e, ha megmutatjuk: a privát fotó feláldozható, megsemmisíthető, behelyettesíthető, tabuvá tehető, magasztalható, használható mágikus praktikákhoz, rontáshoz, meggyőzéshez, hálaadáshoz, mnemotechnikai gyakorlatokhoz – akár a többi kép (a művészetbe balzsamozás előtt). Megtudjuk-e eréven, hogy Dorka képe valóban létezik (avagy a képnek az a komplex olvasata, amely Jenő és András mellé emeli őt, csak a szemétben turkáló voyeur képvadászé)? Megtudhatjuk-e, hogy miféle is az a kommunikációs aktus, amelyben 'van'?

Bourdieu óta – aki elsőként vállalta, hogy alaposabban szétnéz a fotó háza táján[8] – a Dorka-fotók családi és privát aspektusa keveredik. Dorka fényképe nem a nagyközönségnek készült (családi), a hozzátartozó érzelmi- és emlékkapcsolatok személyenként változnak (privát), maga a fotó jelentőségteli a kisközösségi identitás megszervezésében (családi) és jelentésnélküli e körön kívül (privát). Boerdam-Martinius meghatározása[9] például olyan képekről szól, amelyek megnevezhetők „témájukkal és azzal a társas környezettel, amelyben felhasználásra kerülnek. Az első definíció szerint minden fénykép családi fényképnek minősül, amin rokonok vagy családtagok szerepelnek. A második szerint minden fénykép, amelyet a család megőriz és olykor nézeget, családi fénykép."

Valójában mindazok a kutatások, amelyek e téma köré rendezhetők, a családi fotográfiával foglalkoztak. Azt vizsgálták, mennyiben jelenik meg a család magáról alkotott képe, belső rendszere és hierarchiája ezeken a felvételeken (a válasz: régebben jobban, ma kevésbé). Arra figyeltek, a család-kisközösség által meghatározott

viseleti-viselkedési jegyek megjelennek-e a képeken? (Persze.) Továbbmenve: milyen mélységig világíthatja meg ez a viszonylag modern technika a hagyományos viselkedésmódokat Azt kérdezték, a fényképek mennyiben tárgyai, segítői, kiindulópontjai a családi történetmondásnak? (A válasz: mesélőtől függ.) Hogyan tevékenykedik az a 'naiv antropológus', a családi album elrendezője, aki a képek rendszerbe szervezésével szokásokról, értékekről ad számot.

Mindezen megfigyel[1]ések a kultúraleírás már meghatározott eljárásai köré csoportosulnak. Érdemlegesen beszélnek a közösségszerveződésről, a tudásátadásról, elkészítik a képpé válni tudó jelenségek corpusát, összeállítható egy mosolykatalógust. Fotó és szöveg összefüggése kapcsán nem csupán arra utalok, hogy a kép nem közhelyes értelmezéséhez, tudjuk jól, elengedhetetlen a textus és kontextus, szükséges a kommentár – a nagy mese. Hanem: a tudós elme az érdeklődés, szisztematizálás, megértés során szöveget állít elő az adott kulturális jelenségről. És ezzel segíti-gyorsítja a képek kiürülését: a politikai tartalmú képeken túl immár a privát képeket is legfeljebb egyszer nézzük meg, nem szemlélésük, hanem csupán témájuk, alkalom-meghatározottságuk, létük a fontos. Lehetséges, hogy e gyönyörű Dorka-kép léte az elkészítés presztizspillanatába zárt?

Amiről e megfontolások nem szólnak: az a költői, az az esztétikai aktus, amely a képek szemlélésekor mégiscsak megtörténik (valahol távol a művészet bármely értelmezésétől); az a mozzanat, amely révén, ha hajszálnyira is, de „enyhül az emberek velük született rossz sorsa".

Jegyzetek

[1] Kardos Sándor: *Horus Archives*. Budapest – Eindhoven, 1989, Axon-Het Apollohuis.

[2] Perneczky Géza: *Csipkebokorgyújtogatók*. Budapest, 1984, Művelődéskutató Intézet (Vizuális antropológiai kutatás – munkafüzetek I.).; „legális" kiadása: *A korszak mint műalkotás*. Budapest, 1988, Corvina, /Irisz/.

[3] Kunt Ernő: *Fotoantropológia*. Miskolc – Budapest, 1995, KVAT – Budapest Galéria.

[4] Lesy, Michael: *Time Frames. The Meaning of Family Pictures*. New York, 1980, Pantheon Books.; Pressing Lajos: *A transzformáció mítosza* (1984). Megjelent: *A boldogság mint misztérium*. Budapest, 1993, Orient Press, 206-223. p.; Thomas, Alan: *Time in a Frame. Photography and the Nineteenth Century Mind*. New York, 1977, Schochen Books.; 43-64. p. lásd: jelen kötetben.

[5] Rosenblum, Barbara: *Photographers at work. A Sociology of Photographic styles.* Holmes and Meier Publishers Inc. New York–London 1978. 13-18. p. Lásd: jelen kötetben.

[6] Max Bense: 'Fotóesztétika', *Fotóművészet* 17. évf., 1974/3., 8-10. p.

[7] Wellek, René – Warren, Austin: *Az irodalom elmélete.* Budapest, 1972, Gondolat.; Maquet, Jacques: *Bevezetés az esztétikai antropológiába*. Budapest, 1984, Művelődéskutató Intézet (Vizuális antropológiai kutatás – munkafüzetek III.).

[8] Bourdieu, Pierre: *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, 1965, Minuit.
[9] Jaap Boerdam – Warna Oosterbaan Martinius: *Családi fényképek – szociológiai megközelítésben*. Lásd: jelen kötetben.

Robert Taft

Igazi amatőrök[1]

A dagerrotípia korszakában, de legalábbis a hivatásos fényképészet kialakulásakor csak néhány amatőr fényképész létezett. Biztonsággal állíthatjuk, hogy a legkorábbi amatőrök az ország különböző iskoláiban és egyetemein tanító tudós tanárok vagy az ő tanítványaik közül kerültek ki. Közülük sokan, mint tudományos kuriózummal foglalkoztak a fényképezéssel. Hozzá kell tennünk, hogy többségük inkább a Talbot-féle módszert alkalmazta, mint Daguerre-ét, mivel az lényegében olcsóbb és praktikusabb volt.

A kollódiumos eljárás bevezetése, valamint a sztereóképek növekvő népszerűsége keltett igazán széles érdeklődést a fényképezés iránt, így hamarosan megnőtt az amatőrök tábora. Az amerikaiak feltehetőleg az angol amatőrök példáját követték, akik – legalábbis a fényképezés első tizenöt évében – sokkal aktívabbak voltak, mint az amerikaiak. A sztereográf iránt az egész országban megnövekedett érdeklődést kétségtelenül felgyorsította Holmes első és második kísérlete, amely 1858 és 1861 között az amatőrök táborát jelentékenyen megnövelte. Ezt a növekedést az amerikai polgárháború kétségtelenül jelentősen fokozta. Az ország minden nagyobb városában fényképészeti társaságokat alapítottak, amelyeknek nemcsak amatőrök, hanem hivatásosak is tagjai voltak. Valójában professzionalisták alapították a társaságokat saját hasznukra, ugyanis ezeknek a társaságoknak a keretében ismerkedtek meg olyan amatőrökkel, akik gyakran igényelték a hivatásosak fotóművészeti útmutatásait – pénzét.

Az amatőrök elhozták a munkáikat ezekbe a társaságokba, ahol elég komoly, rendszeres összejöveteleket tartottak, rendszerint havonta, amikoris megtárgyalták a problémáikat, javaslatokat tettek a javításokra, próbákat és kísérleteket terveztek meg. Azt lehet mondani, hogy valójában hosszú éveken keresztül ezek a szervezetek garantálták a művészi munka fejlődését. A hivatásosok tettek néhány erőtlen kísérletet arra is, hogy a maguk külön szervezetét létrehozzák, de 1869-ig nem nagy sikerrel. Ekkor azonban létrehozták a Nemzeti Fényképészeti Egyesülést – az első ilyen nemzeti szervezetet.

1864-ben a Philadelphia Társaság megalapította saját folyóiratát, a *Philadelphia Photographert*, melynek Edward L. Wilson volt a szerkesztője. Wilson erőfeszítéseinek következtében a folyóirat kiemelkedő helyet foglalt el a korszak fényképészeti irodalmában. Hosszú éveken keresztül a *Philadelphia Photographer* volt a legelső ilyen jellegű folyóirat az országban, annak ellenére, hogy megalapításának idején két jól ismert vetélytársa is akadt: a *Humprey's Journal* és az *America Journal of Photography*. Jóllehet, az *American Journal* 1867-ben beolvadt a *Humphrey's Journalba*, azonban a *Humprey's Journal* két év múlva maga is megszűnt, ezzel

magára hagyva a *Philadelphia Photographert* – mint egyetlen jelentős, független fotóművészeti folyóiratot.

Ha a fényképészeti magazinok jelentéseire támaszkodunk, megállapíthatjuk, hogy a hatvanas évek első felében az amatőrök száma jelentősen emelkedett. Különböző társaságoknak az üléseken készült jegyzőkönyveit publikálták, ezen kívül az amatőrök rövid vázlatokban állandóan megfogalmazták tapasztalataikat, amiket azonnal publikáltak. Az amatőrök erőfeszítései majdnem mindig a térhatású képekre, rendszerint tájképekre irányultak. A hivatásos munka nagyrészt a portréra korlátozódott annak ellenére, hogy Robison és Rejlander munkái jól ismertek és csodáltak voltak Amerikában, mégis az ilyen irányú munkák kezdeményezése az amatőrökre maradt.

Meglepő, amikor valaki a kollódiumos eljárás nehézségeire emlékezik vissza, hiszen az amatőrök közül sokan vonzódtak ehhez az eljáráshoz. Az amatőr elkészítette a jodizált kollódiumot, ráöntötte a lemezre, hagyta, hogy megszilárduljon rajta, majd a lemezt ezüst érzékenyítő fürdőbe helyezték, aztán exponálták, és kidolgozták a képet, míg nedves volt a lemez. A fényképészeti utak és távoli, festői színhelyekre való kirándulások kedvenc időtöltései voltak ezeknek a korai amatőröknek, habár ezek az utazások még mindig problémát jelentettek, mivel a sötétkamrát kénytelenek voltak magukkal cipelni.

Ezen a ponton tudott igazán kibontakozni az amatőr leleményessége, és furcsa, félelmetes külsejük lehetett ezeknek a kimódolt sötét fedezékeknek. A leggyakoribb valami sátorforma lehetett, ami egy kisméretű laboratóriumot is magában foglalt. A „sátrat" a fotóállványhoz hasonló, három lábú állványra szerelték fel azért, hogy ugyanolyan könnyen leszerelhessék, összecsukhassák és egy másik helyre vihessék. Hasonló módon néhány amatőr egy taligát vagy kétkerekű tolókocsit szerkesztett, amelyet az egész országon keresztül tudott tolni, míg mások lóvontatta társzekéren állították fel sötétkamra-sátrukat. Ezek az alkalmatosságok még a legjobb esetben is nehézkesek voltak, és valóban hátrányt jelentettek az amatőr számára. Nyáron túlságosan meleg volt az ilyen sátor ahhoz, hogy benne dolgozzanak, télen pedig nagyon kevéssé védett a hideg ellen. Ezenkívül gyakran úgy kellett összeeszkábálni ezeket a sátrakat, hogy ne eresszék be az erős fényt. Az egyik amatőr arról panaszkodott, hogy a télikabátját kellett a sátorra dobnia, nem azért, hogy a melegét megtartsa, hanem mert a sötét sátor nem volt eléggé sötét.

A ötvenes évek végén és a hatvanas évek elején nagyon sok amatőr kezdett „praktizálni" – valóban, az amatőr fényképezés eléggé divatba jött. Egy népszerű folyóirat kedvet is akart csinálni olvasóinak. A szerkesztő lelkesen kijelentette, hogy a fényképezés „kétségtelenül annyira nehéz, mint a közönséges kézimunka". Ilyen sürgetésre sokan kezdtek el fényképezni, és a hivatásosok aratták le a termést, rohanva egyik házból a másikba, hogy művészeti instrukciókat adjanak. Nem nehéz belátni, miért nem tartott sokáig ez a hóbort, ha figyelembe vesszük a fotóeljárás bonyolultságát. Ráadásul a társaságbeli hölgyek rossz szemmel néztek a ragacsos kollódiumra, de még jobban féltették liliomfehér kezeiket az ezüstfürdő okozta sötét

foltoktól. Természetesen gumikesztyűt is húzhattak volna, de ezt az apróságot rendszerint mellőzték.

Ez a terület hamarosan az erősebb lelkekre maradt, a valódi megszállottakra, akik szintén tapasztalták ezeket a nehézségeket, de ez csak serkentette a munkájukat. De még az edzettebb középosztály körében is felmerült az óhaj, hogy megszabaduljanak a nedves lemez és a sötét sátor bilincseiből, és nem csoda, hogy örömmel üdvözöltek minden olyan észrevételt, ami a száraz eljárásra vonatkozott, és azonnal kipróbálták.

Sokféle száraz eljárást vezettek be és próbáltak ki ezek az amatőrök. Ennek következménye volt, hogy a száraz eljárások mindannyiszor módosították a nedves kollódiumos eljárást. Ahogyan korábban már leírtuk, a módosított eljárás során a kollódiumhoz olyan anyagokat adtak, amelyek száraz állapotban is biztosították a fényérzékenységet, vagy pedig olyan higroszkopikus anyagokat adtak hozzá, amelyek megóvták az érzékenyített kollódiumréteget a kiszáradástól. Ha mondanivalónkat műszaki leírássá akarnánk tenni, pontosan meg kellene különböztetnünk a nedves és a száraz eljárást, de célkitűzésünk szempontjából ez az osztályozás most nem lényeges. A száraz eljárás kidolgozására irányuló legtöbb módosítás az angol amatőröknek köszönhető, és tömérdek anyagot, köztük csersavat, tojásfehérjét, csontenyvet, cukrot, tejet, mézet, glicerint, magnézium-nitrátot, narancsszörpöt, sört (a sört és minden ilyen dolgot a száraz eljárásban) és gyantát ajánlottak adalékanyagul, hogy megőrizzék a száraz vagy nedves kollódium-lemez érzékenységét. Ezek azok az anyagok, amelyeket sokkal alaposabban kipróbáltak, mint sok más anyagot.

Ezek közül messze a legnépszerűbb volt, legalábbis az amerikai amatőrök között, a csersavas eljárás. Ezt egy angol, bizonyos Charles Russel őrnagy dolgozta ki, és az erről készített beszámolót 1861-ben publikálta először. Russel eljárása sok szempontból hasonlított a közönséges kollódiumos eljárásra, azzal a különbséggel, hogy ezüst-oldatban való érzékenyítése után a negatív lemezt csersav alkoholos oldatába helyezte, majd sötétben megszárította. Ez a csersavas fürdő viszont hajlamossá tette a kollódiumréteget, hogy összetöredezzen, és az üveglemez széleinél fellazuljon. Hogy elkerüljék ezeket a problémákat, számtalan eljárást alkalmaztak. Ezeknek egyike volt, hogy a lemezt „beszegték" (vagyis egy kis szegélyt képeztek a kollódium réteg körül) zselatinnal vagy guttapercsával.

Az ilyen lemezeket sötétben hosszú ideig lehetett tárolni (találtam említést hat hétre vagy még hosszabb periódusra vonatkozóan), és még mindig megőrizték érzékenységüket. Azonban az exponálás után hamarosan ki kellett dolgozni őket. A *Silver Sunbeam* így figyelmezteti az amatőröket: „Nem tanácsos a kidolgozást hosszú idővel az exponálás utánra halasztani, minden szempontból annak a napnak a vége a legmegfelelőbb a kidolgozásra, amelyen a képeket exponáltuk, habár sok esetben elhalasztható ez a művelet, de mégsem tanácsos."

Amint ez látható, az ilyen negatívok hatalmas adományt jelentettek az amatőrök számára, mivel megszabadították őket attól, hogy magukkal kelljen cipelni sötétkamrájukat, mivel otthon sok lemezt elő tudtak készíteni, és ha elegendő számú

keretük volt, egész készleteket hordozhattak magukkal a kirándulásaikra. Nagy hátránya volt viszont az ilyen lemeznek, hogy az exponálás különlegesen lassú, legalább ötször olyan lassú volt, mint a nedves lemez esetében, és felhős napokon az öt perces expozíció sem volt ritka. Nyilvánvaló, hogy ezt a módszert csak tájképek készítésénél lehetett alkalmazni, ahol nem voltak mozgó alakok, és csak viszonylag csendes napokon.

Ez a fogyatékosság az oka, hogy az amatőrök közül nem mindenki használta a csersavas száraz lemezeket, és a hatvanas évek folyóirataiban számos nyomtatott oldalt találunk, amelyen a „nedvesek" és a „szárazak" nyomatékkal, sőt nem egyszer meglehetős hévvel emelnek szót a saját eljárásuk viszonylagos érdemei mellett.

Az amatőr fényképészek „látványt" kereső kirándulásai nagyon kellemesek lehettek, ha fáradságosak is. Gyakran többen mentek együtt egy-egy alkalommal, nem egy, hanem több napra vagy hétre. Azzal, hogy különböző eljárásokat és felszerelést alkalmaztak, lehetővé vált, hogy komoly információkat nyerjenek, amelyeket azonnal közzétettek, ezáltal segítséget nyújtva mindenkinek, aki látta ezeket az eredményeket.

A következő korabeli élménybeszámoló, amely a *Kirándulás Pennsylvania hegyeibe* címet viseli, és amely három philadelphiai amatőr fényképész élményeit beszéli el, feljegyez számos nehézséget is, amivel a nedves-lemez korszakának amatőrjei szembetalálták magukat:

> „Egy gyönyörű októberi reggelen (1863-ban) három amatőr fényképész hagyta el Philadelphia városát, hogy megismételjen egy tavaszi kirándulást, azonos célkitűzéssel, és azzal az elhatározással, hogy nagyobb sikerrel járnak, mint tavasszal. Mikor tavasszal hazatértek, megkíséreltek, hogy leírják barátaiknak az Államok egy területét, amely bár kevéssé ismert, de elég könnyen megközelíthető, és bővelkedik látványosságokban a természet szerelmesei számára. Egy jó csomó, látszólag makulátlan csersavas lemezre exponáltunk, amelyek már csak alapos kidolgozást igényeltek, hogy »csodálatosat« hozzunk ki belőlük. Ennek ellenére, miután külön-külön megkíséreltük őket előhívni, a lemezek nem sokat mutattak, habár a legerősebbnek ismert hatóanyagokat alkalmaztuk. Néhány esetben, amikor több, mint egy fél óráig tartó expozíció után felerősítéssel, lúgos kidolgozással stb. »csalogattuk« elő a képet, csupán a magas fényeket adta vissza a lemez. Miután nem tudtunk rájönni ennek az érzéketlenségnek az okára, egyhangúlag arra a következtetésre jutottunk, hogy egyedül a nedves eljárásban lehet megbízni az elkövetkező kísérleteknél, és elhatároztuk, hogy elmeséljük a sikereinket, megmagyarázva az okokat is, és arra szeretnénk kérni fényképész testvéreinket, hogy egészítsék ki azt a sort, amit mi elkezdtünk."
>
> „Egy közönséges tágas sátor, amely négy, összeerősített bambuszkaróból készült, külső oldalát fehér, belső oldalát sárga kalikóvászon alkotta, közöttük egy réteg fekete kantoni flanellal, és egy szilárd tábori székkel komfortossá téve. Egy indiai gumilepedőt helyeztünk a sátor közepére, amit gumitömlőkkel felfüggesztetünk a sátor négy sarkában lévő hurkokhoz erősítve, egy tágas vízlevezető medencét képezve ezzel, miután a fölösleges gumicsöveket kivittük a

> sátorból. Mindez azt a célt szolgálta, hogy megvédje műszereinket az esőtől, s amely olyan találmány volt, ami nagyon kevés törődést igényelt, és igen kis súlya volt. A vegyszereket egy külön erre a célra készült ládában tartottuk. A készlet bőséges volt. Két sor palack volt a ládában. A felső sorhoz azonnal hozzá lehetett férni, ha felnyitottuk a láda tetejét, az alsó sor pedig egy fiókban volt. Az előhívótál a láda kinyitott fedelén nyugodott, amit egy karóval alátámasztottunk, hogy a stabilitását biztosítsuk, a fiókot pedig kihúztuk, hogy minden, ami a ládában van, könnyen elérhető legyen anélkül, hogy a ládát el kelljen mozdítani megszokott helyéről. Mindenki meg volt vele elégedve, aki itt dolgozott. Nem kíséreljük meg felsorolni, mi minden volt a ládában – könnyebb lenne elsorolni azt, ami nem volt benne – csupa olyasmi, amivel a legkényesebb fényképész is meg lett volna elégedve a saját laboratóriumában. Nem hiányzott a felszerelésből a teljes méretű lemez előhívására alkalmas tál, a kollódium-filter palackok, pneumatikus tartály, elég sok kollódium stb. De hogy ne riasszuk el azokat, akik úgy vélik, hogy a láda elérte egy fürdőhelyre induló divathölgy utazóbőröndjének méreteit, elmondhatjuk, hogy a láda külső méretei 23x25x33 centiméteresek voltak."

> „A vegyszeres ládát könnyű volt kézben vinni. A sátorba volt beleszíjazva a szék, a vízlevezető, egy kötél és egy hátizsák, két utóbbi nagyon fontos tartozéka egy fényképész felszerelésének ilyen terepen. A kamerákat (szám szerint hármat) és az állványt a hátunkra szíjaztuk egy Baxter-féle tartóval, aminek a közönséges katonai hátizsákkal szembeni előnyeiről csak felsőfokokban lehet beszélni, s amiről leginkább fájó hátunk tudna mesélni."

Egy napig tartott, míg elérték úticélukat, de a következő, ragyogó napon a munka komolyan elkezdődött, és a fényképészek sok „Pike Country"-beli vízesés látványát próbálták megőrizni, miután előre biztosították egy helyi kísérőnek és csapatának a szolgálatait, akik segítettek felszerelésük szállításában.

> „Csomagjainkkal gyors egymásutánban követve egymást, körülbelül harminc méternyire közelítettünk meg egy sor vízesést. Sok helyen majdnem teljesen függőleges sziklafalakat találtunk a folyó partján, amelyeket a víz koptatott le, s oly magasan és meredeken emelkedtek a szurdok és a vízesések fölé, olyan közel voltak egymáshoz, hogy csak az egyiket, de nem a legnagyobbat sikerült lefényképezni. Csupán néhány négyzetméter területünk volt egy szikla mellett, hogy felverjük a sátrunkat és dolgozni tudjunk. A kötél – amelyet egy fához kötöttünk, és amely a holminkat tartotta, amint a vízesések felé haladtunk –, mint már számtalan esetben, most is nagy segítségnek bizonyult."

Még ilyen körülmények között is kísérleteztek, hogy eldöntsék a kollódium és az előhívószer adalékanyagainak arányát. Húsz másodperc és két perc között voltak az expozícióik, ami az alkalmazott lencse függvénye volt. A következő két napon az első nap kísérletei alapján már eldöntötték a fürdő megfelelő receptjét, és képeiket eszerint készítették a továbbiakban. De ezeken a napokon felhős volt az idő, így 2-6 perces expozíciós idők voltak szükségesek.

„Azon is elkezdtünk gondolkodni, hogy a tavaszi, száraz lemezre készített hosszú expozícióink végülis nem voltak olyan hosszúak, sőt nagyon valószínű, hogy a legtöbb esetben túl rövidek voltak, mivel hat perces expozíciókra volt szükség a közönséges külső felvételek esetében ahhoz, hogy a fürdő és a kollódium feltűnően gyorsan dolgozzon."

„Nem túl magasan a szurdok fölött van a harmadik vízesés. Nem olyan magas, mint az alsó kettő, de eléggé különös, egy olyan sötét sarokban, ahová a napfény soha nem hatol be. Arra a következtetésre jutottunk, hogy egyetlen nedves lemez sem marad nedvesen annyi ideig, amennyi elegendő ahhoz, hogy egy jó expozíciót adjon, és inkább a száraz eljárásban kellene bízni. Ezzel jó néhány napot veszítettünk volna, és valaki azt javasolta, hogy várjunk, amíg a tervezett vasutat – amely a Belvdere Railroad-dal kötötte volna össze a völgyet – megépítik, így a száraz lemezt leexponálhatnánk, és ott hagyhatnánk a városban, amíg egyéb dolgainkat elvégezzük, és egy-két hét múlva visszamennénk érte."

A száraz lemezzel való kísérletük nyilvánvalóan nem hozta meg azt az eredményt, amit vártak tőle. Ennek ellenére „hétpróbás" megszállottak lehettek, mert összesen hét napig folytatták a munkát, amíg üveglemez- és kollódiumkészleteik ki nem merültek – minek utána gyakran ellátogattak egy Milford nevű faluba, hogy megvárják a naponta közlekedő vonatot, amivel visszatértek szálláshelyükre. A várakozás közben olyan játékokkal ütötték el az időt, amit „Milfordban francia biliárdnak neveznek, és amelynek az volt a különlegessége, hogy szinte lehetetlen a tizenöt centiméter átmérőjű zsebekbe becsúsztatni a túl nagy méretű golyókat anélkül, hogy bele ne essenek." Úgy látszik, más is érdekelte őket, nemcsak a fényképészet.

Egyik érdekes következménye volt az amatőrök munkájának a hatvanas években egy csere-klubnak, a The American Photographic Exchange Clubnak a megalakítása, amelynek tagja lehetett szinte az ország valamennyi eredményes amatőrje (de csak amatőrök), mint ezt egy kortárstól tudjuk. A klubot 1861-ben alakították azzal a céllal, hogy fotómásolatokat cseréljen tagjai között. Tagjaival szemben támasztott egyik követelménye az volt, hogy „minden tag segítse egymást, vagy január, március, május, július, szeptember és november 15-e előtt legalább egy sztereoszkóp képet készítsen, amelynek a kópiáját korábban még nem küldte el."

Holmes tiszteletbeli tagja volt a klubnak, amint *A napsugár csínytevései* című munkájában utal is a csere gyakorlatára és a barátságokra, amiket ennek révén lehet szerezni. Azt írja:

„A fényképészbarátság két olyan ember között, akik soha nem látták egymás arcát (vagyis eredeti, természetes formájában nem) – a barátság új formája, amelynek tulajdonképpen az a célja, hogy negatívokat juttassanak el egymáshoz, amelyekből portrékat lehet készíteni. A néhány tájkép vagy egyéb személyes tárgy segítségével történt bemutatkozás és egy-két személytelen, tapogatózó levél után a művész elküldi a saját arcmását, nem a megvásárolható vizitkártya merev formájában, hanem amint saját dolgozószobájában vagy szalonjában látható, családja körében, amely többet elmond a diákról vagy a művészről. Az íróasztalánál vagy az asztalánál látod őt, könyvekkel és sztereoszkó-

> pokkal körülvéve, észreveszed a lámpát, amellyel olvas, egy csomó tárgyat, ami körülötte fekszik, elképzeled a körülményeit, hogy vajon nős-e vagy sem, kitalálod az ízlését, kivéve azt, ami közös a tiéddel – és ezek az árnyékok megalkotják őt a számodra, életének külső és belső realitásaival együtt, de a hangja nélkül, amit soha nem hallottál, mégis jobban ismered, mint azok a százak, akik a nevén szólítják őt, akik évről-évre találkoznak vele, és közeli ismerőseik közé számítják."

Holmes név szerint is megemlíti két ilyen távoli „cserebarátját": a philadelphiai Coleman Sellers-t és a New York-i S. Wagner Hull-t. Mellesleg mindkettő terjengős sajtópolémiában bizonygatta a nedves illetve a száraz eljárás viszonylagos előnyeit. Hull a száraz eljárás szenvedélyes szószólója volt, Sellers pedig a módosított nedves eljárás prókátora. Holmeson, Hullon és Sellersen kívül kitűnő amatőr fényképészek voltak még a korábban említett Lewis M. Rutherford, H. T. Anthony az Anthony-cégtől és August Wetmore, Jr. – mindannyian New York City-i lakosok. Philadelphiában élt Sellers, Fairman Rogers professzor, Constant Guillo és még sokan mások. Ezenkívül Washingtonban Titian R. Peale, New Yorkban Emerson Troy professzor, a marylandi Cumberlandban pedig Robert Shriner voltak a legjelentősebbek.

De egyikük sem volt aktívabb Coleman Sellers-nél. Hiszem, hogy ténylegesen ő volt kora legenergikusabb amatőr fényképésze. Nemcsak azért, mert tekintélyes mennyiségű időt és pénzt költött művészi munkára, de termékeny levelezője volt a fényképészeti folyóiratoknak is. Számos cikket találhatunk a tollából mindhárom amerikai fényképészeti folyóiratban, s ezenkívül a hasonló angol folyóiratoknak is levelezője volt. A *Phialdelphia Photographer* első évfolyama Sellersnek tíz hozzászólását tartalmazza jelentős terjedelemben, és körülbelül ugyanennyi jelent meg az *American Journal of Photography*-nak az 1861 és 1863 között publikált két évfolyamában. Ezek a cikkek különböző fényképészeti témákkal foglalkoznak: a nedves eljárás előnyei, a másolatok cseréjének módszere, tanácsok amatőröknek, a fényképezés mint művészet, a fényképészeti felszerelés – mindezekről kisebb-nagyobb terjedelemben értekezett.

De a legjelentősebb hozzájárulása Sellersnek az amerikai fotográfiához az volt, hogy feltalált egy szerkezetet a mozgó objektumok sztereoszkópikus képeinek kiállítására. Ez a szerkezet, kezdeti formájában a modern mozivetítő előfutára volt, s mint ilyen, nagy figyelmet érdemel.[2]

Sellers érdeklődését a fotográfia iránt, ami először 1858-ban támadt fel, az a gondolat sugallta, hogy a gépek fényképeit reklámcélokra fel lehetne használni. Hivatásos fényképészeket hívtak, hogy megpróbálkozzanak vele, de erőfeszítéseikkel rendre kudarcot vallottak, nyilvánvalóan azért, mert a lencsék, amiket használtak, rövid fókuszúak voltak, és szélesre nyitott rekesszel dolgoztak. Mindez vagy torzított, vagy olyan képeket eredményezett, amelyek nélkülözték a szükséges mélységet. Ezek a hibák ösztönözték Sellerst arra, hogy megtanuljon fényképezni. Felkért egy hivatásos fényképészt, hogy tanítsa meg őt mindarra, amit a fényképezésről tud.

Sellers hamarosan jelentős szaktudásra tett szert, és a tervező részleg felszerelésének részeként egy sötétkamrát létesített a William Sellers and Company-nél, ahol alkalmazásban volt. A „gömblencse" használatával, amit C. C. Harrison, a korszak kiváló amerikai lencsekészítője tervezett, Sellers képes volt valóban figyelemre méltó képeket készíteni a gépekről, amelyeket széles körben felhasználtak a hirdetésekben. Ezek rendszerint térhatású látképek voltak, mivel a sztereoszkópikus hatás jelentősen hozzájárult a képek vonzerejéhez. Sellers kísérletei olyan sikeresek voltak, hogy a Baldwin Locomotive Works a segítségét kérte, hogy hasonló képeket készíthessen óriási árucikkeiről.

Sellerst a mozgás illúziójának fényképekkel való felkeltése kezdte foglalkoztatni, amikor érdeklődése egy régi játékszer felé fordult, amely az ő találmánya előtt (1861) már jóval korábban ismert volt. Ez volt a „phyntassmoscope", egy olyan szerkezet, amely egy sorozat, körívben meghajlított kartonpapírra montírozott, rajzolt képet tartalmazott, amelyeket egy sereg lyukon keresztül lehetett nézni, melyeknek száma megegyezett a képek számával. Amikor ezt a szerkezetet pörgették, az a tökéletlen mozgás illúzióját adta. Legnagyobb hiányossága az volt, hogy a képek homályosan látszottak, és még a nagyobb részleteket sem lehetett kivenni a képen. Komoly kísérletezés után Sellers felfedezte a mozgásillúzió keltésének egy fontos alapelvét – azonban a tökéletesség minden igénye nélkül –, amit ma is alkalmaz a modern mozgóképkamera és vetítő. Sellers találmánya az volt, hogy „a képeknek feltétlenül nyugalmi helyzetben kell lenniük a látvány pillanatában, vagy pedig a látás irányában kell hogy legyenek, ami azt jelenti, hogy vagy a szem felé kell haladniuk, vagy attól eltávolodniuk." Ez természetesen nem az az alapelv, amin az ilyen illúzió alapult, és amely már Sellers előtt jóval korábban ismert volt, nevezetesen az, hogy egy sorozat, megfelelő gyorsasággal pergő képet kell néznünk annak biztosítására, hogy az egyik kép képzete még a retinán maradjon addig, amíg a következő a látómezőbe kerül. Sellers fontos hozzájárulása ehhez a területhez az volt, hogy felismert egy másodlagos alapelvet (amit a fenti idézetben ismertet), és hogy fényképeket alkalmazott erre a célra.

Sellers azt a módszert alkalmazta, hogy egy sorozat beállított fényképet (beállítottat, mert hosszú expozícióra volt szükség az elkészítésükhöz) készített, majd beszerelte a kész másolatokat, „sztereográfokat" egy szerkezetbe, amit 1861. február 5-én szabadalmaztatott, és amit „kinematoscope"-nak nevezett, egy olyan szóval, amely, ahogyan Sellers elmondta, azt a gondolatot hivatott kifejezni, hogy „Látom a mozgást".

A kinematoscope egy sorozat rotációs lemezből állt. Minden lemezre egy sztereográf volt ráerősítve, amelyeket egy közönséges sztereoszkópon keresztül lehetett látni, amely az eszközre volt rászerelve. A lemezeket fémpánt fogta körül – a pánt a lemezekkel együtt forgott –, amely teljesen elzárta volna a képek látványát, kivéve két egymás melletti rést, amely minden egyes lemezhez közel a fémpántba volt vágva. „Ezek a rések teszik lehetővé, hogy a képeket egymás után lehessen látni, és hogy a szem felé haladjanak, illetve a szemtől távolodjanak a látómezőben

és a prizmák fókuszán belül. Az eszköznek nagy előnye, hogy a képeket hosszú ideig a szem előtt tartja, mivel a képeket nem lehet teljesen látni ezeken a réseken keresztül, kivéve, ha a kerék mozgásban van. Ha a rés elhalad a szem előtt, a kép a szem felé közelít, és különböző részei egymás után jól láthatók, de mégis olyan tisztán láthatók, mintha nyugalomban lennének" – magyarázza a szabadalom.

A sztereográfok száma, amelyek szükségesek voltak a mozgás illúziójának felkeltéséhez, attól a mozgástípustól függöt, amit ábrázolni akartak. Maga Sellers a mozgásokat váltakozó és forgó jellegűekre osztotta. A váltakozó mozgás az egyszerűbb mozgásokat foglalja magában, mint amilyen például a "döngölés" vagy a „fűrészelés" művelete, amelyek lényegében két szélső testhelyzetből állnak. Az ilyen mozgások esetében elegendő volt három képet készíteni: egyet-egyet a két szélső pozícióról, s egyet a középsőről. Például Sellers legismertebb képén egy ember szöget ver be. Három sztereográfot állítottak be és készítettek el: az elsőn a kalapács látható fellendülésének végpontján, egy másikon, amint érintkezésbe lép a szöggel, a harmadik képen pedig a kalapács a két pozíció között félúton van. Minden képből két kópia készült, mivel az előre és a hátrafelé irányuló mozgásra is szükség volt, és ezeket azonos képekkel mutatták be. A hat sztereográfot ezután a kinematográfba helyezték, minden lemezre egyet a megfelelő sorrendben[3] és a sztereoszkópikus ernyőn keresztül lehetett látni a forgó lemezeket.

A néző egy férfit látott, aki szöget ver be, egy kart és egy kalapácsot, amely felemelkedik és lesújt a szögre. Meg kell jegyezni, hogy ez a látvány nemcsak a mozgás érzetét keltette, hanem a sztereoszkópikus reliefét is. Ahogyan Sellers elmondta, az volt a szándéka, hogy sztereoszkópikus képeket állítson ki azzal a céllal, hogy mozgásban lévő tárgyakat mutassanak be „fokozva annak a bámulatos felfedezésnek, a sztereoszkóp élethűségének csodáját, amely csak a mozgásból származhat."

A Sellers által a második csoportba sorolt mozgások – a forgó vagy olyan mozgások, amelyekben nincs két azonos pozíció, amíg a mozgássor be nem fejeződik – legalább hat különböző képet igényeltek ahhoz, hogy az óhajtott hatást elérjék a kinematoscope-ban, sőt néhány mozgáshoz még több kép is szükségeltetett. Ilyen esetekben Sellers változtatást javasolt a szerkezeten, egy fontos módosítást, amely abból állt, hogy a szerepgrafikus képsort egy végtelenített láncon használták. Ezzel kétségtelenül megalkotta az első mozgóképtekercset.

Amint látható, semmi esetre sem lehetett nagyon finom hatásokat elérni, így a kinematoscope nem volt nagy előrelépés a régi „phantasmoscope"-hoz képest, eltekintve attól, hogy a képek fényképek voltak, és minden részlet jól látszott. Manapság már nehéz eldönteni, hogy Sellers kinematoscope-ját milyen széles körben alkalmazták. Számos alkalommal megemlítették azonban a korabeli sajtóban, Holmes például egy alkalommal a sztereográfról folytatott vitában röviden utalt rá:

> „Ami a mozgást illeti, habár természetesen a sztereoszkópikus képeken nincs jelen – kivéve azokat a trükkös szerkezeteket, amelyek az utóbbi időben terjedtek el –, mégis csodálatos látni, mennyire közel van a mozgás illúziójához az,

amit a fény játéka okoz a vízen vagy a fák levelein, amint azt a kettős képeken a szem érzékeli."

D. Appleton, New York-i laptulajdonos, aki az elsők között dobta piacra a kártyaképeket és a sztereográf fényképeket, érdeklődött Sellers szerkezete iránt, és jelentkezett is a piacon egy változatával, amit „motoscope"-nak nevezett.

A kinematoscope vagy motoscope a legjobb esetben sem ért el többet, mint egy múló hóbort pozícióját. Jelenleg a legfőbb jelentőségét abban látjuk, hogy végülis ez a szerkezet vezetett a mozgóképvetítőhöz, és Sellers érdeme, hogy elsőként felvetette és tanulmányozta ezt a fontos problémát.

A kinematoscope mellett Sellers számos más találmányt is szabadalmaztatott a fényképészet területén, amelyeknek mindegyike lényegében a fényképész által használt szerkezetek fejlesztésére irányult.

Az Amateur Photographic Exchange Club, amelyhez Sellers és a barátai is tartoztak, 1861 és 1863 között volt a legaktívabb. A háború alatt sokakat behívtak a tagok közül, köztük a klub titkárát is, így a klubélet iránti érdeklődés csökkent a nyugtalanság nyomasztó napjaiban. Ez az időszak tükröződik Holmesnak 1862. július 6-án Sellershez írott levelében: „Tudom, hogy meg fogod bocsátani a hanyagságomat, ha elmondom, hogy majdnem mindent elhanyagoltam abban a remegő feszültségben, amellyel a Richmond alatt állomásozó csapatok sorsát követtem, ahol elsőszülött fiam kapitányként szolgál. Szinte lehetetlen volt másra gondolnom, mint arra, ami ott történik… Ha nem erről a háborúról lenne szó, már holnap elkezdeném szelektálni a felszerelésemet."

Jegyzetek

[1] Forrás: Taft, Robert: Igazi amatőrök. In Taft, Robert: *Photography and the American Scene. A Social History, 1839-1889.* Ny, 1964, Dover Publ., 204-222. p.

[2] Coleman Sellers, Charles Wilson Peale-nak, a kiváló művésznek az unokája 1827-ben született Philadelphiában. Habár manapság a Peale név a legismertebb Sellers elődei közül, családja tagjait több generáción keresztül a művészi és technikai érzék jellemezte. Kezdetben Sellers nem kapott alapos iskolai képzést, amikor a West Chester-i Balmer's Academy-n végzett, de szorgalmas volt és érdeklődése arra sarkallta, hogy folytassa tanulmányait, s elsősorban a mechanika és a tudomány módszereiben és alapelveiben mélyedt el. Tizenkilenc éves korában egy Cincinnati-i hengermű alkalmazottja lett, s az ezt követő tíz évben a vasas szakmában lett tanuló, majd munkás. Huszonegy éves korára ügyvezető, majd főellenőr lett a Globe Rolling Mills-nél, később pedig művezető egy vagongyárban.
1856-ban a tervező részleg vezetője és főmérnök lett a William Sellers and Co. of Philadelphia cégnél ahol pozicióját harminc évig megtartotta. Karrierjének betetőzése volt a Niagara vízesésre építendő vízierőmű kifejlesztése. Később a Niagara Falls Power Company-nak, a vizienergia-hasznosítás úttörőjének elnöke lett. Öt évig volt a philadelphiai Franklin Institute elnöke, az alkalmazott gépészet professzora a Stevens Institute of Technology-nál, a mecha-

nika megbízott előadója, mágia-szakértő és a spiritualizmus jelenségeinek felkutatására alakult Seybert Commission tagja.

[3] Minden egyes szélső pozíció két képét egymás utáni lemezre helyezték, hogy az ütés mindkét végén cezúrát adjon.

Frank Heidtmann

Széljegyzetek az amatőr-fotográfiához[1]

Az amatőr-fotográfia integrálódott a ma átlagosan gyakori individuális (szociál-pszichológiai) szükséglet-kielégítés folyamatába.

A tudós, aki az amatőrfotográfiával akar foglalkozni, hamar rájön, hogy semmiféle empirikus kutatás nem létezik sem a német, sem az angol nyelvterületen. Noha az utolsó 80 évben végtelenül sokat írtak a fotográfiáról, az amatőr-fotográfiáról mégis jóval kevesebbet; olyat pedig, amely megközelítőleg tudományos értékkel bír, még ennél is ritkábban. Nos, ennek biztosan megvan az oka (nem történik ez másképp az irodalom- és művészettudományban sem, ahol sokat beszélnek és írnak, de az empirikus kutatás majdnem semmi). Biztos vagyok benne, hogy a fotográfiában még sokáig kell józan tudományos vizsgálatokra várnunk, hisz a fotográfia gyakorlatilag máig nem oktatható felsőfokon. Az amatőrfotográfiáról elhangzott kijelentéseknél tehát néhány plauzibilitáson és előzetes elgondoláson kívül alig néhány bebizonyított tényre támaszkodhatunk. Csak körülbelül tudjuk, hány amatőr fotográfus létezik, nincs róluk demográfiai és szociográfiai leírásunk. Nem tudjuk elég pontosan, mit is csinálnak, rendelkezünk azonban hozzávetőleges adatokkal arról, hogy milyen és mennyi anyagot használnak, milyen kamerákat és milyen tartozékokat vásárolnak. Tulajdonképpen csak az ilyen ipari-piaci statisztikák bizonyítják számukra a fotográfia fenoménének rendkívüli terjedését. Olyan vizsgálatokat folytatni, melyek a különböző országok amatőrfotósainak magatartását hasonlítják össze vagy amelyek az egy országon belüliek viselkedését állítják párhuzamba különböző időszakokban, empirikus adatok hiányában egyértelműen lehetetlen.

Mégis a következőkben szeretnénk néhány közlést hozzátenni az amatőr-fotográfia tárgykörében folyó vizsgálatokhoz: A szociálpszichológia szemszöge: az egyén öröklött és szerzett, összességében társadalmilag átalakított igények (motívumok) hordozója, és ezeket a legkülönbözőbb eszközökkel igyekszik kielégíteni. Azok az eszközök, melyek ennek az igyekezetnek különösen megfelelnek, kiváltképp népszerűek.

Léteznek-e olyan emberi igények, melyek az amatőr-fotográfia által kielégíthetők? Az amatőr-fotográfia rendkívüli és még egyre növekvő terjedésével kapcsolatban gyakran felvetődik a kérdés, mi az ami motiválja? Manapság csaknem mindenki kapcsolatba kerül az amatőr-fotográfiával, akár úgy, hogy ő maga fotografál vagy úgy, hogy őt fényképezik (gyerekek), akár pedig a képekben gyönyörködik vagy a fotózás területén valamit pepecsel, képeket gyűjt stb.; az amatőr-fotográfia a mi időnkben tömegfenomén.

Barátaink, ismerőseink és rokonaink gyakran mutatják nekünk a diaképek tucatjait, és mi is megtesszük ugyanezt. Életünk során fotók ezreit mutatjuk és mutatták nekünk. Tulajdonképpen miért? Továbbá: majdnem mindenki őrizget fényképeket,

a fotógyűjtemények, az albumok és dobozok tartalma többé-kevésbé megegyezik. Sok ilyen albumot néztem át nagyon figyelmesen, elhunytak fotóalbumait vásároltam össze tucatszámra a bolhapiacokon: és ezek még a kevésbé intenzív néző számára is feltűnően hasonló szerkezetűek. Tömegfenomén a fotográfia, amivel tömegesen hasonlót állítanak elő? Bizonyára így van. De a különbségeket is figyelembe kell vennünk, kiváltképp az időbeli individuális különbségeket (az egyén fejlődését) és az időszakok közti különbségeket (történelmi divatokat, új technikákat…).

Hogyan is jött létre olyasmi, mint a többség titkos egyetértése abban, hogy mit kell fényképezni és mit kell megőrizni ?

A szociális magatartásnak arról a részéről van szó, melynek szociológiai és szituatív okai vannak. A fotós újságírók alkalmankénti, kizárólag szociológiai indoklása tehát például a releváns környezet-manipuláló erejéről szóló fenséges (ideológia-veszély…), amennyiben egyáltalán helytálló, csak az érem egyik oldala lehetne. A fotográfia fenoménjének elterjedését és egyformaságát a kattintgatók esetében csak akkor lehet elmagyarázni, ha a pszichológia jól bevált konstrukciójából indulunk ki, miszerint minden emberben adott egy relatíve egyforma szükséglet (motívum), mely ösztönző szituációkban (adott vagy létrehozható) kielégíthető. A fotók és az azokhoz kapcsolódó tevékenységsor ösztönző szituációk lehetnek, és a fotók jellege érthetően utal arra, hogy az individuum melyik motívumcsoportjához szól.

Mi található túlnyomórészt az ilyen kattintgató albumában ? Mindig a fotók három tipikus csoportja:

1. *a privát vagy szervezett összejövetelek, mint például ünnepek, vendégek, iniciáció rítusok (gyászszertartás, áldozás, esküvő, keresztelő), jubileumok ünneplése, kártyakörök, szabadidőcsoportok;*
2. *az „enyém" területéről, mindenekelőtt például szerzemények és demonstratív konzum (autó, nyaralás, lakás, ház és kert);*
3. *gyerekek és állatok (különösen felnőttként vagy emberként ábrázolva).*

Miként lehet az ilyen látható motívumszegénységet értelmezni ? Túlnyomórészt a hozzájuk közelállót fényképezik, személyes életüket, lehetőleg bemutatható formában rögzítik.

Úgy tűnik, az amatőr-fotográfia lényegében az egyéni élet és nem utolsó sorban az egyéni státusz dokumentációja, bár sok az önmegvalósítás is. Ez és a felsorolt súlypontok utalnak arra, hogy túlnyomó részben „individuális szükségletek" vezetnek ehhez a tevékenységhez. Megfigyelhető eközben a gyakran velejáró szociális kommunikációra utalva, hogy az amatőr-fotográfia a „szociális szükségletek" kielégítésére törekszik, különösen az emberek egymás közti kapcsolatára, a kontaktusra, egymás felé fordulásra, emocionális támogatásra, valamilyen csoporthoz vagy társasághoz való tartozásra.

Az „individuális szükségletek"-en többnyire az értékelés és elismerés igénye értendő. Ezeken belül az individuumok itt és most egyértelmű, lehetőleg magas, relatíve stabil értékrenddel rendelkeznek, tehát státuszt keresnek, de azzal összekapcso-

lódó momentumokat is, mint tekintély és a hatalom. Ha a társadalom szocializációs folyamata által formált individuumból indulunk ki, tekintetbe véve a társadalom szükségletstruktúráját (úgyis mondhatnánk, szociális karakterét, ez esetben figyelmen kívül hagyva jelentős, különösen a rétegspecifikus különbségeket), úgy megállapíthatjuk, hogy az amatőr-fotográfia egész jól ki tudja elégíteni ezt a két motívumcsoportot. Például igen jól tudja az ember a státuszát éreztetni, ha az üdülés idején készült fotókat megmutatja. Ezzel azt szemlélteti, mit engedhet meg magának egy szép környezetben. Ez esetben gyakran nem a fotó a legfontosabb, hanem amit hozzáfűz. Akkor is, ha a képen nem látható, megtudjuk például, hogy a hotelban volt swimming-pool, ahol X. családdal, ezekkel a kedves emberekkel találkozott, akikkel… Az ember tehát kommunikálhat, beszélgetésbe bocsátkozhat, bizonygathatja önmagát és megkövetelheti a státuszát. És eközben, és ez is lényeges, szintén felidézheti a vele történt szép dolgokat, még egyszer reprodukálhatja magának a pozitív érzéseket és a fotók által kicsit a múltat is megismételheti. Mindenki ismeri ezeket a dia-délutánokat, melyek az előadó individuális és szociális szükségleteit mindig kielégítik, de nem biztos, hogy a nézőt is, aki bosszankodik, ha például a Mallorca-diák bemutatásakor nem beszélhet új autójáról, kutyájáról vagy a téli üdülésről, és így szociál-kommunikatív igényei mindig megrövidülnek.

Érdekes azt megfigyelni, milyen nagy örömüket lelik abban a „diamutogatók", ha saját normákhoz való igazodásukat demonstrálják, ha például a bemutatott ünnepségről készült diáknál (esküvő, születésnap) arra utalnak, hogy az egy olyan „igazi", „vérbeli" valamilyen ünnep volt, hogy A-t úgy fényképezte le, ahogy az ember A-t „helyesen" lefényképezheti, nevetős vagy akár csak barátságos arcúnak. Tehát a szükséglet-kielégítés az amatőr-fotográfia eszközeivel a saját, társadalmilag alakított lénye bemutatásával egy általánosan emberi vonás, pszicho-szociális „jelmezünk" része.

A kattintgató technikája individuális szükségleteinek van alárendelve. A képnek „objektívnek" kell lennie, pontosan visszaadni az új autót, korrektül a naplementét, élethűen Margit néni arcvonásait – minden esztétikai-művészi mellék– vagy akár főnév nélkül.

Mindezidáig „kattintgatóról" beszéltünk, amely meghatározás helyett ma megpróbálják a semlegesen hangzó „emlék-fotográfus" fogalmat a köztudatba vinni. A kattintgató szó valóban némileg pejoratív csengésű. Noha sok amatőr fotográfus nem is gondolja magát másnak, és nem is akar többet, mint magánéletét individuális és szociális szükségletének megfelelően „objektíven" lekattintani.

A fotósajtó célja mindenekelőtt felemelkedni a „hobbi-fotográfus" szintre, korábban úgy nevezték „a komoly amatőr". E megnevezés alatt azokat a személyeket értjük, akik valamivel többet tesznek, mint a kattintgatók, bár ugyanabból az individuális és szociális szükségletből kiindulva ugyanazokkal a témákkal foglalkoznak. Hogy mennyiben tesz a hobbi-fotográfus többet és mást, azt többnyire csak az egyes eseteknél magyarázhatjuk el, mivel a tevékenység elindításának és érvénybentartásának még további magyarázatai lehetnek. Például: a hobbi-

fotográfus ugyanúgy fényképez nyaralás közben, mint a kattintgató, de más, részben azt mondhatjuk „nagyobb" igénnyel és természetesen jobb felszereléssel, mint a kattintgató. A hobbi-fotográfus sokkal jobb képeket is tud nekünk mutatni, melyeket nagy mennyiségű fotóból választ ki. A kattintgató a feletti nagy örömében, hogy ezt mind ő csinálta, majdnem mindig az összes képet megmutatja, amit összefényképezett. És nem fedezünk-e fel a bemutatás során látható örömöt a hobbi-fotográfus arcán, nem keresi-e a kontaktust helyeslő pillantásainkkal, amikor bemutatja „teljesítményeit"? És nem találjuk-e mi, akik vizuális környezetünk, különösen a televízió és a fotós folyóiratok révén a jó képekhez valósággal hozzászoktunk, jónak és ügyesnek a képeit – és ezt meg is mondjuk neki, és beszélgetünk vele a képekről ? Igen, ezt tesszük legtöbbször. De az ember legtöbbször szakbarbár módon csak a „képcsinálásról", a felvétel és nyomdatechnikáról beszél, nem annyira a képszerkesztésről, amihez nem rendelkezik sem a megfelelő zsargonnal, sem a kritériumokkal, és azt is pontosan tudja, hogy a képszerkesztésről beszélve bizony egészen kritikus lenne. Igen, szórakoztató ez a szakbarbárkodás; ahol úgy mutathatjuk be magunkat, mint jó kézművesek, mint jó fényképészek, mint jó…

Az elismerésre lel a rokon gondolkodásúaknál és csodálatra azoknál, akik még nem jutottak olyan messzire. De az ismerősök körében nem szabad kontrolálatlanul kiadnia teljesítménye motívumait, különben hamar elveszíti beszélgetőpartnereit és csak elfordulnak tőle. De a saját teljesítmény bemutatására (amire ebben a társadalomban különös mértékben ráneveltek és nevelnek még mai is minket), lehet keresni egy megfelelő környezetet, például egy fotóklubot. És ugyancsak lehetséges szorgosan küldözgetni a fotókat a kiállításokra, és az ember kielégítheti teljesítményre való igényét azáltal, miközben persze nagyon valószínű, hogy még a külső elismerést is igényli, amit legtöbbször meg is szerez. Jó példa az amatőrfotográfiában a teljesítmény-motívum jelentősége a „fanatikus kiállítók", a sikeres többszörös kiállító, akinek nem a talmi vagy esztétikai képi mondanivaló ilyen vagy olyan megjelenési formája a lényege, hanem az, hogy a lehető legtöbb jutalmat megszerezzék (kitüntetéseket, oklevelet, érmeket, díjakat…), amiben bizonyos, hogy az individuális szükségletek játszanak közre: az „én képeim" függenek ott, az „én képeim" szerepelnek a nyilvánosság előtt (bizonyíték erre a fotófolyóiratok léte, galériák, melyek minden beküldött fotót kinyomtatnak és kiállítanak honorárium ellenében).

Figyelemre méltó a hobbi-fotográfusok körében szükségszerűen bekövetkező motívumbővülés. A kattintgató, elsősorban individuális és szociális szükségleteivel, kifejezetten motívumszegény volt, ha esztétikailag nem is teljesen igénytelen (mint mindenkit, őt is jelentősen formálta a vizuális környezet), nem rendelkezik azonban aktív, reflektált esztétikai alkotó akarattal. A hobbi-fotográfus, különösen az, akinek személyiségére a teljesítmények hajszolása a jellemző, témáiban ahhoz alkalmazkodik, „ami megy", „ami divatos", amit díjaznak, amit előre megmutatnak neki. Kreativitása csak apránként tér el az ismerttől, a nagy figyelmet keltőtől, és ezt inkább helyeslik, mintsem elutasítják. A megszokottól való jelentős eltérés, amint azt már mindannyian tudjuk, jelentős elutasításhoz vezet. A hobbi-fotográfus alkotóereje

nagymértékben utánzó jellegű, többnyire ahhoz csatlakozik, ami a fotó- és közösség-folyóiratokban valamint a televízióban is megtalálható és ott igen magasra értékelték. Általában az „ezt én is tudom", „ezt egyszer ki fogom próbálni", egyszóval az utánzás sok amatőr fotográfusra jellemző. A kreatív, a (fotó-) művész számára ez szégyent jelentene, legjobb esetben mint névtelen epigont, levennék a műsorról. De a magukat önhatalmúlag fotóművészeknek nevezők véleménye és azok publicisztikai interpretátorai végképp nem érdeklik az amatőr fotográfust, ilyesmire ma már nem hallgat az ember, azok legfeljebb tökfejek neki, akik éppen semmit sem tudnak, mint ahogy az a képeikről is nyilvánvalóan látszik. A hobbi-fotográfus tehát olyat csinál, ami „bejön" ami jutalmat ígér, biztonsággal alkot jelentéktelent és már látottat, számára a fotográfia soha nem jelenti a művészi tevékenység médiumát.

A képcsinálók mellett még nagyon sok amatőr fotográfus van, akik ugyan szintén fényképeznek, akiknek azonban még többet ad a fotográfia: például lehetőséget a játékösztön kiélésére, hogy örömet leljen a kézműves munkálkodásban, a kutatásban és kísérletezésben egy ártatlan, nem túl nehéz területen belül. Arról az amatőr fotográfusról van szó, aki gyakran sok kamerával és tartozékkal rendelkezik, de kipróbálásuknál nem a képkészítés az elsődleges számára, hanem a „készítés" folyamata, a technikai aspektus. Aki minden létező folyamatot és eljárást kipróbált egyszer, aki fotográfiai eszközöket épít magának illetve a már meglévőt javítgatja. A bütykölő, aki szenvedélyesen maga csinál mindent, a javítgató, az okoskodó, a vegyszerkotyvasztó, a barkácsoló. Ők azok, akik 80 évvel ezelőtt a nemesnyomás eljárását kifundálták és a harmincas években a kisfilmformátumhoz finomszemcsés hívót készítettek. Ez a bütykölő jellege teszi igazán vonzó területté sok férfi számára a fotográfiát, amivel egy életen át lankadatlan érdeklődéssel lehet foglalkozni. Ezeknél az amatőr fotográfusoknál tehát, akiknél a képkészítés igénye akár el is maradhat, egészen más szükségletkultúra dominál, bár a szociál-kommunikatív szükségleteket még elég gyakran elégítik ki ilyen tevékenységgel: a fotóalbumokban mégis nagyon sokszor találkozunk ilyen „barkácsolókkal".

Hasonlóképpen van ez a „fotografika-gyűjtő" típusnál, aki inkább a technikailag érdekeltek közül kerül ki, mintsem a vizuálisan érdekeltekből. Ehhez járul még nyilvánvalóan az „izgalom" momentuma is, amit a ritkaságok vadászása, felkutatása, keresése, megmentése… nyújthat. Hajtóerőnek lényegében az izgalomszükséglet, a „thrill" tűnik, amit a fotográfia ilyen intenzíven sem a felvételnél sem a képkészítésnél nem nyújthat.

A motívumok jelentősége az amatőr fotográfus csoportoknál – az amatőr fotográfusok reáltípusai.

szociálpszichológiai indoklás	*kattintgató*	*hobbi–fotós*	*barkácsoló*	*gyűjtő*
szociális szükségletek	*2*	*2*	*2*	*3*
individuális szükségletek	*1*	*3*		
teljesítmény-motíváció		*1*		*2*
játékösztön kielégítése			*1*	

izgalomvágy kielégítése *1*

Csak egyszer volt a fotográfia rövid történetében egy olyan igazán represszív, tekintélyt parancsoló fázis, melyben az amatőr fotográfusnak elég szűken előre meghatározták és megmutatták, mit kell tennie. A művészfotográfia kora volt ez, a 20. század első húsz éve. Akkoriban csak egy esztétika létezett, amit feltétlenül helyesnek, egyetlen követendő példaképnek állítottak be. Ennek az esztétikának az (utánzó) művészei voltak az (időtöltő) amatőr fotográfusok, akiknek sikerült felfogásaikat hosszú időre kötelező érvényűvé tenni. Mai, rövid életűbb korunkban már kommerciális okokból sincs igény szűkebb, végleges értelmezésre. Ugyan mindig jönnek újabb művészek, akiknek fotóit egy ideig nagy példaképnek tekintik, de hamar és biztosan jönnek azok, akik leváltják őket. Ez lehetőséget jelent tehát azoknak, akik nem tudnak, vagy nem akarnak utánozni, akik kreatívak akarnak lenni, különleges teljesítményre ösztönző szituációt (de talán stresszt is !) azoknak, akik a teljesítményeket hajszolják. Nem szűnt meg ma sem teljességgel a végleges fotóesztétika utáni kutatás (nincs történelmi tudat a fotográfiában): de ennek az amatőr fotográfusok számára nincs jelentősége. A fotósajtó már rég túllépett az osztályozó képmegbeszéléseken. Aki volt már egy fotóklubban, az tudja, milyen deprimáló lehet ilyen megbeszélés, hogy bosszantják és becsmérlik a képkritikákban az egyes személyeket, mert a kritikus alkalomadtán nem érzi, hogy a kattintgató nem képet mint olyant akar csinálni, hanem képeivel saját magának (individuálisan és szociális szükségleteinek) akar megfelelni, akár csak mert arra vágyik, hogy önmagát kifejezhesse egy fotóklub barátságos atmoszféráján belül, amihez a fotográfia csak közvetítőeszköz. És ilyen okok miatt gyakorta következik be a fotóklubokban is, hogy megkezdődik a felbomlás vagy kisebb csoportok jönnek létre vagy pedig kiválnak a klubból. Végül olyan kollektívák maradnak együtt, akik szükségleteiket hasonló módon elégítik ki a fotográfia eszközeivel. Egyszerűbben fogalmazva: a kattintgatók individuális-szociális szükségleteikkel gyorsan szeparálódnak a teljesítményhajszoló hobbi-fotográfusoktól, akik többnyire szintén kettéoszlanak „képcsinálókra" és barkácsolókra. Végül létrejöhetnek fotóklubok, ahol a fotográfiának már alig van szerepe, ahol kényelmesen, egy sör és ennivaló mellett – asszonyokkal vagy nélkülük – mesélni lehet a nyaralásról, közben alkalomadtán a fotókat megmutatni, amit tökéletesen kielégíti a szociálpszichológiai szükségleteket.

Jegyzetek

[1] Forrás: Frank Heidtman: Széljegyzetek az amatőr-fotográfiához. *Fotogeschichte*, 1981, 22-26. p. Fordította: Schulcz Katalin

Enno Kaufhold

Igényes amatőrök. Az igénytelenség kultiválása[1]

„Sok nagy fotós kis amatőrként kezdte pályáját." (Willy Hengl)[2]

A fotográfiával szemben a technikai követelmény az első. Joseph Nicéphore Niépce teljesítette ezt első ízben, amikor a camera obscurával a valóság első technikai képmását rögzítette. Még ma is a technikai követelmény áll előtérben akkor, ha igénytelen kamerahasználók akarnak olyasmit leképezni, amit emlékezésre méltónak tartanak. De mégsem a technikai, hanem a képi, a tematikai, motívumbeli és ezáltal a tartalmi igényeket kell tekintetbe venni[3]. Már az az egyszerű kérdés is nehezen válaszolható meg s egy megalapozott szociálpszichológiai vizsgálatot igényelne, hogy a legtöbb kamerahasználó miért akceptálja fenntartás nélkül saját, igénytelen fotóit, míg kis százalékuk messzebbmenő igényességre tesz szert[4]. Mint tény, annyi bizonyos, hogy körülbelül száz év óta igényeik miatt az amatőrök éppoly szembetűnően különböznek az igénytelenül fotografálóktól, mint a hivatásos fotósoktól. E fejlődés a művészfotografálóktól, mint a hivatásos fotósoktól. E fejlődés élén a művészfotográfusok álltak[5].

„A valódi amatőröknek szembe kellene szállniuk a még mindig érvényben lévő Kodak-csábítással: „Ön csak meghúzza a zsinórt, megnyomja a gombot, a többiről mi gondoskodunk." (Photographice Rundschau, 1894.)[6]

„Az amatőröknek az a nagy előnyük, hogy a dolog iránti szeretetből, nem pedig hivatásból készítik munkáikat." (Ernst Juhl, 1897.)[7]

„A fényképművészet barátainak két, alapvetően különböző fajtája van: a „kattingatók" és a „komoly amatőrök"… A „kattingató" tömegesen termel – az előhívást és képkészítést átengedi a fotókereskedőnek… A „komoly amatőr" ezzel szemben maga hív elő; gyűlöli a futószalagon való képkészítést." (Reg. Baumeister Müller, 1928.)[8]

„A fotóamatőr szabad, a profi kötött." (Willy Hengl)

Éppoly homályos a miért, mint a hogyan kérdése, hogy tudniillik miként bontakoznak ki az amatőrök igényei, és vannak-e közös vonások a fotográfiai szocializáció és az egyéni karrier között. Mindezidáig hiányzik ehhez egy empirikus anyag[9], feltételezhető azonban, hogy az igényeket támasztó amatőrök a fotográfia képtörténetét rekapitulálják. Az individuálszféráról biztosított anyag hiányában jelenleg ésszerűbb az igényeket az individuálszféra kultivitásának szintjén megvizsgálni, minthogy az szintén a művészeti fotóval kezdődött, és időközben – számtalan fotósújsággal, kiállítással, versennyel és fotóstankönyvvel – kultivációs iparrá fejlődött…

Itt nyomon követhető, milyen teoretikus és gyakorlati igényeket támasztottak a feltörekvő amatőrökkel szemben. Emellett természetesen az amatőregyesületek és a fölérendelt szövetségek, különösen a „Verband Deutscher Amateurphotographen-

Vereine" (VDAV alapítva 1908-ban), internái is éppoly formálóak voltak, mint a hivatásos fotósok munkái, amelyek mindenekelőtt tömegesen elterjedt „printmédiumokon" keresztül de a kiállítások és könyvkiadványok segítségével is (gyakran az amatőrök oldalán és viszont) hatottak az amatőrökre. Ez összességében olyan befolyásoló hatásrendszer, melynek az első megtekintéskor nem lehetett volna megfelelni. Mivel az amatőrtípus, akiről itt szó van, kétségtelenül nagyon fejlett közösségi szellemmel rendelkezik, és elsődlegesen a „saját" kommunikációs orgánumaihoz és intézményeihez kötött[10], az itt ható folyamatosságot tekintve mindenekelőtt metodikailag lehet elegendő a figyelmet erre az igényszférára irányítani. Megfigyelhető, és ez kimutatható is lesz, hogy az igények kultiválása az amatőrt a külső meghatározottsághoz, szellemi függőséghez és kiskorúsághoz vezeti, és hogy az általa internalizált igények elidegenítik saját eredeti igényeitől.

> „Sajnálatos módon a legtöbb amatőr átlagteljesítménye igen keveset tartalmaz, és senkivel sem történik igazságtalanság, ha az amatőrfotográfiák legnagyobb részét az unatkozó házikisasszonyok zongoranyúzásához hasonlítják." (Otto Ehrhardt, 1911.)[11]

A MŰVÉSZET ALKOTÓELEMEI: KOMOLYSÁG, ÉRZELEM, ÉRZÉKELÉS, ALKOTÓERŐ ÉS KREATIVITÁS ◆ Inkább az amatőrök, mintsem a hivatásos fotográfusok voltak azok, akik kifejezetten művészien akartak fényképezni. A kezdődő 19. század művészfotográfusainál a művészet vált elsődleges igénnyé. Az egyesületek és kiállítások azon igyekeztek, ahogy ezt akkoriban megfogalmazták, hogy „a fotográfusok a mechanikus természet rendelkezésre álló eszközeivel valami művészit hozzanak létre, és a fotográfiát a közös munka által művészeti minőségben is olyan magas tekintélyhez segítsék, amilyet az, mint tudomány és iparművészet már régen elért."[12]

> „A leves után az elnök E. Frohe úr ragadta magához a szót és beszélt a művészetről." (Protokoll der Dresdner Gesellschaft zur Förderung der Amatteur-Photographie, 1900.)[13]

Az amatőrök a tradicionális képzőművészet kortárs művészetelméleti normáiból vezették le követelményeiket. Így jutottak el a festészet és a grafika ismert imitációjához.[14] Bármikor ebben és a következő években az amatőrök a művészethez kellett, hogy eljussanak, a protagonisták komoly munkára biztatták őket: komolyság nélkül nincs művészet.

> „Művészeti képzésének elméleti és gyakorlati oldalát olyan komolyan kell vennie az amatőrnek, mint egy művésznek." (Alfred Lichtwark, 1894.)[15]

> „Azt, hogy a komolysággal és tudással űzött fotográfia a művészet egy ága, ma már nem szükséges bizonygatni." (Dr. Fr. König, 1929.)[16]

> „Nincs elérhetetlen példakép annak, aki azt komolyan el akarja érni!" (Paul Wolf, 1936.)[17]

„Aki komolyan veszi a fotográfiai munkát, az jobb képeket fog készíteni." (Willy Hengl)

A komolyság elsősorban olyan karakterisztikus tulajdonsága volt a fotósnak, melynek nem volt közvetlen köze művészi munkájához, sokkal inkább személyéhez, aki a komolyság által lett a művészi munkára érdemes. A tulajdonképpeni fotóművészeti munkához érzelmeket és érzéseket várnak el a fotográfustól, s csak ha képes volt erre, akkor érte el a művészi jelentőséget. Érzelemmel és érzéssel kellett az őt körülvevő világra reagálnia és annak szenzitíven befogadott jelenségeit a fotográfiákon visszaadnia.

„Az érzelem minden… Akinek nincsenek érzelmei, az mindig csak sötétben tapogatódzik és csak véletlenül talál rá a jóra." (Alfred Lichtwark, 1894.)[18]

„A legszebbek mindig azok a képek, amelyek a legtöbbet mondanak számunkra, amiknél valamit érzünk, amik egy részét jelentik gondolataink és érzéseinknek." (Der Satrap, 1934.)[19]

„Csak akkor beszélünk öntudatlanul vagy tudatosan az alakítottról, ha a létrejött forma, a „Gestaltbild" közvetlenül, érzéseinkhez szól, nem pedig értelmünkön keresztül, és ha benne egyúttal rendet és harmóniát is felfedezünk." (Walter Boje, 1956.)[20]

Hogy a művészfotográfust ne érhesse a felületesség vádja – végülis a fényképész pillanatszerűsége hozta már ebbe a gyanúba –, azt a tanácsot kapta, hogy először az adott helyzetekbe érezze és élje bele magát. Hogy a festők is ugyanígy tettek, erre a legismertebb példák többek között a worpswedei, dachaui, willingshauseni művésztelepek. Az amatőrök jól megtanulták leckéjüket, s még ma is így érzik helyesnek.

„Arról van szó, hogy szabadjára kell engedni magunkat és érzéseinket, teljes nyugalommal elmélyülni a tájban, megtalálni a jellegét, hangulatokat vagy egy különösen szép pontot tanulmányozni, magunkat embernek érezni, egynek a környező világgal." (Fritz Matthies-Masuren, 1898.)[21]

„A városnegyedek különböző intenzitásuk által a legteljesebb koncentrációt és különösen mély beleérzést követelnek meg a fotográfustól. Ha a mindenkori jellemző kisugárzást fotográfiailag a maga teljességében akarjuk megfogni, akkor minden motívumkörbe először is egy ideig bele kell néznünk, még inkább bele kell éreznünk magunkat." (Mannfred Kriegelstein, Hobbyfotograf, 1981.)[22]

Jellembelileg megerősített komolysággal és emocionális szenzibilitással megáldva már csak az alkotóerő kellett – amit később kreativitásnak neveztek el és így körvonalazódott a fotóművész-image (a korábbi években ehhez még hozzásegítettek egyes amatőrök, akik elsősorban jó fotográfusok akartak lenni voltak határozottan tradicionális művészi önértelmezésű kivételek)[23], éppen az igényes amatőrök törekedtek a fennkölt művészstátuszra. A protagonisták támogatták ezt a kultuszt. Azt, hogy a propagált kreativitás szinte csak konvenciókban merült ki, a művészamatőrök utolsóként vették észre.

„Ha az amatőr a fotográfiában művészi tevékenységhez keres kifejezőeszközt, úgy mindig valami új kínálkozik a számára, ha a technika helyes felhasználásából és gyakorlásából fakadó nehézségeket leküzdötte." (Generalmajor Maximilian R. von Karnitschnigg, Agfa Pfotoblätter, 1926.)[24]

„A fényképészet nemcsak azt a lehetőséget adja, hogy valami egészet alkossunk. Felébreszti és erősíti azokat a bennünk szunnyadó alkotóerőket is, melyeket a nevelés és a foglalkozás betemetett." (Walter Boje, 1956.)[25]

„Van-e szebb, kielégítőbb a kreatív tevékenységnél?" (Willy Hengl)

„Aki olyan fotókat csinál, amelyek képek, az valóban fotóművész." (Willy Hengl)

AZ IGÉNYKÖZVETÍTŐK: FOLYÓIRATOK, KÖNYVEK, KIÁLLÍTÁSOK ◆ Az amatőrök nagyra értékelt szabadsága – a hivatásos fotográfusokkal ellentétben és mindenekelőtt a saját alkotó-kreatív munkában – önállótlan szabadság volt. Nem vethető az amatőrök szemére, hogy nem vették észre, nem az áll szabadságuk kinyilvánításával ellentmondásban, hogy ők is, mint minden individuum, a gyakorlati és szociális viszonyok által formált tudat foglyai, és hogy szabadságuk emiatt szükségszerűen behatárolt. Ez evidens lenne. Szabadságuk határait kezdettől fogva kijelölték a folyóiratok, tankönyvek és kiállítások, amik a szabadságot ígérték nekik. Mert ezek az orgánumok az állítólag igényes fotográfia maximáit terjesztették, melyeknek ők hiszékenyen lépremen tek.

„Az értelmem a művészetre törekedett, ami tudvalevőleg mindig komoly. Mint egy kezdettől fogva komoly amatőr, természetesen művészetnek tartottam a fotográfiát. Erről idevágó folyóiratokban olvastam. Alkalomadtán még ma is olvashat erről az ember." (Herbert Rittlinger, 1969.)[26]

Ebben a kívülről jövő meghatározottságban a szakfolyóiratoknak volt a legnagyobb része[27]. Ezekben szót kaptak a legaktívabb protagonisták, és egyúttal ők jutottak a legnagyobb nyilvánossághoz is; a kinyomtatott szöveg tekintélye itt is éppúgy hatott, mint a publicisztika más szakterületein. Lassú víz partot mos; a megszámlálhatatlan cikkek és képreprodukciók megtörték az igényes amatőrök önálló magvát. A szakfolyóiratok kötésmintái évtizedekig ugyanazok maradtak.

„Aki nem olvas fotoújságokat, az szakmailag tájékozatlan. Aki szakmailag tájékozatlan, soha nem juthat előre." (Willy Hengl)

A folyóiratokra mind a szerkesztőségi, mind pedig a reklámrovatokban informálnak új gyártmányokról és technikákról. Szöveg és kép segítségével terjesztették nézeteiket a fotográfiáról. Hogy közelebb kerüljenek az olvasóhoz, levelesláda rovatokat nyitnak és pályázatokat hirdetnek. Fontosak a képkritika-hasábok, melyekben kifejezetten esztétikai normák felállításával foglalkoznak. Ez a modell esztétikai és politikai álláspontól függetlenül érvényes, legyen az a „független" *Photographische*

Rundschau vagy a cég által vezetett *Agfa Photoblätter* vagy akár a polgárellenes *Arbeiter-Photograf*.

A fotóipar kezdettől fogva érvényre juttatta saját érdekeit. Képviselőik (gyakran maguk a főnökök) 1900 táján mint egyesületi tagok közvetlenül az amatőrök mellett ültek (egymással személyes kapcsolatban álltak), bár „tagságuk" az évek során egyre anonimebbé vált, de nem lett kevésbé intenzív. Az amatőrök csak rövid ideig rendelkeztek saját publikációs orgánummal: A bécsi amatőrök 1887-ben saját költségükön és saját szerkesztésükben kiadták a *Photographische Rundschaut* (ez igen jól demonstrálja a művészfotográfusok anyagi potenciálját), de lapjukat mégis hamarosan átadták Wilhelm Knapp hallei kiadónak, aki fotópublikációkra specializálta magát. Befolyásuk ezek után egyre csökkent[28], míg a kiadó és az ipar befolyása növekedett. Egy 1910-es feljegyzés a „szakfolyóiratok munkatársainak rejtett reklámjairól" az amatőrök tűnő autonómiáját fejezte ki[29]. Tendenciájában az újságok szerkesztőségei mind többet veszítettek függetlenségükből a hirdető és az eladást tekintetbe vevő iparral szemben. Míg korábban a szerkesztőségi rész szolgált a hirdetések keretéül, mostmár a hirdetések fogják körül a szöveget, mégpedig olyan szövegeket melyek gyakran a reklámpropagandát több-kevesebb ügyességgel elrejtve magukban tartják. Az, hogy ilyen szolgálatkészség mellett – vagy ilyen kényszer mellett – a képprogramok valamint a hozzájuk tartozó kommentárok és elméletek affirmatív karaktert vesznek fel, elkerülhetetlen következménynek tűnik[30]. Így született meg a kisfilmes fényképezés bevezetésével és terjesztésével a felhívás „Több képsorozatot!"[31], mivelhogy – ami minden haladó szellemű fotográfusnak világossá kellett váljon – csak több kép összefüggése közvetíthet a viszonyokba való tényleges bepillantást. Ezzel egyidőben az egyébként kárhoztatott „válogatás nélküli" kattingatás új megbecsülést szerzett; hiszen ez is a nagyobb filmeladást segítette elő[32].

> „Talán fotóinak még szélesebb körű terjesztésére törekszik. Felkínálni azokat kiállításokon, kinyomtatni újságokban és folyóiratokban. Nagyon jó. Akkor feltétlenül tanulmányoznia *kell* ezt a könyvet." (Willy Hengl)

Ugyanez érvényes a fotótechnikai és mindenekelőtt az esztétikai szakkönyvekre és kiállításokra is. Mint ahogy 1900 körül, amikor protagonisták, mint Ernst Juhl, Franz Goerke és Fritz Matthies-Masuren meghatározták a publicisztikai aktivitás és egyúttal a kiállítási ügyek nagy részét, úgy az azt követő években is a személyhez kötött kapcsolatok voltak érvényben. Ebből szükségszerűen következett, hogy az ízlésalakítás került túlsúlyba, ami „egymás kölcsönös megcsodálásának iskolájához"[33] vezetett. Az aktívak attribútumokat és predikátumokat szolgáltattak egymásnak. Fizikai értelemben ez egy közlekedőedény-rendszer, biológiai értelemben egy incestus volt.

> „Amilyen gyakran csak tudja, mutassa meg fotóit sikeres fotósoknak. Véleményük értékes lehet az ön számára." (Willy Hengl)

Amennyire az igényeket támasztó amatőrök ebbe az organizált kontexusba belebocsátkoztak – és már az utánuk következő egyre újabb generációk biztosították szá-

muk folytonos gyarapodását –, úgy ez szabályozta és megakadályozta, hogy a létező, eredeti érdeklődés szabadon kibontakozhasson.

REDUNDANCIÁK ÉS REDUKCIÓK ◆ Az „egymás kölcsönös megcsodálásának iskolájának" immanens tehetetlensége a rég ismert témák és motívumok további rekapitulációjához vezettek. A kumulált képrepertoár behatárolt maradt. A motívumok ismertek: szántó parasztok, mosónők, halászok, nyerítő lovak, kopasz fejek, bemozduló kerékpárosok, hosszú nyakú, kimeredt szemű struccfejek stb. Ilyen és ehhez hasonló képek tartoznak az igényes amatőrök mindenkori praxisához megerősítvén a tézist, mely szerint a fotográfia fejlődéstörténetileg nyomon követhető. A szorosan összekapcsolt ábrázolási módok kultiválása egyre inkább kiszorította a tartalmat, és a formát annak önállósításával változtatta tartalommá. A klisék állandósulnak, a képreprodukció redundáns lesz.

> „Annál jobb egy fotó, minél hamarabb látható rajta, hogy mit akar mondani… Akkor mesteriek a képei, ha globálisan érthetők." (Willy Hengl)

A régi témák újrafölvetése általánosságban nem ítélhető meg lekicsinylően. Végülis olyanok is feleleventették korábbi évszázadok és évtizedek ismert témáit és motívumait, akik vitathatatlanul művésznek számítottak. De a redundáns amatőr gyakorlattal szemben ők az előírtakat saját koruk megváltozott feltételeihez szabták egy új, mégpedig időszerű szintre emelvén azokat. Míg a művészfotográfusok még világos elképzeléssel rendelkeztek saját motívumaik művészettörténeti jelentéséről, mivel fotográfiáik megegyeztek a tradicionális képzőművészet ikonográfiájával, az utánuk jövő amatőrgeneráció egyre inkább elveszítette ismeretét kedvelt fotómotívumainak tartalmáról és ugyanilyen mértékben azok történetéről is.

> „Az egyszerű motívumok nem csupán azért hatásosak, mert természetük szerint nem mutathatták be a részletek túlontúl nagy sokaságát, hanem azért is mert az ember alakító fantáziájának szabad teret hagynak." (Willy Warstat, 1929.)[34]

Mivel a kamera feltétel nélkül mindent leképez, ami a megvilágításban az objektív által befogott területen föllelhető, a művészileg elkötelezett fotográfusok arra tértek rá, hogy a tárgyi világot az esztétikai képszerűség kritériumai szerint vizsgálják át. A lényeges és a karakteres vált követelménnyé. Ebben a folyamatban a művész optikája a szó valóságos és átvitt értelmében is egyre inkább közelített a tárgyhoz.

> „De mi a követelmény az állatportrénál?… Olyan ábrázolás, amelyik az állatot természethűen másolja le, nemcsak külső megjelenésben, hanem annak szellemi kifejezésében és belső karakterében is." (C.R.Häntzschel, Das Tierporträt, 1893.)[35]

Ez a fejlődés a húszas évek közepén határozott irányt vett a *Neue Sachlichkeithez* közelálló fotográfusok által, akik a perspektívát programszerűen egyes dolgokra szűkítették le. Ez a leszűkítés mind a mai napig folytatódik. Az izoláltan leképzett dolgok helyébe azok részleteinek felületi nézetei léptek[36].

„A kilométer-perspektíva mindig rossz. Egészen közel menni, ez jelenti a legtöbbet. Míg a sokat átfogó képek jobb fotórejtvények, addig a közeli képek meggyőznek." (Gerhard Isert, 1941.)[37]

„Állatokat, virágokat csak az fotózzon, aki érti is e motívumokat." (Willy Hengl)

A valóságrészletek redukciója ritkán vezetett a tartalmi mondanivaló koncentrációjához. Ellenkezőleg. A tartalmak a semmi felé tartanak. E megállapítás bizonyítékául példaként idézhető a *Fotocreatív* [sic!] a *Verlag Laterna Magica*, München folyóirata. A folyóirat a „hobbyfotográfusok 200 csúcsfotóját" gyűjti egybe, amelyek közül az olvasó levelezőlapokon kiválaszthatja favoritjait. Feltehető, hogy a zsűrizendők köre megközelítőleg azokkal azonos, akik zsűriznek. A kiadók egy „demokratikus megegyezési rendszerről"[38] beszélnek. Az 1980-81-es verseny győztes fotója az *Ein Blatt* című kép lett – egy levél kék vízen, makrotechnikával fölvéve.

„Mindig azok a legjobb képek, amelyeken a legkevesebb van." (Willy Hengl)

A második és harmadik helyezett „győztes fotókon" bújócskát játszó gyerekek láthatók egy festői téglafal előtt, valamint búzakalász vörösen izzó naplementében… Ennyi maradt az igényekből kultiválásuk (jelenlegi) végén.

„Amilyen nyilvánvaló az, hogy az elnyomottak azt a morált, melyet uralkodóiktól kapták, mindig komolyabban vették, mint az uralkodók maguk, olyan nyilvánvaló, hogy ma a becsapott tömegek, még inkább mint a sikeresek, a siker mítoszának rabjai lesznek. Megvannak a maguk kívánságai. Tévedhetetlenül ragaszkodnak az ideológiához, amellyel rabszolgává tették őket." (Max Horkheimer és Theodor W. Adorno, 1947.)[39]

MUNKA ÉS ÉLET KOMPENZÁCIÓJA ◆ Az minden, még ma meglévő politikai differencia ellenére tisztázott, hogy a modern ipari munka elidegenítheti az embert munkája révén létrehozott produktumaiktól, és egyre nehezebbé teszi számára a munkájával való identifikációt (ehhez nincs szükség további bizonyítékokra). Épp az elidegenedés volt az egyik oka, hogy sok polgár a 19. században kamerát vett a kezébe. A fotográfiának messzebb mutató életigényeket kellett kielégítenie és kompenzálnia a nem kielégítő hivatali életet. A döntő az volt, hogy saját indíttatásukból jutottak el a fotográfiához.

„Hogy ki az úr és ki a szolga, nem csak az dönti el, hogy kié a tőke, a gyár és a fegyver, hanem az is, minél tovább, annál egyértelműbben, hogy ki rendelkezik a másik tudata fölött." (Hans Magnus Enzensberger, 1967.)[40]

„Aki fotografál, annak több jut az életből!" (Carl Breuer, 1929.)[41]

Ez a saját indíttatás azonban a következő években elveszett, és a kompozíció erőszakolt gondolata lépett helyébe, amikor is a fényképezést kitartó reklámozással mint mindenki számára megfelelő elfoglaltságot magasztalták, melynek révén elfelejtették a munkát és a hétköznapokat. Maguk az amatőrök tartoztak e kompozícióígéret leghiszékenyebb címzettjei közé, hiszen mindenütt ezt olvashatták:

„A fényképész így gyógyerejű ellenmérge néhány olyan rút dolognak, amit a hétköznapokon az arcunkba vigyorognak.” (Carl Breuer, 1929.)[42]

„Szenvedtünk attól, hogy elveszítjük személyiségünket, mert ezt munkánk során csak a legritkább esetben foglalkoztathatjuk. Azért van minden kedvtelésünk, hogy megpróbáljanak számunkra egy saját kis világot teremteni, ahogy mi azokat lényünk szerint megálmodni.” (Ingenieur Gustav Starzinger, 1928.)[43]

„A mi időnkben csak néhány kedvelt foglalatosságban és még kevesebb hivatásban tud az ember teljesen egyedül egy művet a gondolattól annak végleges formájáig létrehozni, vagyis ezt a teljességet elementárisan megélni. A fényképezésben megteheti ezt.” (Walter Boje, 1956.)[44]

„A fotográfia segítségével használhatjuk alkotói fantáziánkat. Ez kikapcsol, lehetővé teszi, hogy a hétköznapi stresszt kipihenhetjük. A fényképezés bizonyos mértékig ellenmérge a hétköznapok személytelen fázisainak, ahol az egyes ember alig kap lehetőséget, hogy a benne élő alkotóerőket kiélje, és az eredményt áttekintse.” (Willy Hengl)

A kompenzáció ígérete ideológiává züllött, amikor takargatnivalóvá vált, hogy miért is van szükség kompozícióra; amikor már egy dolgozó sem kérdezett rá, miért nem elégíti ki a munka és miért kell pótcselekvéshez folyamodnia. Ebben a fázisban a munka és a szabadidő elválasztása oly mértékben elfogadott volt, hogy senki nem ütközött meg az élet két részre szakadásán, azon jóhiszeműségből fakadóan, hogy az igazi élet a szabadidőben zajlik.

„Aki fényképez, annak valóban több jut az életből.” (P. A. Kroechnert, 1961.)[45]

Ez az ideológia olyan alaposan hatott az igényes amatőr tudatára, hogy idővel teljesen távol állt tőle a fényképezést mint munkát felfogni, mint ahogy az még egyes művészetfotográfusoknál magától értendő volt.

„Nemcsak a képet magát – elsősorban a művészetet és a munkát, mely ugyanazt hozta létre, kell elismerni és jutalmazni. A lekattintott kép önmagában még nem méltó a jutalomra…” (Photographische Rundschau, 1894.)[46]

„Valóban, ha így a vasárnap délutánt a sötétkamrában töltöttem és este megnézem az eredményt, amikor megszáradt, nos akkor vagyok boldog. Olyan ez, mint amikor autóval el tudok menni, ki a városból a tolongásból, a zsúfolt közlekedésből az országútra, nos hát akkor valahogy szabadnak érzem magam.” (Rudi Stemmwedel, 1977.)[47]

Nem véletlen, hogy az amatőrök sokat beszélnek a művészetről, de keveset a munkáról, és hogy azt a benyomást keltik, mintha a kettőnek nem lenne köze egymáshoz. Munkájukat olyan fogalmakkal álcázzák, mint a „komolyság” és a „szorgalom”.

„Aki a fényképezéstől elfárad, az nem visz haza jó fotókat.” (Willy Hengl)

Az azonban, hogy már nem látnak munkát a fényképezésben, nem esik olyan súllyal a latba, mint az azzal egybekötött ignorancia az elidegenedéssel.

Az azonban, hogy már nem látnak munkát a fényképezésben, nem esik olyan súllyal a latba, mint az azzal egybekötött ignorancia az elidegenedéssel, mégpedig a saját fotográfiák tartalmától való elidegenedéssel szemben. Mert nem ők választják ki a lefényképezendő témát, hanem azok, akik a tudat-ipar instrumentáriumait igénylik. Ami ötletet, nézetet, teóriát és esztétikát agitatórikus, propagandista vagy akár nevelő szándékkal nekik előadtak, az mindenkor a hatalmi és uralmi igények legitimációját szolgálta. Mindegy, hogy milyen fotográfiákra buzdították is az amatőrt, létfontosságú személyes érdekeik rövidültek meg. Az lényegtelen, maradt, hogy az általa lefényképezett érintette-e az életét, mindennapi élettapasztalatát. Így az amatőr nem saját történetét illusztrálta, hanem csak az uralkodó ideológiához szolgáltatott képadalékot. Amit az igényes amatőrök nyilvánosságának produkált, azok esztétizált látszatvilágok képei voltak, egy fiktív konszenzus látszólag individuális fotók alapján, amely fotográfiák a valóságban csak az uralkodó szemléletmódot igazolták.

> „Az a fő, hogy ő (a kisember) a fényképezés által boldoggá, gazdaggá és elégedetté válik. Ne vegyük el tőle ezt az örömöt, inkább támogassuk és fokozzuk azt tőlünk telhetően." (Heinrich Stöckler, Schriftleiter der „Leica-Fotografie", 1951.)[48]

IDEOLÓGIÁK ◆ Mint minden állami vagy akár szervezett úton történő kiképzés rendelkezik szociális és gazdaságpolitikai komponenssel, s akiket kiképez, azoknak soha önzetlen szolgálatot nem tesz, a művészfotográfia is mint az átfogóan megalapozott dilettantizmus ápolásának része, ideológiai vonásokat hordozott. Az iniciátorok, mindenekelőtt Alfred Lichtwark azt tartották fontosnak, hogy a szélesebb polgári körök szenzibilizálása útján megnövelje az iparművészeti termékek vásárlópotenciáját. Az ízlésformálás tehát indirekt módon az ipar javát szolgálta. Ezzel egyidejűleg rendelkezett még egy olyan hatással, hogy lecsendesítse az emancipációra éhes (akkori férfiszemmel nézve törtető) polgárasszonyokat, és hogy távol tartsa őket a férfiúi hatásköröktől, ez a mozgalom tehát korántsem volt olyan ideális, amilyennek mutatkozott és amilyennek néhány érintett gondolta[49].

> „Minél kevesebbet tud ígérni a kultúripar, minél kevésbé tudja az élet mélyértelműnek nyilvánítani, szükségszerűen annál üresebb lesz az ideológia, amit terjeszt." (Max Horkheimer és Theodor W. Adorno, 1947.)[50]

> „Mi, egy nagyobb város lakói, különös tulajdonságot vettünk fel. A zajló élet közepében vagyunk, de tökéletes egykedvűséggel járunk a tumultusban." (Erwin Quendenfeldt, 1909.)[51]

Mivel a művészfotográfusok témáikat és motívumaikat a tradicionális képzőművészetből vették át, az általuk valóban megélt dolgok és azoknak a fotókon lévő idealisztikus kivetülései között nagy lényegbeli különbség tátongott. Ez az igazi tapasztalatokkal szembeni tudatos absztinencia teszi ki fotográfiáik tulajdonképpeni ideo-

lógiai részét. Művészien átsiklottak osztályaik napnál is világosabb problémái felett. Mivel még nem létezett önálló, tisztán fotográfiai eszközökre alapított fényképezés – ez csak a végén és a művészfotográfiai óra tapasztalatai alapján rajzolódott ki –, még leginkább a hagyományos művészetimitációkat lehet a művészfotográfusoknak elnézni. Ezek rossz híre mindenesetre együtt nő az időbeli távolsággal. Az első világháború alatt egészen a húszas évekig alábbhagyott a szervezett amatőrmozgalom aktivitása (ezzel szemben az „igénytelen" fotográfia egyre inkább terjedt.) Mindamellett a nemzeti harcra teljes mértékben ideológiailag került sor. Amennyire az az eddigiek alapján megállapítható – az anyag még nincs feldolgozva, – az elkötelezett amatőrök készségesen elfogadták a velük szemben támasztott olyan igényeket, hogy készítsenek hazafias képeket, és közreműködtek abban, hogy a nyers valóságnak az élettel kibékítő értelmet adjanak a fotográfiák által. De a patriotizmus és az effajta értelmezés olyan kívánalmak voltak, melyeknek a lefényképezett egyéni sorsához csak közvetve volt közük. A Neue Sachlichkeit esztétikai innovációi közvetlenül egybeszövődtek az ipari-kapitalista ideológiával. Az egyes dolgok és objektumok (úgy a természetes mint a tömegesen előállított) szokatlan fotográfiai közellése és izolációja, az extrém perspektíva, a kétségtelen érdeklődés a felületek, struktúrák és anyagok iránt, érzéki aurát kölcsönöznek a dolgoknak, ezáltal felértékelve azokat. Ez a hivatásos fotósoktól kiinduló szemlélet testesítette meg a modern reklámozás inkarnációját. Jellemző módon Renger-Patzsch 1920-ban megjelenő könyve *Die Welt ist schön* eredetileg *Die Dinge* címet viselte volna, ami a címe után jobban megfelelt volna a dolgok ideológiailag intendált felértékelésének. Az új szemlélet készséges propagandistákra lelt a nem kommerciálisan gyanús amatőrfotográfusok körében, mivel plágiumaik alig különböztek az ipari példaképektől.

> „Szociológiailag leszögezhető, hogy a fotográfia a reklámkészítésben való folyamatosan növekvő bekapcsolódásán keresztül a kapitalista felső réteget szolgálja." (Franz Roh, 1929.)[52]

Az amatőrök nemcsak a reklámon keresztül kerültek a hivatásos fotográfusok befolyási szférájába, hanem ezzel egyidejűleg az erősen elterjedt riportfotográfián át is. Ez összefüggésben áll az új kameraszisztémákkal (például Ermanox és Leica, nagyobb fényerejű objektív és kisfilmes formátum), valamint a képes újságok (többek között a *Berliner Illustrierte Zeitung*, a *Müncher Illustrierte Presse,* a *Der Welt Spiegel* és a *Die Illustrierte Zeitung*) iránti növekvő érdeklődéssel. A folyóiratok a polgári-kapitalista származás irányadó ideológiai hordozójává léptek elő. Bűvkörükbe vonták az olvasók és az igényes amatőrök egy részét, amennyiben azok nem értettek egyet a tradicionális fotóértelmezéssel és azért a riportokat alapvetően elutasították.

> „Van egy fényképezőgéped, amatőr vagy. Két útja lehet a fejlődésnek: lehetsz műkedvelő fotográfus, vagy munkásfotográfus… Ne veszítsd kedvedet. Itt a fotó harci eszköz – ott időűzés. Dönts tehát !" (Der Arbeiter-Fotograf, 1932.)[53]

Fordított ideológiai előjellel lépett föl a húszas évek közepétől a munkásfotográfia. Protagonistái, akik az *Arbeiter Illustrierte Zeitung* és speciális orgánumuk *Der Arbeiter-Fotografie* hasábjain jutottak szóhoz, fotográfiai eszközökkel vívott osztályharcot indítottak a polgári fotográfusok és képeik ellen. A kamera fegyverül szolgált. Ezzel létrejött egy olyan fotográfia amelyik rendre utasította a polgári ideológiát – hogy ezzel elegendő rezonanciát ért-e el, azt most hagyjuk figyelmen kívül. A munkásfotográfusok és protagonisták felismerték, hogy a polgári nyilvánosság nem hagyott helyet a proletárnak, és hogy ezért egy saját, proletárnyilvánosságot kell létrehozni[54]. Egyedül az osztályharcra redukálták a fotográfiát, a képek témái is ennek kellett, hogy megfeleljenek. Az elnyomást, kizsákmányolást, visszaéléseket kellett lefényképezni, kirekesztve minden ideológiájában eltérő témát. Jó példa erre annak a fotónak a kritikája, mely egy krumpliszedő nőt ábrázol, aki munkafelügyelő férfival szemben áll és ránevet. Emiatt a nevetés miatt a kép nem volt „használható". Ezt a csak ideológiainak nevezhető-beszűkülést fejezte ki, hogy 1930-ban az SPD-hez közelálló munkásfotográfusok saját fotóscéhekbe tömörültek, mivel nem csak a tendencia volt fontos számukra, hanem egyúttal a többi életterület bevonása is[55].

> „Újsághírek jelentik nap mint nap: Elkeseredett utcai harcok, útburkoló kőből emelt barikádok, ledöntött lámpaoszlopok, törött ablaküvegek, halott és sebesült munkások, fasiszták, rendőrök – nap mint nap ! Hol vannak ezek a fotók ?" (Der Arbeiter Fotograf, 1931.)[56]

A nemzeti szocializmussal nem következett be hirtelen változás, végülis nem derült égből keletkezett (és ideológiai törés nem jött létre katonai vereség után), mégis az ideológia propagandisztikus célok eléréséhez leplezetlenül rasszista és totalitárius vonásokat öltött. A munkásfotográfiát 1933-ban éppoly gyorsan betiltották, mint ahogyan minden polgári amatőregyletet egyöntetűen bezárattak. Ettől fogva a *Reichbund Deutscher Amateur-Fotografen* határozta meg a képet a vezető illetékes hatósági fórummal egyetértésben. A vezetők nagyon is tisztában voltak az amatőrfotográfia jelentőségével, amikor az eredményeket bemutató első kiállításukon (*Die kamera*, 1933) kizárólag „műkedvelő fotográfusokat" tüntettek ki. Ezzel azt akarták dokumentálni, hogy a fotográfiát felismerték mint népművészetet. Ahogy az „ezeréves" egyhelyben-topogás kinézett, sejthető, hogy azért hiányoztak a tényszerű vizsgálatok.

> „Munkatársnak lenni a német kultúráért való tevékenységben, ez legyen minden komolyan törekvő német amatőrfotográfus célja." (Paul Lüking, Führer des Reichsbundes Deutschher Amateur-Fotografen, 1939.)[57]

> „Így közreműködik a fotó a kiépítésben és a felemelkedésben, az új eszmekincset a legkisebb kunyhóba és legtávolabbi határig vinni. Az állami vezetés tisztában van vele, milyen jelentőség illeti meg a felvilágosításnak ezt az eszközét." (Paul Lüking, Führer des Reichsbundes Deutschher Amateur-Fotografen, 1939.)[58]

A második világháború után új életre ébredt a „szabadon” szervezett amatőrügy. Miután 1950-ben újra megalakították a *Verband Deutscher Amatuer Fotografen-Vereine-t* (csodálatot keltettek első kiállításai a „photokinán”, „milyen csekély hatást gyakorolt a háború és a háború utáni idők az alkotásokra”[59]), a folyamat ment a maga útján.

A kifejezett szuggesztívizmustól befolyásoltan, ahogy azt Otto Steiner és a hivatásos fotósok egy csoportja, a „fotoform” képviselete, az igényes amatőrök is résztvettek a személyiségre vonatkozó fotográfiában, az állítólagosan egészen személyes látásban. E fejlődés vonzásában (itt csak a tendenciát kell kiemelni) a valóság egyre inkább háttérbe szorult, míg a fotográfus szubjektív optikája egyre fontosabbá vált. Amilyen mértékben a perspektívák mindig szűkebbek és kivághatóbbak lettek – a redukciókra való utalás már jelezte ezt –, oly mértékben húzódik vissza a tartalom is. A valóság az amatőrök képein egyre redukáltabb, végül atomizált formában jelenik meg. Csak annyiban voltak az amatőrök szubjektívek, amennyiben a teljes súlyt az új részecskék megtalálására helyezték. Az mégis elmaradt, hogy ezt a szubjektivitást a személyes érdeklődés, megélés és a közvetlenül átélt valóság motorjaként vessék be.

Szimpatikusak azok a megfigyelések, melyeket Wilhelm Schürmann 1980-ban egy folyóiratverseny zsűritagjaként tett: „…alig volt egy fotó, amelyik az itteni embereket ábrázolta: hogyan élnek, dolgoznak, hogyan töltik szabadidejüket”. Sok fotográfiával „mint régi jó ismerőssel találkozott („Egyes fotókat már jó tíz éve ismerek”), néhány egykori díjazott időközben már saját magát plagizálta. Hiányolta a „tartalmi kíváncsiságot és fotográfiai becsületességet”, az „átlagpolgár képeit”, a „munka teljesen normális világát”, a „háztartási riportokat”, az „egészen személyes stílust” és a „szubjektív képekhez való bátorságot.”[60]

Ezek éppen azok a momentumok, amelyek az igényes fotográfia kultiválásánál különböző ideológiai okokból egyhelyben topognak. Itt lelepleződik, hogy az állítólagos személyes fotográfiák csak meg vannak szerkesztve és hozzájárulnak, hogy a valóságos viszonyokat elkendőzzék és hogy ne engedjék feltörni az eredeti szükségleteket.

> „Épp azok esnek áldozatul az ideológiának, akik elfedik az ellentmondást, ahelyett, hogy azt a saját produkció tudatába befogadják…” (Max Horkheimer és Theodor W. Adorno, 1947.)[61]

> „Nem akarjuk a fotográfiai látványban mindig és mindenhol az abszolút igazságot minden meztelenségével és fogyatékosságával látni, hanem megtisztulva, a szépséggel szövetségben, egyszóval művészi fotográfiát akarunk.” (Photographische Rundschau, 1891.)[62]

> „Az ember végülis mindenekelőtt szerelmes, mindannak szerelmese, ami szeretetreméltó, és épp ezért fotografál.” (Hans Windisch, 1938.)[63]

„A fényképezés királyi hobby mindazoknak, akik meg akarják őrizni jó szemüket a világ kisebb-nagyobb gyönyörűsége számára…" (P. A. Kroehnert, 1961.)[64]

„A fotográfiának még sok más feladata van a szegénység, rútság és szenzációk megfogásán kívül." (Willy Hengl)

„Túl kevés az olyan fotó, melyen boldog és megelégedett fiatalokat láthatunk." (Willy Hengl)

Az amatőrügy aktív ideologizálása olyan újra és újra díjazott amatőrök eltűnő kritikai képességeiben mutatkozik meg, akik a zsűriző instanciák ítéletétől meggyőzve minden más fotográfiai mértéket gyanúsnak tartanak. Önértékelésüket és vélt művészetüket öntömjénező biográfiák (ismert a nemzetközi kiállításokon való részvételek hosszú listája) és a minden művészi titkot közvetíteni akaró tankönyvek fejezik ki a legvilágosabban. Ezekben olyan hangot ütöttek meg a közepes fotográfia nemkívánatos befolyásoktól való megóvása érdekében, melynek inkább a múltban kellett volna elhangoznia.

„Most kezdődött gyors felemelkedésem. Nemzetközi sikermérlegemmel évek óta az első helyen állok Észak-Németországban, az utóbbi hat évben pedig első vagyok egész Németországban." (egy amatőr életrajzából)[65]

„Hát nem vagyunk reménytelenül tegnapiak? Az önhatalmúlag kinevezett és vak kritikusoktól túlértékelt fotó-avantgardisták biztos ezt fogják állítani. Az ő nézetük szerint igen. De az ő nézeteik a nyilvánosságnak szerencsés módon éppoly érdektelenek, mint nekünk a fotó-avantgardisták „kreatív" kattingatásai kusza gondolataik vizualizálása csak a pszichiátereknek tanulságos." (Raimo Gareis és Willy Hengl, 1979.)[66]

„…elviselhetetlen az a művészet, ami nem számíthat a nép egészséges, széles tömegével való, legtömörebb és legbensőbb összhangra, hanem kis – részben érdeklődő, részben fásult – klikkekre támaszkodik. Megkísérli egy nép egészséges, biztos ösztönű érzéseit összezavarni ahelyett, hogy örömmel támogatná azt." (Adolf Hitler, 1937.)[67]

„A hipochondereknek nincs kamerája. Mi tehát magunk között amatőrök, műkedvelők vagyunk." (Hans Windisch, 1938.)[68]

„A minden eddigi látásmód figyelmen kívül hagyása eszköz lehet a „művész" számára a társadalomtól való konzekvens elszakadáshoz. Olyan hatást kísérel tenni a kommunikációra, hogy az társadalmunkban a majmok nyelvén értesse meg magát. Aztán csodálkozik, hogy ezt a nyelvet nem értik meg." (Raimo Gareis und Willy Hengl, 1979.)[69]

„Amilyen kis pozitív képesség ezeknél a művészet meggyalázóinál felmutatható, olyan nagy a címszavak és frázisok jól betanult lexikonja. Igen, ahhoz értenek! Nem létezik műalkotás egyébként zavaros elméjük pontos, nyomtatott magyarázata nélkül." (Adolf Hitler, 1937.)[70]

> „Milyen a fotográfiai „Kunstszene”?…nagyképű, érthetetlen szöveg és riasztóan banális képek bárgyú kombinációja (nonsenswelle).” (Raimo Gareis és Willy Hengl, 1979.)[71]

> „A fotográfiához értők tárgyilagos véleményt mondanak egy kollega munkáiról. A hozzá nem értők és mindent jobban tudók csak gyalázkodnak.” (Willy Hengl)

Az igények kultiválása az igénytelenséghez vezető útnak mutatkozik. Affirmatív és pszeudo-hedonisztikus fotográfiához vezetett és vezet még ma is több amatőrt, mint valaha. A közvetítés majdnem lejáratta, elavulttá tette.

> „Nemcsak az írástudatlan lesz a jövő analfabétája, hanem a fotográfiához nem értő is.” (Moholy-Nagy László, 1932.)[72]

Mégis, ahogyan azt Bertold Brecht megfogalmazta – „…a művészethez ismertetekre van szükség, és az a cél, hogy a hozzáértők szűk körét megnöveljék.”[73] – így a fotográfiában is. A fotográfia igényeket támaszt, és olyan fotósokra van szüksége, aki azoknak meg akar felelni. Nem fotográfiai csúcsteljesítményekről van szó – miért kéne a fotográfiában sűrűbben előfordulniuk, mint bárhol másutt –, hanem egy olyan közvetítésről, amelyik felvilágosít, öntudatossá és nagykorúvá tesz, s a képtartalmon keresztül lesz lemérhető.

> „Soha nem azok voltak a nagy művészek, akik a stílust a legtöretlenebbül s a legtökéletesebben teljesítették meg, hanem azok, akik azt a szenvedést kaotikus megnyilvánulása ellen mint keménységet, mint negatív igazságot művükbe foglalták.” (Max Horkheimer és Theodor W. Adorno, 1947.)[74]

Jegyzetek

[1] Fordította: Schulcz Katalin

[2] Willy Hengl amatőr, és saját nézete szerint „a világ egyik élfotográfusa” és „a világ legsikeresebb egyéni kiállítója”. Nemcsak sikerrel szerepelt számtalan kiállításon, hanem maga is zsűrizett. Fotográfiai ismereteit folyóiratokban, előadásokon és könyvekben terjesztette. Itt és a következőkben a *Color-Foto* című folyóirat 1975 és 1976-os évjáratából idézünk, valamint az alábbi könyvekből: Gareis, Raimo – Hengl, Willy: *Bildgestaltung mit Willy Hengl*, Düsseldorf, 1978, 1979.

[3] Magától értetődő a fotográfia technikatörténetének egybekapcsolódása a képtörténettel, ezt azonban itt csak futólag említhetjük.

[4] Az első válaszokat adják: Bourdieu – Boltanski: *Eine illegitime Kunst, Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie.* Frankfurt a. Main, 1981. (a francia változat első kiadása 1965) Bourdieu szerint az amatőrök kevesebb mint 10%-a kiterjedtebb igényekkel rendelkezik.

[5] A „művészfotográfus” fogalmat azokra az amatőrökre használom, akik kb. 1880 és az első világháború között az amatőrügyet képviselték. Ez persze nem azt jelenti, hogy később nem létezett művészeti fotográfia.

[6] *Photographische Rundschau*, 8. évf., 1894, 331. p.

[7] *Photographische Rundschau*, 11. évf., 1897, 238. p.

[8] *Der Satrap*, 4. évf., 1928, 276. p. Azt mindig megkívánták az igényes amatőrtől, hogy a teljes fotográfiai folyamatot sajátkezűleg végezze.

[9] Ehhez szükséges lenne a nagyszámú avanzsált amatőr összehasonlítására, hogy kronologikus sorrendben külön-külön melyik képet fényképezték. Az eredményt korrelálni kéne a fotográfia képtörténetével.

[10] Nem vesszük figyelembe azt az amatőrt, amelyik, nem utólsó sorban fotográfiai teljesítményei miatt a hivatásos fotográfiára váltott át.

[11] *Deutscher Camera Almanach*, 1911, 7. köt., Berlin O.J., 118-119.p. Ehrhardt kompetensnek számíthat: „Az utolsó évek során megszoktuk, hogy Otto Ehrhardtban az egyik legtevékenyebb és legtehetségesebb német amatőrt lássuk" (*Photographische Rundschau*, 24. évf., 1910,
256. p.)

[12] *Photographische Rundschau*, 9. évf., 1895, 18. p.

[13] *Photographische Rundschau*, 14. évf., 1900, 16. p.

[14] Ez azonban csak az egyik iránya a befolyásolásnak. Az amatőrfotográfia fordítva hatott a képzőművészetre.

[15] Lichtwark, Alfred: Der Amateur-Photograph und die Natur. In Lichtwark, Alfred: *Die Bedeutung der Amateur-Photographie*, Halle, 1894.

[16] *Der Satrap*, 5. évf., 1929, 30. p.

[17] Wolff, Paul: *Sonne über See und Strand.* Frankfurt a. M. 1936, 34. p. Wolffnak mint a *Leica-Fotografie* protagonistájának jelentős befolyása volt a kisfilmes fotográfiára.

[18] Lichtwark, Alfred: i. m.

[19] *Der Satrap*, 10. évf., 1934, 222. p.

[20] Boje, Walter: *Vom Foto zum Lichtbild.* Düsseldorf, 1956, 23.p, 26. p.

[21] *Photographische Rundschau*, 12. évf., 1989, 66. p.

[22] *Fotocreativ*, 1981/3., 56. p.

[23] A „kézművesség vagy művészet" kérdéshez a művészfotográfusok esetében vö. Sachse, Rolf: Die Arbeit des Fotografen. In *Fotogeschichte*, 2. évf., 1982, 4. füzet, 55-63. p.

[24] *Agfa Photoblätter*, 2. évf., 1925-26, 366. p.

[25] Boje, Walter: i. m. 23.p, 26. p.

[26] Rittlinger, Herbert: *Jedenfalls bessere Bilder.* München, 1969, 27. p.

[27] Bizonyos, hogy az egyleteken belüli személyes kapcsolatok is az igények közvetítéséhez vezetnek, de ez végülis a kollektív igényszférából táplálkozik.

[28] Egy már ismert példa Ernst Juhl elbocsátása a *Photographische Rundschau* szerkesztőségéből 1902-ben, miután Edward Steichen fotográfiáit közölte, sok amatőr kedélyét felizgatta ezzel. Amikor már bojkottal fenyegettek, a kiadó eleget tett követelésüknek. Vö. Kaufhold, Enno: Edward Steichen und die deutsche Kunstfotografie. In *Professional Camera*, 1979, 11/12. sz. 22-26. p.

[29] *Photographische Rundschau*, 24.évf., 1910, 9. p.

[30] Nem véletlen, hogy néhány, kritikus kortárs fotóújság kis példányszámmal rendelkezett, és hogy az amatőrök, akikről itt szó van, csak ritkán vették őket tudomásul.

[31] Hering, Walter: *Das Photo-Jahr 1933*, 3. évf., Halle a. S., 90. p. Paul Wolff szintén indít egy sorozatot: Wolff, Paul: *Meine Erfahrungen mit der Leica.* Frankfurt a. M., 1939, 220. p.
[32] Vö.: *Agfa Photoblätter*, 2. évf., 1925/26., 100. p., 284. p.
[33] Schücking, Levin L.: *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung.* Bern, 1961, 35. p., Schücking nézetei mutatis mutandis nagy részleteiben átvihető a fotótörténetre.
[34] Earstat, Willy: Vom „Allzuviel" in der künstlerischen Photographie. In *Der Satrap*, 5. évf., 1929, 191. p.
[35] *Photographische Rundschau*, 7. évf., 1893, 231-232. p.
[36] A VDAV elnöke, Josef Schuwerack 1951-ben a *Photokinával* kapcsolatban arra a következtetésre jut, „miszerint a tendencia az, hogy a részlet szóljon az egészért". *Photokina, kiállításkatalógus*, Köln, 1951, 76. p.
[37] Isert, Gerhard: *Mensch und Foto.* Dresden, 1941, 10. p., 15. p.
[38] *Fotocreatív*, 1983/3., 6. p.
[39] Horkheimer, Max – Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung.* Frankfurt a. M., 1971, 120. p.
[40] Enzesberger, Hans Magnus: *Einzelheiten I. Bewusstseins-Industrie.* Frankfurt a. M., 1967, 14. p.
[41] *Der Satrap*, 5. évf., 1929, 161. p.
[42] Uo. 162. p.
[43] Uo. 145-146. p.
[44] Boje, Walter: i. m. 1956, 4. p.
[45] Kroehnert, P. A.: *So macht Fotografieren Spass.* München, 1961, 5. p.
[46] *Photographische Rundschau*, 8. évf., 1894, 330. p.
[47] *Ästhetik und Kommunikation*, 28, 1977, 32. p.
[48] *Photokina, kiállításkatalógus,* Köln, 1971, 50. p.
[49] Vö. Berger, Renate: *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert, Kunstgeschichte als Sozialgeschichte.* Köln, 1982.
[50] Horkheimer, Max – Adorno, Theodor W.: i. m. 132. p.
[51] *Deutscher Camera Almanach*, 1909, 5. köt. 77. p.
[52] Roh, Franz: *Foto-Auge* Stuttgart, 1929, 4. p.
[53] *Der Arbeiter-Fotograf*, 6. évf., 1932, nº 1., 16. p.
[54] A legjobb időkben az *Arbeiter-Fotografenből* nagyjából 7.000, az *Arbeiter Illustrierten Zeitungból* több százezer példányt nyomtak (az adatok vitatottak), úgyhogy a proletárfotográfia hatása mennyiségében relatíve megegyezik a nagypéldányszámú polgári sajtóval.
[55] A nemzeti szocialista fotográfiához lásd: *Fotogeschichte*, 2. évf., 1982.; Hinz, Berthold (szerk.): *Die dekoration der Gewalt.* Giessen, 1979.
[56] *Der Arbeiter-Fotograf*, 6. évf., 1931, nº 8., 167. p.
[57] Lüking, Paul: *In Das Kleinbild.* 2. füzet, 1939, 20. p.
[58] Uo. 20. p.
[59] *Photokina, kiállításkatalógus,* Köln, 1951, 75. p.
[60] *PHOTO*,1980, nº 12., 44-63. p.

[61] Horkheimer, Max – Adorno, Theodor W.: i. m. 142. p.
[62] *Photographische Rundschau*, 5. évf., 1891, 199. p.
[63] Windisch, Hans: *Die neue Foto-Schule.* Harzburg, 1938, 4. p.
[64] Kroehnert, P. A.: i.m. 5. p.
[65] A név nem szerepelhet, mivel egy nem publikált életrajzról van szó.
[66] Gareis, Raimo – Hengl, Willy: i. m. 212. p.
[67] Hitler, Adolf: az „Erstern Grossen Deutschen Kunstausstellung" megnyitásánál 1937-ben, idézi Hinz, Bertold: *Die Malerei im deutschen Faschizmus.* München, 1974, 168. p.
[68] Windisch, Hans: i. m. 4. p.
[69] Gareis, Raimo – Hengl, Willy: i. m. 213. p.
[70] Uo. 157. p.
[71] Uo. 21. p.
[72] *Agfa Photoblatter*, 8. évf., 1931/32., 9. füzet,. 70. p.
[73] Brecht, Bertold: *Über Realismus.* Frankfurt a. M., 1971, 79. p.
[74] Horkheimer, Max – Adorno, Theodor W.: i. m. 117. p.

Timm Starl

A magánvilág képi közege. A kocafotózás keletkezése és funkciója[1]

ELŐZETES MEGJEGYZÉS[2] ◆ Az amatőr fényképezés olyan régi, mint a fotózás maga: az első fényképészek Niépce és Daguerre épp úgy amatőrök voltak, mint a korai osztrák protagonisták: Ettingshausen vagy Martin és a többiek. Ez az olykor idézett utalás azon a ma gyakori megkülönböztetésen alapul, amely olyasvalakinek írja le az amatőrt, „aki bizonyos tevékenységet kedvtelésből, nem pedig foglalkozásszerűen folytat”[3]. Már egy 1863-ból származó lexikon is hasonló definíciókat használt: a dilettáns a „művészet vagy tudomány olyan kedvelője, aki a remeklés igénye nélkül űzi azt, főfoglalkozása azonban más területen van”[4]. Mindkét magyarázat a foglalkozást, tehát gazdasági kritériumot tesz meg vezérfonalul, amennyiben a hivatásos tevékenységet veszi mértékül és nem hivatásosnak, dilettánsnak, amatőrnek nyilvánít egy dologgal való műkedvelő foglalkozást[5].

Az, hogy az amatőr-fényképészeten belül is ilyen kétes kritériumok szerint differenciálnak, hozzátartozik a fotótörténetírás hétköznapjaihoz és világossá válik egy német fotótörténész, Stenger nyilatkozatából:

> „Csak az az amatőr fontos a fényképészet fejlődése és technikai érdekei szempontjából, aki tudatosan használhatót alkot, ellentétben a kocafotósok seregével, akiknek csak fényképészetgazdasági jelentőségük van”[6].

Ez a kijelentés nyilvánvalóvá teszi a fotótörténet recepciójának egész dilemmáját, amely a „kocafotóst” egyszerűen kikapcsolja anélkül, hogy foglalkozna vele, nem beszélve a többi amatőrtől való elhatárolásáról. Munkáikat köznapinak tartják és sokkal inkább az amatőr-fényképészet technikai- és cégtörténeti aspektusaival[7], újabban pedig különösen a századforduló fotóművészeti mozgalmával foglalkoznak.

E cikk nem pótolhatja az amatőr-fényképészet eddig hiányzó történetét, csupán a kocafotósok tevékenységére szorítkozva a kezdeteket és az első 25 év fejlődését követi nyomon a múlt század 90-es éveitől az első világháborúig[8]. Ezért megpróbálja a „kocafotóst” besorolni a fényképészetbe, tevékenységének tartalmát és határait pedig úgy meghatározni, hogy az amatőr-fényképészet e részterülete beható vizsgálódás tárgya lehessen.

A kocafényképezésben nincsenek nemzeti sajátosságok, az európai térségben legalábbis történetileg nem mutathatók ki, eltekintve bizonyos készülékek vagy alapanyagok bevezetésének időbeli eltolódásától. A fejtegetések főleg osztrák eredetű szövegforrásokra és képanyagra támaszkodnak, ezeket azonban más országokra vonatkozóan is tipikusnak lehet tekinteni.

A KORAI AMATŐRÖK ◆ A fényképezés feltalálásának nyilvánosságra hozása utáni első évek úttörői többnyire tudományos kíváncsisággal fordultak a médium fejlődése felé az ipari forradalom korai fázisára jellemző kutatási szellemtől sarkallva. A 19. század 50-es évei elején a nedves kollódiumlemezzel való első használható sokszorosítási eljárás bemutatása után, amikor az évtized második felében műtermek alapításával széles körben elterjedt a hivatásos fényképészet, csak kevesen választották maguknak hivatásul. Inkább továbbra is dilettánsként foglalkoztak fotokémiai és technikai kérdésekkel vagy publicisztikai tevékenységet folytattak.

Hozzájuk társult az amatőrök egy új csoportja, akik főleg esztétikailag igényes képek alkotásának szentelték idejüket. Jómódú körökből származtak vagy magas pozíciót töltöttek be a kormányban és a közigazgatásban. Pénzügyi függetlenség, de legalábbis jobb anyagiak voltak szükségesek ahhoz, hogy fényképezőgépet, anyagokat és tartozékokat tudjanak beszerezni és laboratóriumot szerelhessenek fel. Így aztán elsősorban arisztokraták vagy a nagypolgári réteg képviselői voltak azok, akik néha csupán bizonyos fényképezési témákért lelkesedtek, legtöbbször azonban a hivatásos fényképészekhez hasonlóan dolgoztak, ami a témaválasztást, a megformálást és a művészi felfogást illeti. Éppúgy beléptek a fényképész egyesületekbe mint tagok, támogatták a többnyire kereskedelmi orientáltságú műtermi fényképészek érdekeit, együttműködtek kiállítások rendezésében, részt vettek ezeken és zsűritagokként tevékenykedtek. Munkamódszer és képalkotás szempontjából nem lehet lényeges különbséget tenni az akkori amatőr és hivatásos megfelelője között.

Ez a 80-as évek kezdetéig volt érvényes, amikor az 1871-ben feltalált és nemsokára széles körben elterjedt zselatin-szárazelem hatására újabb érdekeltek jelentek meg a színen: „…a zselatinlemezzel való munka egyszerűsége ugyanis, oda vezetett, hogy a fényképezés nem különleges trükk többé, és ennek következtében olyan amatőrök bukkantak fel, akiknek teljesítménye némelyik szakemberével egyenértékű”[9]. De az amatőrfényképezés még néhány évig viszonylag drága szórakozás maradt, amelyet csak kevesen engedhettek meg maguknak.

A 80-as évek második felében az amatőrök fokozatosan elkülönültek a hivatásos fényképészektől, Bécsben saját egyesületet alapítottak és megrendezték az első „Amatőr-fénykép. Fényképezési készülék és segédeszköz kiállítást”. Az „Amatőr fényképészet” részlegben olyan táj- és zsánertanulmányok domináltak, amelyeket a császári ház tagjai, nemesek, az „Amatőr fényképészklub” vezető képviselői, valamint külföldi szerzők készítettek. Motívumválasztásban és képformálásban annak a felfogásnak a kezdetei találhatók meg, amely a következő évtizedek művészi fényképezésében uralkodóvá váltak.

Néhány ambiciózus amatőr „pillanatfelvételétől” eltekintve a kiállítás a hagyományos műterem-fényképészetből fokozatosan kibontakozó sajátos fényképészi képteljesítményre hívta fel a figyelmet. A művészi produkció volt az uralkodó, messzemenően mértékadók voltak még azok a kritériumok, amelyek a hivatásos fényképészettel szemben is érvényesültek[10]. A kocafotósok nem jelentek meg, de nemcsak azért, mert a 80-as évek végén még csak nagyon kevés képviselőjük akadt. Az ő igényük

nem a képek nyilvános bemutatására irányult, munkamódszerük nem hasonlított sem a hivatásos fényképészekéhez, sem a kiállításon résztvevő amatőrökéhez. A kocafotós amatőr számára a képnek más funkciója volt, amely a képelőállítás és képfelhasználás újszerűségében más magyarázatmintákat követel, mint a fényképezés médiumának fejlődéstörténetéből való kizárólagos levezetést.

HÉTKÖZNAP ÉS KÉPI VILÁG ◆ A fejlődő iparosodás a 19. század második felében új termelési és elosztási formákat hozott létre, amelyek megváltoztatták az emberek munkafeltételeit. A kor dolgozó embere a gazdasági virágzás, a városi elszigeteltség, a fokozódó technicizálódás ugyanakkor azonban a munkamegosztás és a dolgozók termékeiktől való elidegenedésének ellentmondásai között élt. A kapitalista rendszer fejlődése a személyes kibontakozási lehetőségek csökkenését vonta maga után: a piacok, monopóliumok és a nemzetközi árucsere iránti általános érdeklődésnek megfelelt a munkaadótól, a géptől, a fizetéstől és a munkaidőtől való egyéni függés.

A fényképészmesterség kommercializálódásának és a műtermekben a 60-as évektől kezdve fokozódó munkamegosztásnak megfelelt a képelőállítás új formája, amely a tömeges előállításnak kedvezett. Az emberi portré egy mindig ugyanabban a tartásban elhelyezkedő tárgy sztereotip ábrázolásává vált, az egyéni vonások a műterem díszletei előtt tetszés szerint felcserélhető ikonográfiává halványodtak[11]. Azok a város- vagy tájképek is, amelyeket a fényképészek és a kiadók forgalmaztak, egyre inkább ugyanannak a motívumnak sztereotip visszaadásává váltak, turisták számára készültek, a helybélieknek nem adtak új információt környezetükről. A műtermi ügyfél számára lehetetlen volt a fényképész produkciójában magát és környezetét felismernie, az idegen kéz készítette képek vak tükörnek tűntek számára, amelyben nem ismert rá az életére.

Nemcsak a kizsákmányoló munkaviszonyok ellen védekeztek az emberek például szakszervezetek alapításával, hanem szabadidejükben megpróbálták a munkás hétköznapok kényszerét lerázni, a különböző egyesületekben kerestek lehetőséget egyéniségük megvalósítására. A napnak munkaidőre és szabadidőre való szigorú felosztása egyrészt a szabadidő megszervezését, másrészt a regeneráció és kompenzáció új formáit és tartalmát követelte meg. Míg korábban a munkanap egy napi munka teljesítésére irányult – tehát egy használati tárgy osztatlan előállítására –, melynek beosztásában a lakás és a munkahely gyakori egybeesése miatt a külső tényezők szerepe csekély volt, addig az iparosodás fázisában a gyár vagy iroda okozta elidegenedést már csak a szabadidő területén lehetett ellensúlyozni. Az ilyen „kiegyenlítő" tevékenységekhez tartozott például a biciklizés, amely a század végén a kedvelt szabadidő tevékenységek közé emelkedett.

Így tehát több tényező is motiválta a kocafotósok tevékenységét. Egyrészt olyan képi világot kerestek, amely legalább részben vissza tudta adni a napnak azt a részét, amellyel szabadon rendelkeztek. Másrészt maga a fényképezési tevékenység a szabadidő külön, mégpedig messzemenően önállóan kialakított része volt, amennyiben

a fényképésznek engedte át a döntést a felvétel helyéről, idejéről, témájáról, a képkivágásról[12]. A munkanapok nyomása elleni lázadás során a kocafotós a fényképek önálló előállításában olyan lehetőséget talált, amelyben kiélhette és dokumentálhatta saját egyéniségét. Ezeknek a fényképeknek a teljesen privát használata ráadásul még kiszélesítette azt az egyéni játékteret, amely a szerző képeinek nyilvánosságra hozatalával nem nyert volna elismerést, mert akkor olyan követelményeknek tette volna ki őket, amelyeket nem tudott befolyásolni. A képek nem nyilvános felhasználása lényegesen megkülönböztette a kocafotóst azoktól az amatőröktől, akik termékeiket kiállították vagy folyóiratokban közölték.

Tipikus kijelentés, hogy „…maguk a tapasztalt amatőrök tiltakoztak az ellen, hogy a kocafotósokkal egy kalap alá vegyék őket”[13]. A fényképész egyesületek publikációikban megvetették a kocafotósokat, így akartak azok a tagok – akik abban az időben többnyire kiváltságos körökből származtak –, a többnyire kevéssé vagyonos „privát” amatőröktől elkülönülni: a művészi igény felülről osztályharcos érveléssé vált.

SZABADIDŐ ÉS EMLÉKKÉP ◆ A képkészítés privát jellege a viszonylagos függetlenséggel ajándékozta meg a kocafotóst a képek témájának megválasztásában. Noha a nap legnagyobb részét munkahelyén töltötte[14], mégsem ott találta meg a fényképészeti érdeklődésének megfelelő tárgyat. Ez csak részben függ össze azzal, hogy az üzemben gyakran meg volt tiltva a fényképezés[15], sokkal inkább egy kompenzációs viselkedés kifejeződése, nevezetesen elfordulás attól a helytől, ahol a személyes kibontakozás lehetősége minimális volt. Bár a hétköznapokon belül az időbeli relációk máig eltolódnak, a munka alapfeltételei ugyanazok maradtak, a hivatal, műhely motívuma nem jelentett vonzóerőt a kocafotósok számára, igaz ugyan, hogy az üzemben való fényképezést általában tilalommal korlátozták.

Mindenekelőtt kedvelt képtéma volt a múlt század 90-es éveiben a ház kertjében vagy a verandán kávé és kalács mellett lefényképezett család. Az ilyen motívumok kiválasztásában bizonyára az is mérvadó volt, hogy a gyakorlatban amatőr nyugodtan tehetett több kísérletet is – mivel legjobb esetben közeli rokonok voltak az előkészület tanúi –, és az akkor rendelkezésre álló fényképészeti eszközök és ismeretek mellett a szabadban lévő fényviszonyok kedvezőbbek voltak. A családi idill beállítása és lefényképezése állt az első helyen, mert ezzel tudták a szabadidőt és a magánéletet leginkább átélni és rögzíteni. Ilyen képeket nem lehetett a hivatásos fényképésztől várni, mert az arckép elkészítésében ő a műteremhez volt kötve, tehát csak személyeket tudott fényképezni, nem pedig jeleneteket, másrészt viszont az ügyfelek magánszférájába való behatolása a privátság legalábbis részleges elvesztését jelentette volna számunkra. Ezen kívül a felvétel előkészítése és megrendezése maga is a közös szabadidő kialakításának része volt, amelyben más családtagok – ha különböző aktivitással is – részt vehettek.

Nem mindenkinek volt rá lehetősége a századfordulón, hogy üdülési szükségletét a városi élettéren belül elégítse ki. Ezenfelül a 19. század második felében a gyors

népességnövekedés következtében, a tömeges városi építkezések ellenére egyre romlottak a lakásviszonyok, amelyek közül az emberek hétvégén vidéki utazással akartak kiszabadulni. A közutak építése és az új közlekedési eszközök megteremtése a népesség egyre nagyobb hányada számára tette lehetővé, hogy a szabadidő egy részét a megszokott környezeten kívül töltse el és ezzel új vidékeket ismerjen meg. Egy *A fényképezés és kerékpár* című 1897-ben írott tanulmányban a szerző „számtalan amatőrfényképésszel" való találkozásáról mesél. Sokan közülük a túrát biciklivel tették meg, mások csak bizonyos szakaszait[16]. A kocafotós amatőr ezeket a kirándulásokat dokumentálni akarta: lefényképezte a kilátást és a résztvevőket azokon a helyeken, amelyeket mutatósnak talált vagy olyan alkalmakkor, amelyeket visszaemlékezésre érdemesnek tartott. 1897-ben a kirándulási fényképezés elterjedéséről így ír egy kortárs:

> „Újabban teljesen nélkülözhetetlennek tűnik a táskagép a turista számára. Ritkán látni olyan hegymászót, aki hátizsákon, esőkabáton és jégcsákányon kívül egy szíjon lógó készüléket is nem cipelne magával."[17]

De a privát emlékkép lényegesen különbözött a „hivatásostól", a fényképész stúdiójában készülttől. A korai műtermi képeknek ugyanis messzemenőn az volt a céljuk, hogy egyrészt a személy megjelenésének hiteles ábrázolását adják, másrészt megfelelő szimbólumok mint oszlop, könyv, bútorzat stb. hozzáadásával státuszát barátokkal és ismerősökkel szemben dokumentálják. A fényképek élénk cseréjének – ha úgy tetszik – félig nyilvános jellege volt. Ennek következtében egyre gyakrabban mentek el a fényképészhez, hogy az élet olyan meghatározott állomásait, mint az áldozás, esküvő, katonai szolgálat képekkel nyomatékosítsák, amelyeket azután ugyancsak nagyvonalúan szétosztogattak. Ezek a képek az olyan attribútumuk folytán, mint az ünneplő ruha, egyenruha, vagy akár a beállítás, csupán formai jelkarakterrel bírtak, és az volt a céljuk, hogy a megfelelő napra emlékeztessenek. A fényképezés aktusa elvált magától az eseménytől, amely nem került be a képbe, hanem emlékezetben lehetett képzettársítással felidézni.

A kocafotós ezzel szemben azonban a lényeges pillanatot próbálta meg rögzíteni. Kirándulásokon, valamint házi ünnepeken lehetőleg a tetőpontnak kellett a kép témájául szolgálni: a célba érkezésnek, elbűvölő tájban való időzésnek, beszédnek az esküvői asztalnál vagy a karácsonyfának égő gyertyákkal. Ez a fotózási magatartás magába foglalja a tervezés momentumát, nevezetesen a kívánt visszaemlékezés eltervezését, illetve annak előzetes átélését, amely emlékezést nemcsak a tárgyak külső ismertetőjegyeivel akar előidézni, hanem pontosan annak a hangulatnak a megragadásával, amelyet szeretne átélni, ha egy idő múlva újra kezébe veszi a képet.

ÉLETTÖRTÉNET ÉS KÉPTÉMÁK ◆ Az 1891-es években némelyik kocafotós még gyakran a műtermi fényképész munkamódszere felé fordult. Bár még sokan alkalmazták a szokásos képformátumot, olyan arcképeket készítettek, melyek a műtermi

mintaképek pózának és formájának utánérzését keltették, olykor pedig háttérkuliszszákat alkalmaztak, amilyeneket például a bécsi A. Moll cég külön az amatőrök számára ajánlott[18], a fényképészeti ipar hamarosan az új vevőkör megváltozott igényeire rendezkedett be. Többek között új képformátumokat és olyan albumokat állítottak elő, amelybe a fényképeket be lehetett ragasztani. Ez megfelelt a megőrzés és bemutatás hagyományának, amiként az a polgári háztartásokban a 60-as évek óta szokásos volt. A bedugós albumot a beragasztós váltotta fel, tekintettel a kocafotós felhasználási szándékára. Ő ugyanis már nem akarta a képeket – vagy legalábbis csak csekélyebb mértékben és korlátozottabb körben – elcserélni, mint ahogy ez korábban szokásos volt, hanem magának akart krónikát létrehozni a képekből. Ennek összeállításnál nem annyira a genealógiai szempont állt előtérben – a család, a rokonok és a barátok képeinek gyűjtése –, mégcsak nem is világképének tágítása híres embereket, művészetet, építészetet és tájat ábrázoló fotók gyűjtése által, hanem olyan képeket őrzött, amelyből saját élményeinek visszaadását várta. A kísérőszövegnél mérhető le a legjobban a megváltozott felhasználás: a korábbi évtizedek albumaiban a képek mellett csak azonosító utalások szerepeltek – főleg a lefényképezettek neve –, a kocafotósok képaláírásai viszont gyakran elmesélik, kiegészítik a kép tartalmát.

Ez a magánéletbe való visszahúzódás egyrészt a már említett egyéni tapasztalatok következménye, másrészt az általános politikai és társadalmi változások elleni védekezés kifejezése volt. A feudális struktúráknak a 19. század végén már előrelátható bukása, a monarchia összeomlása, az elfogadott értékek és rendszerek felbomlása, de a századforduló utáni új mozgalmak és forradalmi átalakulások is elbizonytalanították a kor emberét, aki az elkövetkező háború előszelében ezen átalakulásokra semmiféle magyarázatot nem talált. Csak a magánéletben tudta megvalósítani a társadalomról alkotott elképzeléseit. Így az amatőralbumok egészen az első világháborúig soha nem érintettek ténylegesen politikai témákat vagy olyanokat, amelyek valamilyen általános, társadalmilag vagy gazdaságilag lényeges kérdéssel függtek össze[19], az album sokkal inkább a családi túlélés krónikája lett, az egyén megtartása meghitt kis világán belül. Ez az önmegtartási, önigazolási igény gyakran arra csábította a kocafotóst, hogy a lefényképezett személyeket olyan rendezőelvek szerint helyezze el, amelyekben a képek szemlélése során saját életelveit ismerhette fel.

Minden olyan személy és tárgy, amely ebbe a körbe tartozott vagy érintkezésbe került vele, felkeltette a kocafotós fényképezési érdeklődését. Saját lakását éppúgy fotózta, mint presztízs- és használati tárgyait, saját négy falán belül, barátait kuglizáskor, saját családját kiránduláson, egy idilli helyet utazás során, utcai balesetet, ha éppen kéznél volt a fényképezőgépe. Ha a különös helyzeteket szerette, ezeket ragadta meg képein, ha szülővárosa régi épületei érdekelték, azokat dokumentálta gyakran számtalan felvétellel. Mindig a lefényképezett tárgy iránti személyes érdeklődés indította a kioldó megnyomására.

A motívumnak a megközelítése a képformálásban is kifejezésre jutott, amely a helyzettől függően különbözőképpen sikerülhetett. Ha egy meghatározott pillanat

elkapásáról volt szó, minden további nélkül kerülhetett egy s más életlenség a képbe[20], ha a figyelem egy idilli szögletre irányult, mindenképpen művészi, kompozíciós szempontokat igyekeztek követni, s ha egy érdekes építészeti téma adódott, akkor történetesen hivatásos dokumentarista modorában készült felvételek keletkeztek. A kocafotósok soha nem viseltettek különös előszeretettel bizonyos stíluselemek vagy megformálási jegyek iránt, ilyet még az ugyanattól a szerzőtől származó munkák szemügyre vétele során is nehéz megállapítani. Elsőrendű maradt számunkra, hogy világukat lehetőleg tökéletes fényképben ragadják meg.

FÉNYKÉPÉSZETKULTÚRA ÉS FOTÓIPAR ◆ Ahogyan a kor embere a nyilvánosság tekintete elől privát problémáit és ügyeit elrejtette, úgy megtagadta az idegen bepillantást azokba a képekbe is, amelyek magánéletét ábrázolták. Ezért nem lehetett szó a képek kiállításáról, közzétételéről vagy egy amatőregyesületbe való belépésről, mert hiszen ott elvárták volna munkáinak bemutatását és vitatkoztak volna róluk.

De nemcsak a képek közzététele nem felelt meg a kocafotós szándékának, hanem elutasította azokat a mércéket is, amelyeket a fotoújságok és útmutató könyvek állítottak az amatőr munkamódszerével szemben. Legjobb esetben egy kis kézikönyvről gondoskodott, amely a fényképezőgép kezelését magyarázta el. Kivételt csupán azok a falusi fényképészek képeznek, akik kereskedelmi tevékenységet is folytattak és esküvőkön, vagy más alkalmakkor a falusi lakók megkérték őket, hogy „hivatalos" képet készítsenek. A megformálás és alkalmazás tekintetében ők olyan rekvizitumokat használtak, mint a műtermi fényképész. Amikor magánhasználatra fényképeztek, kocafotós képek keletkeztek, mint mikor például elsőrangú stúdiófényképészek szabadságuk alatt családtagjaikat vették le.

A kocafotós az exponált film előhívását is megfelelő cégekre bízta, legtöbbször semmiféle érdeklődést nem mutatott a technikai folyamatok iránt, nem beszélve a pozitív átdolgozás közbeni változtatásáról vagy átdolgozásáról. Ez megtorpedózta volna azt a hitelességigényt, amely a fényképek keletkezése és későbbi felhasználása mögött állt.

A fotóipar és a fotóüzlet már régen számításba vette a kocafotósnak a fényképezés technikai szempontból mutatott absztinenciáját és azon kívánságát, hogy a fényképezőgépben csupán képkészítésekre szolgáló készüléket lásson, úgy hirdettek például, hogy a készülék „…sötétkamra, vegyszerek és az ujj bepiszkítása nélkül használható"[21]. Bécsi fotókereskedők már 1890-ben felajánlották valamennyi előhívási és egy sor más munka átvállalását, és Eastman éppúgy az amatőrök e csoportjának szükségleteire reagált a tekercsfilm propagálásával – amely nem kívánta meg minden egyes képnél a lemezzel való babrálást –, mint ismert reklámstratégiájával, amelyet Ausztriában az importőr a következő kiegészítéssel látott el:

> „1. Húzza meg a zsinórt, 2. fordítsa el a kulcsot, 3. nyomja meg a gombot – a többiről az Eastman Co. vagy képviselője R. Lechner gondoskodik"[22].

Az első Kodak-fényképezőgép azonban legjobb esetben is csak új reklámozási módszerek bevetését jelentette a fényképezőgépek piaci értékesítésében, a tájékozódást a magánfotósnak mint tömegfogyasztónak, de semmi esetre sem alapította meg a magánfotós mozgalmat, ahogyan azt hangoztatni szokták. Egy 1890-ből származó hirdetés turisták és kiránduló számára Ausztria rendszerű fényképező készüléket hirdetett, amely a célcsoport megnevezésével azonosítja a potenciális vevőket: „tudósok, művészek, sportemberek, turisták, tengerésztiszteik, tudományos utazók”[23]. Ugyanis az amatőrfényképezési tevékenység exluzivitását a 90-es évek elején a felszerelésre való anyagi ráfordítás határozta meg és még a századfordulón is gyakran kedvezőbben lehetett hagyományos fényképezőgépeket szerezni, mint tekercsfilmes készülékeket. De a fotóipar feltérképezte az új vevőkört, felismerte igényét és olyan termékek előállításával reagált rá, amely a népesség egyre nagyobb csoportjának tette lehetővé, hogy szabadidejében kocafotósként tevékenykedjen.[24]

MI A KOCAFOTÓZÁS? ◆ Rosszul tennénk fel a kérdést, ha a kocafotós személyére kérdeznénk rá, mert mindenki játszhatja a kocafotós szerepét, a hivatásos fényképész éppúgy, mint a becsvágyó amatőr vagy az, akinek kivételesen alkalma nyílik a fényképezőgép gombját lenyomni. Ahhoz hogy a kocafotózásról elégséges meghatározást kapjunk, a kocafotós képek keletkezését és felhasználási területét kell behatárolni. A most következő magyarázatok az eddigi fejtegetésekre támaszkodnak ugyan, de ez nem jelenti azt, hogy csupán a kocafotózás kezdeti szakaszára érvényesek.

A kocafotósok fényképezni szoktak

1. *olyan személyeket, akikkel személyes kapcsolatban állnak (család, barátok, kollegák),*
2. *tárgyakat, amelyek különösen érdeklik őket (szabadidő-tevékenység tárgyai),*
3. *helyzeteket, amelyek nem mindennapiak (a szabadidő-tevékenység tetőpontjai, szabadság, a családi hétköznapok különleges pillanatai, tájhangulatok, idilli kivágások, háború).*

Egy kép elkészítését kiváltó momentum lehet a fényképész személyes érdeklődése a kép tárgya iránt és/vagy egy különleges pillanat érzékelése, valamint az a feltevés, hogy a kép későbbi szemlélése ugyanilyen emlékeket idéz fel. A képformálás, a képkivágás és perspektíva megválasztása ezeknek a kritériumoknak van alárendelve, inkább ösztönösen döntik el, vagy annak a kívánságnak engedve, hogy minél teljesebben ragadják meg a megörökítésére érdemes tárgyat.

A fényképeket kizárólag privát körben, mint az egyéni és családi lét emléktárgyait és az élettörténet személyes dokumentumait használják.

A kocafotós tevékenységét kevésbé tekintik önálló szabadidő-tevékenységnek, sokkal inkább dokumentációs jellegű kísérő cselekvésnek, viszont az archivált képanyag megszemlélése külön helyet foglal el a szabadidő eltöltésében. Mindkét eseményt gyakran és tudatosan alakítják és élik meg, kommunikációs folyamatként, amikor is mind a fényképezés mind a képek megtekintése a család és a barátok körében zajlik.

A KOCAFOTÓS KÉPEK ÉRTÉKELÉSE ◆ Ami az akkori és a mai ember számára a kocafotós képeiben banálisnak tűnhet, és amit triviálisnak tartanak, az a privát élmények hétköznapisága, amelyet már csak azért is nehéz értékelni, mert legtöbbször nem ismerjük az életkörülményeket és a fényképész abból eredő motívumait. Egyéni boldogságot például csak egyénileg lehet átélni és megérteni, ennek képi kifejezése mások számára pusztán a médiális dokumentumokon keresztül nem éri el célját.

A később emlékképként való felhasználás figyelembevétele a felvétel pillanatában, a vizuális élmény behatolása a kép előállítási aktusába alkalmanként olyan alkotói teljesítményhez vezet, amely alapján a kocafotós egy-egy felvételét tévesen mint művészi meggondolások és szándékok eredményét, produkcióját interpretálhatnánk. Amint egy professzionista tárgyi fotó is rendkívüli kompozíciós teljesítményt jelenthet adott esetben, ugyanúgy meglephet némelyik kocafotós felvétel is esztétikai hatásával. Az ilyen képek létrejöttének véletlenszerűségeinek ténye azonban nem teszi lehetővé, hogy művészettörténeti szemlélettel közeledjünk hozzájuk, nem beszélve a szerzők szándékáról, akik nem művészetet akartak létrehozni és a képek funkciójáról, amelyet csak a nyilvánosság kizárásával tölthetnek be.

A kocafotós úgy viszonylik a fényképezés hagyományaihoz, mint a „primitívek" a festészetéihez: „a naiv művész egyedül kezd, nem örököl gyakorlatot. Ezért is tűnik jogosultnak a »naiv« kifejezés. Nem használja a festészet hagyományos nyelvtanát – tehát nincs nyelvtana. Nem sajátította el azokat a technikai készségeket, amelyek a konvencióval fejlődtek – tehát magára van utalva. Ha egy megvalósítási formára magától jön rá, azt gyakran használja fel újra – tehát naiv."[25]

A kocafotózást privát jellege folytán nem ragadhatjuk meg másként, mint a hétköznap részeként, annak a hétköznapi kultúrának társadalomtörténeti dokumentumaként, amelyet képeivel kifejez. De az életmódban bekövetkezett történeti változások, a kocafotós munka- és szabadidő viszonyainak figyelembevétele nélkül a fényképek a privát egzisztencia izolált, messzemenően szótlan dokumentumai maradnak. Csak a személyes élménynek és az előállítás társadalmi kontextusának együttes ismerete teszi lehetővé a kocafotós képeinek felhasználását és interpretálását egyén-, és családtörténeti mondanivalójának megragadását, s végül múltunk kultúrtörténeti dokumentumaként való besorolását.

Jegyzetek

[1] Forrás: Starl, Timm: Das Bildmedium der privatem Welt. Zur Entsteehung und Funktion der Knipserfotografie. In *Geschichte der Fotografie in Österreich.* Bad Ischl, 1983, kiállítási katalógus. 296-310. p. Fordította: Nagy Miklósné.

[2] E cikk előzetes megjegyzésébe néhány olyan gondolat is belekerült, melyeket a szerző a *Kocafotós és fotótörténet. A jelenlegi fotótörténetírás amatőrfényképezéssel szembeni tudatlanságáról* című referátumában a Német Fényképész Társaság *A fényképezés képalko-*

tásának története és elmélete mint eredeti kutatási terület tárgyú ülésén 1982. november 18-19-én Bielefeldben tett közzé.

[3] *Nagy Duden. Értelmező szótár.* 10. kötet, Mannheim, 1970, 38. p.

[4] *Meyer's neues Konversations-Lexikon.* 5. kötet, Hidburghausen, 1863, 719. p.

[5] Vö. *Duden* 168. p.: „Dilettáns, …gyakran degradáló", és *Meyer* megjegyzését: „…a dilettáns hagyja, hogy a művészet magával ragadja, de nem uralja azt".

[6] A kocafotós ezen értékelésének történeti vonatkozásban hagyománya van, a szerző 1924-ben egy visszapillantást ezzel az utalással fejez be: „Természetesen itt a műkedvelő fényképészekről beszéltem. A kocafotósokkal semmi dolgom. Ők ugyanis soha nem fogják megérteni, hogy egy művészet gyakorlása más valami is lehet, mint pusztán anyagpocsékolás". Guttmann, Eugen: Az amatőr régen és most. In *A fényképészet barátainak könyve.* Berlin, 1924, 1-6. p.

[7] Így például Tillmanns 1981-ben megjelent művében az *Amatőrfényképezés* címszóval (158. p.) arra a fejezetre utal, melynek *George Eastman* a címe és 13 oldalas méltatásban mutatja be a feltalálókat és a gyártókat. Hasonlóképpen Coe és Gates 1977-es munkája, amely inkább a Kodak-cég történetéről mint „Az amatőr fényképezés első száz évéről" tudósít, ahogy a könyv alcíme ígéri.

[8] Egyes fejlesztési eredményekre, melyek csak az első világháború után terjedtek el, megjegyzésekben utalnak, mivel az egész komplexum leírása a cikk tervezett terjedelmét fölborította volna. A történelmi szöveg- és képanyaggal illusztrált kiadásokat későbbi érvényességük szempontjából pótlólag fölülvizsgálták, s ebből született a korábbi idők szociológiai munkája. Ez az 1965-ben Frankfurtban közzétett kiadás az 1958-1964-ig terjedő időszak vizsgálataira vonatkozik. Utaljunk 25 munkáscsalád majdnem 9000 fotójára és Kallinich első elgondolásai közzétételére is (1977). A szerző különböző gyűjteményekből számos egyedi fotót valamint 30 albumot értékelt, a felső réteg két családjának és a középső alkalmazotti réteg néhány egyedi képét, melyek az 1905-től a 70-es évekig terjedő időt mutatják be, részben a szerző tollából származó szöveganyag kíséretében. Figyelemreméltó Kriesche 1981-es, különösen kiemelkedő azonban Dieter Hacker 1983-as dolgozata. Hacker megadja a dilettánsfényképezés definícióját, amely nem a hivatásos fényképészettől való elhatárolásában merül ki, hanem a képtartalomba, a fényképész szándékába valamint a fényképezésbe mint kommunikációs eszközbe hatol be.

[9] *Fényképészeti Jegyzetek*, Bécs, 1886, 82. p.

[10] Vö. az esztétikai követelményeket – Schiendl, C.l: *Die künstlerische Photographie*. Bécs, 1889., valamint az ugyanez a szerző által fordított könyvben – Robinson, H.P.: *Der malerische effect in der Photographie als Anleitung zur Composition und Behadnlung des Lichtes in Photographien*, Halle, 1886.

[11] 1890-ben a Kodak-cég reklámszövegében „szülőknek" ajánlja készülékeit, „hogy gyermekeiket játék közben fényképezzék, ne pedig abban a merev tartásban, melyet fényképezés közben legtöbbször felvesznek". *Lechner közleményei az irodalom és művészet, fényképezés és kartográfia területéről*, Bécs, 1891, 5. p.

[12] A fénykép-automatáknak valamint a fotomatonnak – melyeket főleg éves vásárokon állítottak föl – az elterjedése a századfordulón nem teljesen elégítette ki a közönség fényképezés-szükségletét. Ezeket csak az egyhelyben lévő műtermek pótolták és ugyanaz volt a funkciójuk, mint azoknak „gyorsfényképészeknek", akik a kirándulási helyeken működtek.

Nem volt fontos, hogy a vevő vagy a fényképész kezelte-e a kioldót, hiszen úgysem a fényképen adták vissza a szabadidő-tevékenységet.

[13] *Fényképészeti Jegyzetek*, Bécs, 1894. 17. p.

[14] A munkások közel 90%-ának a munkaideje Ausztria gyári üzemeiben 1907-ben 9 és 11 óra között volt, az alkalmazottak irodai munkaideje valószínűleg nem sokkal maradt ezalatt. A különbség azért lényeges, mert ezekben az években egy munkás semmiképp sem engedhette meg magának, hogy fotófelszerelést vásároljon.

[15] Üzemekben a fotódokumentumok a vállalkozó megbízásából a cég jubileuma vagy hasonló alkalomból keletkeztek, de – ha rendkívül ritkán is – előfordulnak kocafotós képek, mely a munkahelyen való fényképfelvétel alkalmi lehetőségét bizonyítja.

[16] *Fényképészeti Jegyzetek*, Bécs, 1897, 25. p.

[17] Pötzl, Eduard: Amateur-Photographie. In *Wiener Zeitbilder*. Stuttgart 1897, 183. p.

[18] *Fényképészeti Jegyzetek*, Bécs, 1896. 41. p.

[19] A világháború kocafotós képei között esetenként a politikai hangsúly is szerepet játszott, amikor például hazafias ünnepeket fényképeztek le és az albumokban a képeket szöveggel egészítették ki. Hiszen ez egy fényképezgető katona hétköznapjának volt része. Hasonló viselkedéssel lehet a nagy politizálások idején találkozni, így a fasizmus éveiben.

[20] „Elrontott" felvételek nem zavarták a kocafotóst: ezeket éppúgy bevették az albumokba, mint amelyeket gyakran „sikerült"-nek aposztrofáltak. Az, hogy a mai albumokban ilyen életlen képek csak ritkán fordulnak elő, annak köszönhető, hogy ezeket már az előhívóhelyeken a priori kiválogatják. Ezen felül a fotóiparnak sikerült elérnie az évtizedek során, de a „tökéletes" (reklám)képeket előállító hétköznapok által is, hogy bizonyos, korábban a kocafotósok számára nem érvényes minőségi kritériumok terjedjenek el.

[21] Kodak hirdetés, *Lechner közleményei az irodalom és művészet, fényképezés és kartográfia területéről*, Bécs, 1891, 4. p.

[22] Uo. 2. p.

[23] Moll hirdetése, *Fényképészeti Jegyzetek*, Bécs, 1890. 27. p.

[24] Nincs vizsgálat a kocafotózós elterjedéséről, sem például arról, hogy mely rétegeknek és a népesség mekkora hányadának volt lehetősége egy fényképezőgép megszerzésére. Csupán azt lehet feltételezni, hogy a dilettánsfényképezés korai fázisától az első világháborúig legfeljebb középpolgári rétegek (és azok fölöttiek) tudtak maguknak fényképezőgépet kedvtelés céljára beszerezni. Munkásoktól származó fényképészeti dokumentumok nincsenek az 1920-as, 30-as évek előtti időkből. Meg kell vizsgálni többek között azt a kérdést is, létezik illetve létezett-e rétegekre vagy csoportokra jellemző prioritás a motívum- és témaválasztásban, bár ilyesmi a rendelkezésre álló képanyag elemzése során ad hoc nem tételezhető fel.

[25] Berger, John: *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens.* Berlin, 1981, 59. p.

Joachim Kallinich

Fotográfia és élettörténet[1]

ELŐZETES MEGJEGYZÉS ◆ Nem mondhatok ehhez a témához semmit, anélkül, hogy magamról, a munkám élettörténeti összefüggéseiről ne beszélnék[2]. Ez a munka egy töredék, mert töredék hétköznapjaim produktuma. E hétköznapokat lényegében polgári iskolai – tanári tevékenységem határozza meg, ami csak kevés időt hagy, hogy a fotográfiával foglalkozhassam. Ünnepnapi foglalatosság lesz belőle: inkább a hétköznapokat reflektáló, mintsem azokat kompenzáló értelemben.

A hétköznap e gondolati összefüggésétől (esztétikailag) nem elválasztható reflexióim tárgya sem: Önéletrajzi anyagok, mint (privát) fotográfiák és (élettörténeti) elbeszélések. Önéletrajzi anyagokon olyan objektivációkat értek, amelyek hétköznapi szituációkban készültek önábrázoló szándékkal.

Ezért

1. *először is a privát fotográfiai gyakorlat csak élettörténeti összefüggésben leírható, érthető és magyarázható,*
2. *másodszor az élettörténeti összefüggés csak a retrospektív emlékezésben rekonstruálható,*
3. *és harmadszor az elmondott élettörténet szubjektív és objektív interpretációs kerete és a fotók (családi) használati értéke nem választható el az elbeszélő aktuális személyes vagy társadalmi helyzetétől.*

HÉTKÖZNAPI MOTÍVUMOK ÉS HÉTKÖZNAPI FELTÉTELEK – AVAGY HOGYAN JUTOTTAM EL AZ ÉLETRAJZI ANYAGOKHOZ? ◆ Fotográfia és élettörténet nem olyan téma, amit az „Ember" kirekesztett „énnel" vehetne szemügyre. Ezt nem azért hangsúlyozom, mert ezzel:

1. *egyrészt a kérdezett „énjét" egy „valódi" és egy „hamis" (ön)tudatban, egy realisztikust egy idealisztikus (fotográfiai és/vagy elbeszélő) ön-ábrázolásról, egy szubjektív élettörténetet egy objektív kortörténettől szeretnék elválasztani*
2. *vagy másrészt mert saját „énemmel" mint kérdezővel (pontosabban: saját motívumaimmal mint mások élettörténetének részesével) szeretnék foglalkozni, hogy objektíven ítélhessem meg a metódusokat és eredményeket, illetve hogy saját „énemet" mint torzító faktort egy élettörténeti interjúban reflektálhassam és adott esetben abból kiküszöbölhessem.*

Mivel a legalább két „én" között fennálló, mégpedig mindegyik a beszélgetésben résztvevő „én" közti elválaszthatatlan összefüggés konstruktív a hétköznapi kommunikációs szituációban, így nyomatékosan utalok arra, hogy a kommunikációs szituáció mesterkéltsége növekszik az „én" kirekesztésével. Egy lehetőleg autentikus hétköznapi szituációhoz előfeltétel a résztvevő „ének közti pozitív kapcsolat[3]. Ez azonban nehezen létrehozható a művi kommunikációs szituációk fokozatos

beépítésével – ahogy ezt Fuchs[4] javasolja –, hanem inkább megfordítva: a művi kommunikációs szituáció, ha magában a hétköznapban gyökerezik, megfelelőbb a hétköznapi szituáció fokozatos leépítéséhez is.

Konkrétan: olyan élettörténeti anyagok, mint a fotográfia és az elbeszélés, számomra mint a szomszédság hétköznapjaiban résztvevőnek váltak hozzáférhetővé. Nem annyira társadalomtudósi minőségemben, aki a fotográfiák iránt érdeklődik, hanem inkább mint ennek a háznak a lakója, aki egy pár barátságos szót vált a ház lakóival, rendszeresen végzi a takarítóhetet, kiteszi a szemeteskukát…, éppen mint a ház kollektívájának egy jól ismert, megbízható tagja[5].

Ezért elsősorban nem az empirikus-analitikus társadalomtudomány szabályai szerinti interjú-szituáció jött létre, hanem hétköznapi beszélgetések a takarítóhéten a szomszédoknak való segítés közben, később a látogatásokon, közös ünnepségeken: a közös élettörténettel összefüggésben.

A személyes kapcsolatminőség volt az előfeltétele, hogy hozzájárulhassak a bibliográfiai anyaghoz, hogy létrejöhessen az életrajzi reflexió és kommunikáció hétköznapi formája, mint ahogy a retrospektív értelmezéshez egy objektív és szubjektív interpretációs keret szükséges – és nem a „dolog" maga!

A FOTOGRAFÁLT ÉS ELMESÉLT ÉLETTÖRTÉNET ◆ Fotografált és elmesélt élettörténet egymástól elválaszthatatlan tárgykörök, hiszen „ha hiányozna a szóbeli tradíció, nem lehetne a képből a nagymamát rekonstruálni"[6]. És továbbá: "Egy ember fényképe mögött úgy rejtőzik élettörténete, mint hótakaró alatt"[7].

Először is: ellentétben a szabályos életrajzi szituációk nyilvános képeivel (mint a keresztelési és konfirmációs emlékek, esküvői képek, tanuló- és mesterlevelek, dísz- és köszönőoklevelek egészen a halotti emlékképekig)[8], megkísérelném a képek privát, szubjektív – élettörténeti használatát a fényképekre leszűkítve nyomon követni. Ez a behatárolódás abból adódik, hogy a családok képkészletének legnagyobb részét fotók alkotják.[9]

A fotográfiák privát használati értéke nem tárható fel kizárólag tartalmi analízisük révén, hanem mindenekelőtt kommunikatív használati összefüggésükben. Ez az összefüggés, erre utalnak a fotók tartalmi analízisei, a család kontextusa[10]: 25 munkás kézműves család teljes fotókészletét megvizsgálva megállapítottam, hogy a fotók 85,5%-a személyeket ábrázol, a szűkebb család tagjait.

Ez a családi gyakorlat még érthetőbbé válik, ha a fotografálási indítékokat veszszük számba: 25,4%-uk családi ünnepségeket, 27,3%-uk pedig családi szabadidei és valamivel kevesebb nyaralási tevékenységet dokumentál. Fotók a munka világáról ezzel szemben csak 3,7%-ban találhatók, ahol a valóban munkát ábrázoló képeket szinte teljesen kiszorítják az üzemi ünnepségeket és kollegákat bemutató fényképek.

Épp ez a példa mutatja, hogy a kvantitatív eredmények könnyen téves következtetésekhez vezetnek: a mennyiségi jelentéktelenség éppen minőségi jelentőségükre utal! Ezért a kvantitatív eredmények – ez a követelmény – csak élettörténeti összefüggésükben leírhatók, megérthetők és magyarázhatók.

Ehhez az ellentétes (vagy kiegészítő) hozzáfűzéshez az élettörténet és életrajz megkülönböztetése szolgált alapul. „Az életrajzok…társadalmilag előírt pályafutásra és karrierre vonatkoznak."[11] Az élettörténetben ezzel szemben „nem a normák és szerepek elsajátításáról és érvénybentartásáról van szó, hanem a társadalmi normákkal szembeni saját értelmezés kifejlesztéséről és állításáról. Az élettörténet nemcsak a személyes indentitás egyik faktora…, hanem az a lényeges médium, melyben az kibontakozhat."[12]

Nos, többek között Fuchs is megkérdőjelezte egy állandó indentitás elméleti feltételezését, úgy véli, hogy az „a társadalomtudósok magukra kényszerített önarcképéből"[13] eredt. Egy okkal több, hogy óvatosan járjunk el az indentitás-teorémával, és hogy a konzisztencia implicit előzményeit is megvizsgáljuk.

Bahrdt szerint[14] az alsó szociális rétegekben az indentitás legfontosabb artikulációs és reflexiós formája az elbeszélés. Eközben a szóban elmondott élettörténetet különösen megfelelő eszköznek tartják a szótlan alsó rétegek megszólaltatására[15], ahol ez a kérdés merül fel, vajon nem függ-e ez a metódus sokkal inkább a kutatási kérdéstől, mint a vizsgálandó csoporttól[16].

Hogyan is épül fel tehát az élettörténet a fotográfia és az elbeszélés alapján az emlékezésben? Először: a privát fotográfiai gyakorlat lényegében – ezt mutatják a tartalmi analízisek is – a társadalmilag szabályozott életrajz-állomásokra vonatkozik, kirekesztve ezzel a tulajdonképpeni szubjektív-élettörténeti aspektusokat. Ezért a fotográfiák termékanalitikus vizsgálatát azok tudományos megközelítésével kell kiegészíteni, ami a fotók használati értékét élettörténeti összefüggésben interpretálja. Másodszor: A privát, narratív gyakorlatot – erre lehet következtetni tehát a fotográfiai gyakorlattal ellentétben – az élettörténetre kell vonatkozatni. A vizualizált emlékezet nemcsak a konkrét mindennapi élettől különbözik – annak családi-, ünnep- és szabadidővilágára leszűkítve, ezt kimutatni elég banális dolog lenne –, hanem kiváltképp az elbeszélt élettörténettől.

Ezért feltételezhető, hogy a vizualizált emlékezet átdolgozását inkább a fotográfiai gyakorlat materiális és szociokulturális feltételei jelentik, mintsem az emlékezet maga.

Így a fotográfiai gyakorlattal való társadalomtudományos foglalkozás – ahogy arra összefoglalóan következtethetünk – sem a fotografált és elbeszélt élettörténetet nem tekintheti egyenlőnek, sem pedig a fotográfiai gyakorlatot nem választhatja el élettörténeti vonatkozásaitól, amennyiben azok használati értékkel rendelkeznek.

A privát fotográfiai gyakorlat nem elszigetelt esztétikai gyakorlat, mint ahogy a művészetek kulturális elszigeteltségben – a mindennapok összefüggéséből kiemelve – az érdektelen tetszés tárgyává váltak, hanem mint „funkcionális esztétika"[17] definiálható. Bourdieu úgy határozza meg ennek az esztétikának funkcióját, mint a családi integráció kifejezését és eszközét. Eközben azonban nem válik világossá, hogy a fotográfiai gyakorlat integrális funkcióját valóban empirikus vizsgálatból vezeti-e le, vagy pedig a kivizsgált adatot előzetes teoretikus feltevések illusztrációs

anyagává teszi, mint ahogy azt Halbwachs már 1925-ben megfogalmazta a kollektív családi emlékezet szociológiai elméletében[18].

Én a privát fotográfiai gyakorlatot további élettörténeti összefüggésekbe állítom, mivel a családi világnak ugyan különleges élettörténeti jelentése van, mégis ezzel csak egy, ha nagyon lényeges is, élettörténeti faktor.

Itt szeretném Kunde javaslatát feleleveníteni, amit Bourdieu és munkatársai könyvének bemutatásakor adott Kracauerra való utalással és megkísérelném „az elméletet mint a társadalmi totalitásra való vonatkozás egyéni megfigyelések által"[19] rögzíteni.

Tartalmilag úgy értelmezem a fotografált és elbeszélt élettörténettel való foglalkozást, mint egy adalékot „az individuális és kollektív emlékezés megvilágításához"[20], amely különböző élettörténeti emlékezésekből épül fel, egyúttal formálva is azokat[21].

TÖREDÉKES ÉLETRAJZ ÉS KOLLÁZS-SZERŰ EMLÉKEZÉS – A SZUBJEKTÍV ÉS OBJEKTÍV INTERPRETÁCIÓS KERET A FOTOGRAFÁLT ÉS ELBESZÉLT ÉLETTÖRTÉNETHEZ ◆ Az itt alapul vett biográfiai anyag egy öreg nyugdíjas házaspártól származik. Az elmesélt emlékeket – miután azokat a mindennapi elbeszélés-szituációban újra ismertették – a házaspár lakásában, egyik lányuk jelenlétében vettük föl.

A két és félórás beszélgetés tehát a család szociális kontextusában zajlott le. Ezért aztán nagyon hasonlít a mindennapi elbeszélésformához és a bizalmas kommunikációs szituációhoz.

Az elbeszélt élettörténetek struktúráját maga az anya, az egyik elbeszélő határozta meg, melyben a 15 fotóalbum képeinek éppúgy prospektív-kiváltó, mint retrospektív-bizonyító funkciójuk volt. A beszélgetés folytonosságát következésképpen nem a fotóalbumok részben tartalmi, részben kronologikus rendje határozza meg[22].

Az elbeszélt élettörténet legfontosabb vonatkozási instanciája – a társadalomtudományos irodalom is mindig újra utal erre[23] – maga az elbeszélő, és társadalmi személyes szituációi. Tehát a kép- és elbeszélésformák valamint elbeszéléstartalmak nem mint egyszer és mindenkorra lerögzített emlékeztetők szerepelnek, hanem azokat mindenkor a szituációt meghatározó érdekek szerint rekonstruálják. „Az ember pillanatnyi személyes szituációját és a kortárs társadalmi körülményeket figyelembe véve mesél"[24]. Ez az aktuális szituációs összefüggés határozza meg az olyan időben behatárolt életszakaszok legtöbbször additív elmesélését, mint a fotóalbum átlapozása és a képkínálat.

AZ ELBESZÉLÉS-SZITUÁCIÓ AKTUÁLIS SZEMÉLYES KONTEXTJE ◆ Bár az elbeszélés-szituációban jelenlétem „zavaró körülmény" volt, amelyik (látens vagy kézzelfogható módon) közreműködött a beszélgetés-szituáció értelmezésének és összefüggéseinek alakításában, ezt azonban háttérbe szorította a családias értelmezés és összefüggés-definíció. A beszélgetőpartnerek reflexíven viszonyultak az aktuális

szituációhoz, amennyiben mindig újra vonatkozásokat létesítettek a saját és az én élettörténetem között: „Ő is tanárnő”, „Ő is…”.

Domináns maradt azonban a családi értelmezés és összefüggés-definíció, mely nem csak a pillanatnak megfelelően jött létre, hanem mint közös családtörténet terméke, előfeltétel volt, meghatározva az elbeszélés-tartalom kiválasztását, valamint az elbeszélő és hallgatószerepet is: „Mama, meséld már el te! Te tudod a legjobban!”

Eközben nyilvánvalóvá vált, hogy a szabványéletrajz „objektív adottság és tényregénye” (mint név, születési hely stb.) inkább mentesülhetett a személyes és családi adatmegőrzéstől, mint a „szubjektív tapasztalatok és organizációjuk rétege”, „a későbbi emlékezések rétege”, „az utólagos elmesélés” valamint a „kommentáló reflexiók és átfogó értelmezési kísérletek”[25]. Igen, feltételezhető, hogyha kifejezetten a szubjektív rétegek lesznek a beszélgetés témái, közvetlen megközelítésük szinte megoldhatatlan.

A formák, melyekben élettörténeti anyagok a kommunikáció tárgyává válnak, Fromm szerint a „Haben-” vagy Seinmodus”-ban (birtoklás- vagy létezésmód) következhetnek be. „Az emlékezés habenmodus-ában teljesen mechanikus a kapcsolat… A seinmodus-ban az aktív cselekvés az, mellyel az ember szavakat, gondolatokat, látványokat képeket és zenét visszaidéz a tudatba”[26]. Konkrétan témákra vonatkozóan továbbá: „tipikus a mód és szokás, ahogy a legtöbb ember megtekint egy fotót, hogyan emlékszik egy arcra vagy tájra a habenmodus-on belül. Emlékezete számára csak támaszt nyújt a fotó egy ember vagy egy táj azonosításában. Körülbelül így reagál a képre: „Igen, ez ő.” vagy „Igen, itt voltam.”. A fotó legtöbbjük számára elidegenített emlékké válik”[27].

Csakhogy: Ezt a habenmodus-on belüli emlékezést – ezt mutatják a beszélgetések – a szubjektíven hozzáfűzött funkciót tekintve, az aktuális szituáció összefüggésében kell ábrázolni, megérteni és elmagyarázni. Ez az emlékezés rendelkezhet úgy védő funkcióval („Többhöz nincs közöd!”), mint mentesítő funkcióval („Tudod már!”).

Így a következő beszélgetésrészlet nem interpretálható az elidegenített emlékezés kifejezőjeként, mivel (mentesítő) funkcióját csak a szituatív kontext magyarázhatja. Az emlékezésnek ez a formája a beszélgetés végén következett be, mikor a megértés folyamatának szükséges előfeltételei már létrejöttek: „…Ez a mi H-nk, egy mellkép. Ez meg itt a D. az ő E-jével. De itt már elváltak. Ez az unokanővérem. És ez az unokabátyám odaátról. Ez meg a felesége. És itt megint a bátyja, E. és a felesége. Mainzban laknak….”

Nemcsak az elbeszélés formáját, annak tartalmát is meghatározza az aktuális szituációs összefüggés és résztvevők közti interperszonális kapcsolatok. A következő beszélgetésrészletből világossá válik, hogy először is hogyan jöhetnek létre élettörténeti vonatkozások az én személyemmel kapcsolatosan, másodszor hogyan befolyásolja a lányuk (I.) jelenléte az elbeszélés tartalmát:

(Az előbbihez) „..Igen, és az iskolában ott még ment a dolog. Kétszer kaptam verést, és tulajdonképpen nem is szolgáltam rá, maga is tanár. Szokott néha verni? Egyszer kézimunkaóránk volt, és én olyan jó hangosan tudtam fütyülni. Na és akkor fütyültem, ahogy bejött a kézimunkatanárnő. Az igazgató-tanár lánya volt, ő tanította a kézimunkát. És akkor azt mondja: Ki fütyült itt? És akkor én egyszerűen nem álltam fel. Ő meg még egy párszor megkérdezte. És aztán azt mondta: Megyek és hozom apámat.

Az meg jól elpáholta volna az egész osztályt. Én meg azt persze nem akartam, hogy a többiek miattam verést kapjanak. És akkor felálltam. Na és akkoriban még volt a nádpálca. És azzal kaptam mindegyik kezemre kettőt…"

(Az utóbbihoz) „…Az erdőben csináltunk magunknak fenyőágakból egy olyan kis búvóhelyet, és abban ültünk. Négy-öt napot voltunk az erdőben. És aztán elmentünk, és akkor a mi I-nket így a szoknyámban vittem. És ott volt egy asszony, neki volt egy ruháskosara. És aztán azt a ruháskosarat nekem adta, és akkor T. meg én megfogtuk és úgy vittük őt, ketten. A lába mindig egyszerűen kilógott a kosárból. És akkor már ilyen volt (célzás az élettelenségre). És akkor azt mondtam: A mi I-nk még meghal nekem, mondtam. És akkor még azt mondja a szomszédasszony, azt mondja nekem: Tudod mama, ő még egy angyalka, tedd le itt az erdőben. Akkor azt mondtam: De én ezt nem tudom megcsinálni! Nem tehetem le itt egyszerűen a gyereket. Mondtam én. Az állatok és ilyesmi. El se tudtuk ásni, minden úgy meg volt fagyva. És lapát sem volt nálunk, meg semmi. És aztán mégis sikerült (megmenteni). (A férj: És akkor ott voltak persze a tehenek a mezőn.) Igen, és a néném, az odament, és megfejte a teheneket. Na akkor aztán adtunk neki meleg tejet, és az már valami volt neki…"

AZ ELBESZÉLÉS-SZITUÁCIÓ AKTUÁLIS TÁRSADALMI KONTEXTUSA ◆ Az aktuális társadalmi kontextus túl a személyes kontextuson az élettörténeti értelmezési rendszert is meghatározza. A nyugdíjas házaspár ma egyedül él T-ben. A hat gyerek a családjával nem a közvetlen közelben él, részben Észak-Németországban, részben külföldön. Ez sokszor szolgál az ismételten elhangzó panasz alapjául:

> „Mindig fontosnak tartottam a család összetartozását és most meg egyik itt van, a másik meg ott. Mit végig nem csináltam én a gyerekekkel. És most egy sincs itt. Nagyon fáj ez."

Ebben az értelmezésrendszerben rekonstruálják az emlékeket és a fotókat:

> „…Igen, ott nálunk E-ben szép volt. Azt mondhatom magának. Itt laktunk. Így volt. Mindjárt mesélek magának. A nagyapámnak, annak volt még egy ilyen nagy kertje. És amikor aztán öreg lett, azt mondta: Nem látom be, hogy egy gyerek mindent megkap, ide a kertbe lehetne még építenie. És itt van ő. És a nagybátyám meg én 1925-ben építettünk. És aztán a szülői házat a nagynénám kapta mag, és M. meg a nagybátyám kapták az építéshelyet, és itt építettek maguknak valamit. És így laktunk mi mindnyájan közösen. És mégis mindig azt mondta a nagyanyám, amikor öregebb lett: Olyan egyedül vagyok. Aztán tett

> egy körsétát nálunk, és aztán mindent figyelt. Vasárnaponként, hogy mi is voltunk-e templomban meg ilyenek. És hétköznap is átjött vagy nekünk kellett átmenni… És aztán amikor már házasok voltunk, akkor a gyerekeket vittük oda. Vidéken mindig jobb. Ott aztán játszhatnak a gyerekek. Az más, mint a városban. Ott becsuktuk az udvar kapuját és ott aztán játszhattak. És a mi E-nkre és T-nkre is gyakran vigyázott még nagyanyám."

Ez a kezdete egy élettörténetnek, amely a társadalmi struktúra változásának következménye:

1. *a tradicionális létösszefüggések, a paraszti termelés, a rokon- és szomszédkapcsolatok, a falusi közösség és a hagyományos biztonsági rendszer (összehasonlítható a lengyelországi paraszti „community" társadalmi rendjével, amint azt Thomas és Znaniecki 1919-1921-es tanulmányában megírta) megszüntetésével*[28],
2. *valamint a kierőszakolt mobilitással (hely-, munkahely- és foglalkozásváltással) társadalmi és családi dezintegrációhoz vezetett. A (nagy)családi összefüggések megszüntetése és a mobilitás kényszere*
3. *egyrészt feltétele lesz a privát életrajz és személyes indentitás*[29] *létrejöttének valamint a fotográfia mint a családi integráció eszközére való igény kialakulásának;*
4. *másrészt azonban bizonytalanná válik az individualitás és a személyes indentitás kialakulásának lehetősége a hagyományos normák (magától értetődő orientációval) valamint a társadalmi struktúra változásai között és ezáltal az élettörténet tárgyalása önigazolásként és önfenntartásként szükséges;*
5. *és végül a személyes és szociális indentitás egybekapcsolódásának elképzelése felismerhető a más élet utáni vágyban, azokra az időkre való visszaemlékezésben, amikor stabil családi és falusi rend uralkodott és az áttekinthető struktúrában magától értetődő volt a hovatartozás és védettség kérdése.*

„E-ben volt szép!" Ez a szépségfogalom a szociális indentitással való egybeolvadás vágyára vonatkozik. A vágy, hogy a töredékes életrajz a család és a falusi élet összefüggéseinek szétdarabolása valamint a szociális dezintegráció legalább az emlékezésben feloldódjon, esztétikailag kifejezésre jut a következő fotómontázsban:

Ez az ezüstlakodalom fényképe, melyen nem minden „gyerek" tudott megjelenni.

> „Ez volt az ezüstlakodalmunk. És akkor én azt mondtam a fényképésznek: Itt van még két gyerek. És volt róluk igazolványképem, és akkor mondtam a fényképésznek, hogy rá lehetne-e tenni őket is a képre. És akkor ő rögtön úgy állított be minket, hogy maradjon középen hely, és akkor odaadtam neki az igazolványképeket, és ő így csinálta meg."

Ez a fotográfiai gyakorlat visszatekintő (és előretekintő) eljárás, mely egy olyan múltat rekonstruál, amely a jelenben nem élhető. Ez olyan esztétikai „cselekvés, amelyben teljesülnek a teljesíthetetlen vágyak". Mivel: "az esztétikai cselekvés e realitásban lehetetlen cselekvés"[30].

Ebből a szempontból a tradíciók valamint a szociális és helyi indentitás elvesztésére való emlékezés – hacsak a privát családi emlékezetben és nosztalgikusan túlértékelten is – kritikai potenciálként van jelen, melynek „át kéne lépnie az esztétikai disztinkciók (és a privát gyakorlat) területéről a szociális (és politikai) funkcióba"[31].

Ezt a kommunikációt a bemutatott nyugdíjas házaspárral úgy fogom fel, mint első lépést ebbe az irányba – és szeretném hozzáfűzni: Ez a kommunikáció számomra éppolyan fontos, mint egy tudományos hozzászólás a fotográfiához!

Jegyzetek

[1] Fordította: Schulcz Katalin

[2] Ez a cikk annak az előadásnak a kicsit átdolgozott változata, melyet a Fotografische Sammlung des Museums Folkwang a *Fotografie im sozialen Kontext – Geschichte und heutige Praxis* című előadássorozata keretében 1982. január 23-án tartottam Essenben.

[3] Fuchs, Werner: *Zur Refelexivität der biographischen Methode.* Hagen, 1979, Zentralen Institut für Ferstudienforschung der Fernuniversität.; rövidített változata: Möglichkeiten der biographischen Metode. In Niedhammer, Lutz (szerk.): *Lebenserfahrung und kolletives Ged ächtnis. Die Praxis der 'Oral History.* Frankfurt, 1980, 117. p.

[4] Uo.

[5] Garfinkel, Harold: Das Alltagswissen über soziale und innerhalb sozialer Strukturen. In Arbeitsgruppe Bieleferder Soziologen (szerk.): *Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit.* Reinbeck, 1973, 190. p.

[6] Kracauer, Siegfried: *Das Ornament der Masse. Essays.* Frankfurt, 1963, 22. p.

[7] Uo. 26.p.

[8] Scharfe, Martin:Wandbilder als Lebensspuren? In *Lebensspuren. Alte und neue Erinnerungsbilder.* Tübingen, 1980, Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft, 5-7. p.

[9] Sturzenegger, Hannes: Volkstümlicher Wandschmuck. In *Zürcher familien.* Bern 1970.

[10] Vö. Bourdieu, Pierre: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie.* Frankfurt, 1981., (eredeti kiadás: *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris 1965.).; Kallanich, Joachim: Fotografieren. Probleme der empirischen Untersuhung einer popularen ästhetischen Praxis. *Ästhetik und Kommunikation*, 1977, 8. évf., 28. füzet, Berlin, 19-24. p.

[11] Schulze, Theodor: Autobiographie und Lebensgeschichte. In Baacke, Dieter – Schulze, Theodor (szerk.): *Aus Geschichten lernen. Zur Einübung pädagogischen Verstehens.* München, 1979, 59. p.

[12] U.o.

[13] Fuchs, Werner: *Zur Refelexivität der biographischen Methode.* Hagen, 1979, Zentralen Institut für Ferstudienforschung der Fernuniversität, 128. p.

[14] Bahrdt, Hans Paul: Erzählte Lebensgeschichte von Arbeitern. In Osterlandt, Martin (szerk.): *Arbeitsituation, Lebenslage und Konfliktpotential.* Frankfurt-Köln, 1975, 9-37. p.

[15] Vö. Lehmann, Albrecht: Autobiographische Erhebungen in der sozialen Unterschichten. Gedanken zu einer Methode der empirischen Forschung. *Zeitschrift für Volkskunde*, 1977, 73. évf., II. füzet, Stuttgart, 161-180. p.

[16] Vö. Hoering, Erika M.: Biographische Methode in der Sozialforschung. *Das Argument*, 1980, 22. évf., 123. füzet, Berlin, 677. p.

[17] Bourdieu, Pierre i. m. 98.p.

[18] Halbwachs, Maurice: *Das Gedächtins und seine sozialen bedingungen.* Berlin-Neuwied, 1966 (1925), 203. p.

[19] Kunde, Wolfgang: „…halb Kunst…". Zu Pierre Bourdieu „Versuch zum gesellschaftlichen Gebrauch der fotografie". *Ästhetik und Kommunikation*, 1977, 8. évf., 28. füzet, Berlin, 34-52. p.

[20] Niedhammer, Lutz: Einführung. In Niedhammer, Lutz (szerk.): *Lebenserfahrung und kolletives Gedächtnis. Die Praxis der 'Oral History.* Frankfurt, 1980, 20. p.

[21] Bertaux, Daniel – Bertaux-Wiame, Isabelle: Autobiographische Erinnerungen und kollektives Gedächtnis. In Niedhammer, Lutz (szerk.): *Lebenserfahrung und kolletives Ged ächtnis. Die Praxis der 'Oral History.* Frankfurt, 1980, 108-142. p.

[22] Az albumból vett képek nyilvánosságra hozatalát a házaspár elutasította. A 15 albumot meghatározott témák szerint állították össze (mint „a szülőföldünk", „gyerekeink", „esküvők" stb.) és ezen a tematikai rendszeren belül kronológiai sorrendbe állították.

[23] Vö. Lehmann, Albrecht: Autobiographische Erhebungen in der sozialen Unterschichten. Gedanken zu einer Methode der empirischen Forschung. *Zeitschrift für Volkskunde*, 1977, 73. évf., II. füzet, Stuttgart, 203.p.; Fischer, Wolfram: Struktur und Funktion erzahtler Lebensgeschichten. In Kohli, Martin (szerk.): *Soziologie des Lebenslaufs.* Darmstadt-Neuwied, 1978, 324. p.; Fuchs, Werner: *Zur Refelexivität der biographischen Methode.* Hagen, 1979, Zentralen Institut für Ferstudienforschung der Fernuniversität, 104.p.

[24] Bertaux, Daniel – Bertaux-Wiame, Isabelle: Autobiographische Erinnerungen und kollektives Gedächtnis. In Niedhammer, Lutz (szerk.): *Lebenserfahrung und kolletives Ged ächtnis. Die Praxis der 'Oral History.* Frankfurt, 1980, 113. p.

[25] Schulze, Theodor: Autobiographie und Lebensgeschichte. In Baacke, Dieter – Schulze, Theodor (szerk.): *Aus Geschichten lernen. Zur Einübung pädagogischen Verstehens.* München, 1979, 58. p.

[26] Fromm, Erich: *Haben oder Sein. Die seelischen Grudlagen einer neuen Gesellschaft.* Stuttgart, 1976, 39. p.

[27] U.o. 40.o.

[28] Thomas, William I. – Znaniecki, Florian: *The Polish Peasant in Europe and America.* New York, 1958.

[29] Vö. Bahrdt, Hans Paul: Erzählte Lebensgeschichte von Arbeitern. In Osterlandt, Martin (szerk.): *Arbeitsituation, Lebenslage und Konfliktpotential.* Frankfurt-Köln, 1975, 32. p.

[30] Hoffmann-Axthelm, Dieter: Kultur undsoweiter. *Ästhetik und Kommunikation*, 1979, 10. évf., 35. füzet, Berlin, 104. p.

[31] Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reprodzierbarkeit. Drei Stunden zur Kunstsoziologie.* Frankfurt, 1973 (1931), 87.p.

Julia Hirsch

Családi képek. Tartalom, jelentés, értelem[1]

ELŐSZÓ ◆ Sok éve már annak, egy napon megkérdeztem magamtól: „Mit mondanak el a családi képek?" A kérdés megfontolásra méltónak bizonyult. Elhatároztam, hogy megbeszélem a kollégáimmal, akikkel a vizuális képek eszmetörténeti helyét kutattuk[2].

E problémának különös, személyes jelentősége volt a számomra. Életről és halálról egy olyan családi fotón keresztül szereztem tudomást először, amely nagyon megzavart engem gyermekkoromban. Szabályos fénykép volt: apám készítette anyámról és a családjáról – hat fiú, két lány és a korosodó szülők. A kép megijesztett, mert tudtam, hogy négyen közülük már halottak, mégis a papírkép életben tartotta őket. Ugyanakkor felzaklatott, ahogy anyámat láttam: közönyös volt és rémisztő, nem az a szeretetteljes és játékos valaki, akinek én annyira szerettem az ölében ülni. Úgy szerettem őt, ahogyan ismertem, és nehezteltem rá, amiért más volt egy számomra ismeretlen helyen és időben.

Mivel a fényképezés és a család olyan élénken összekapcsolódott az emlékezetemben, kapcsolatuk nyilvánvalónak tűnt. De ahogy elkészítettem a jegyzeteimet, amiket a kollégáim elé akartam tárni, meglehetősen szerencsétlennek éreztem magam, mert nem tudtam a témát megragadni. Azok a nagyszabású munkák, amelyek a családnak a művészetben betöltött szerepéről készültek, lényegében a gyermekkor történetéről szólnak. Adatokat szerezhettem belőlük a fényképezés technikai fejlődéséről, a festészetben való felhasználásáról, megismerhettem néhány különleges család fényképeit, megtudhattam, hogy milyen segítséget nyújt a fénykép a bútor és viselettörténet megismeréséhez, megismerhettem a pszichoterápiában való felhasználás lehetőségeit, a fényképek datálásának és tárolásának módjait. De sehol nem találtam, hogy mit mutatnak meg valójában a családi fotók, miért készítenek fényképet az emberek, milyen alkalmakkor, hogyan nézik azokat, miért ragaszkodnak hozzájuk vagy dobják el őket. Nem tudtam rájönni arra sem, hogy milyen szerepe van a kamerának a családról alkotott képünk kialakításában. Nagyon sok fényképet megnéztem – a sajátjaimat, a barátaimét, híres képeket múzeumokban, kiselejtezetteket a garázsokban – és igyekeztem felfedezni bennük azokat a témákat, amelyek a mi történeteink mögött meghúzódnak, amikor a saját családi fényképeinkről beszélünk.

A barátaim rokonait ugyanazzal a diszkrécióval kezeltem, amivel minden idegent, akinek a képeit megtaláltam a fotóarchívumokban és múzeumokban. A barátaim lefényképezett rokonainak rovom le azt az adósságot, amellyel annak a képnek tartozom, amely felkavart engem gyerekkoromban: ők voltak az én forrásaim és ihletőim. Remélem, hogy az őket megillető tisztelettel nyújtom át ezeket az arcokat, ezeket az embereket, mindezeket az élőket.

CSALÁDI FÉNYKÉPEK ◆ Lehet, hogy családja rajongása övezi azt a személyt, akinek a fényképe egy íróasztalon, egy falon, levéltárcában vagy sírkövön látható. De nem lehetünk benne biztosak, hogy az a fénykép családi fénykép, mert a fotó nem bizonyság a vérségi kötelék mellett.

A családi fényképhez legalább két ember szükséges, bár húsz szereplő is lehet rajta. A fizikai jellegzetességek lényeges jegyei a rokonságnak: az orr, a szem, a homlok. Ám a fényképek visszatérő jellegzetessége mégsem a testvérek közötti hasonlóság, hanem maguknak a képeknek a beállítása. Miközben ezeket a fiatal arcokat nézzük, eltűnődünk azon a közelségen és elkülönülésen, a függésen és vetélkedésen, a szereteten és ambivalencián, ami minden családi kapcsolatot áthat. Mit tudtak mindebből a gyerekek? Hogyan egyezett a temperamentumuk öröklött vonásaikkal? Mivé váltak, amikor felnőttek? A fényképészeknek, akik portrét készítettek róluk, nem volt szükségük különösebb erőfeszítésre ahhoz, hogy megjelenítsék az őket összekapcsoló kötelékeket, mert a fizikai hasonlóság eléggé világos volt. Ennek ellenére a családi képeken ezek a vonások kevésbé nyilvánvalóak, és a fotográfusok megkérik modelljeiket, hogy hajtsák egymás felé a fejüket vagy nézzenek egymásra, ezzel is sugallva rokonságukat. Ha nem ismerjük a lefényképezett személyeket, minden bizalmunkat az ilyen gesztusokba vetjük: egy nő, karján gyermeket ringatva – anya és gyermeke, egy álló férfi, aki könnyedén a mellette ülő nő fölé hajol – férj és feleség.

A családi képeket külső és belső jegyek alapján lehet azonosítani. A testvérekről készült sorozatok felmutatnak ilyen belső jegyeket, jó vadászterület lenne egy genetikus számára, aki felfedhetné az örökölt vonások pontos gyökereit. A külső jegyek kevésbé megfoghatók és változatosabbak, formájuk, gazdagságuk és pontosságuk az adatközlő hozzáértésén, rutinján múlik, aminek a megbízhatóságára nem érdemes számítani. A kép hátán vagy egy albumban levő felirat gyakran ilyen egyszerű: „Mama és papa, Brighton, 1893. augusztus".

Sokszor tehát csak a helyet és az időt adja meg. A személyes, szóbeli közlés rendszerint több összefüggést világít meg, és a kép hatókörén jóval túlmutató komplexitást nyújt. „Ez Sadie néni, ez meg George bácsi", mondhatja egy szerető unokahúg. „Ő készítette a legjobb süteményeket zablisztből, amit valaha is kóstoltál. George bácsi imádott horgászni." Ugyanakkor a tékozló fiú, aki ugyanazt a felvételt nézi, lehet, hogy egy majomszeretettel szerető anyáról és egy zsarnoki apáról fog beszámolni, míg mi, akik csak a képet ismerjük, csak egy nő illedelmes mosolyát és egy férfi állhatatos tekintetét látjuk, amint a fotográfussal szembenéznek. Maguk a családi fotók nem változnak, csak a történetek, amiket elmondunk róluk.

Amikor tudjuk, hogy egy egyedi fénykép egy családtag fényképe, könnyen beilleszthetjük a családi események bármely szövetébe, amit az idő már megszőtt. A kép úgy viselkedik, mint egy új szál a régi szövetben. De gyakran bukkanunk olyan fényképekre, amelyek szereplői számunkra ismeretlenek, sem a történetüket, sem valaki életrajzában betöltött szerepüket nem tudjuk. Az archívumok, múzeumok, képgyűjtemények, sőt még a régiségkereskedések is tele vannak olyan ősökkel, akik

elveszítették a leszármazottaikat, és mi élvezzük a velük való találkozást – sőt, megvesszük és kiakasztjuk őket az otthonunkban, mint „antik" holmikat, mert egyediségük mögött az emberi történelemnek egy kiterjedtebb rendszerét mutatják, azt, hogy egy családnak, a vér, a szokások, a kötelesség, a pénz és a szenvedély által összetartott szociális egységnek a részei. Más csoportok éppoly gyakran szerepelnek fotókon, és sokkal nyilvánvalóbban viselik magukon közösségük jegyeit. Például felismerjük az amerikai tengerészeket az egyenruhájukról. A családi fényképeken a látható jegyek – a fizikai hasonlóság, a mozdulatok, néha a helyek – elmondják, hogy hol és mikor készült a kép, és így mindenféle információt megkapunk e családok életéről és arról az időszakról, amelyben éltek.

De a családi fotó bosszantó is tud lenni. Felkelti a kíváncsiságunkat az illető személyekkel és viszonyokkal kapcsolatban, anélkül, hogy kielégítené. Ha nem ismerjük a személyeket – ha véletlenül látjuk meg őket egy barátunk házának falán, egy kollégánk íróasztalán, egy könyvtári könyvben vagy egy motel éjjeliszekrényén – könnyen lebilincselnek bennünket az olyan emberek közötti kapcsolatok, akiknek sem a nevét, sem a hangját nem ismerjük. A kép, az általa bemutatott szemekkel, kezekkel, sőt keblekkel, csípőkkel és lábakkal, intimitást hoz létre minden formális bemutatkozás nélkül. De ez csak egy felszínes közelség. Amit látunk, az nem több, mint egy sereg póz, amelyre addig támaszkodhatunk, míg végül rájövünk, hogy a kép – mint azok az arcok, amelyeket a televízió képernyőjén látunk, amikor lecsavarjuk a hangot – a legszimplább történetet mondja el. És mégis, minden korlátja ellenére, a családi fotó a legnagyobb mélységek elbeszélője is lehet.

Saját családi fényképeink vagy a barátainké, épp ellenkező hatást váltanak ki. Úgy nézzük ezeket a képeket, mint egy tovatűnő történelmet és pszichológiai parádé részleteit, amelyeknek megvannak az aktív és a passzív résztvevői: azok, akik a fényképet készítették, azok, akik számára készítették, azok, akik megőrizték és azok, akik nézik. De minden résztvevőnek megvan a saját nézőpontja és története. Az, aki a fényképet készíti, meghatározza annak témáját: akik a fényképen szerepelnek, esélyük van a vizuális halhatatlanságra, azok, akik nézik a képeket, kielégítik vele vágyaikat és kíváncsiságukat. Mindezek a motivációk ismert eseményekben gyökereznek. Az a személy, aki megőrizte, lehet, hogy nem is szerepel a képen. Számára a képek nézegetése egy fantázia-gyakorlattá válik, amelynek során felfakadhat az elképzelt valóság. „Milyen szépek voltak a kislányok abban az időben!" – mondhatja, észre sem véve a fotográfusnak azt az igyekezetét, hogy szerénynek láttassa azt a két komisz kölyköt. „De jó lenne, ha ismertem volna őket!" – gondolhatja a nagyszerű ősök láttán, nem tudván, hogy a fény játéka teszi a közönséges arcokat finommá. Ha ismerjük azokat, akiket lefényképeztek, a fényképeikből az ellenkezőjét olvassuk ki annak, amit az ő vagy a saját életünkről tudunk, és kutatjuk a lélektani rejtély kulcsát. „Nem jobban nézett ki, mielőtt a furunkulus lett volna az orrán?" – mondhatjuk. Vagy: „Nézd Joey-t, még csak három éves, és már megőrül a kocsikért". Vagy: „Ez azon a nyáron lehetett, mielőtt elváltak." Saját családi fényképeink megtéveszthetnek, elfedhetnek vagy feltárhatnak valamit, de sohasem hagyhatnak

közönyösen. Mindig reliktumok, amelyek emlékeztetnek bennünket arra, amit elfeledtünk. Arra késztetnek, hogy elfeledjük, amire emlékezünk, és kidomborítják, amit mindig is tudtunk.

Természetesen ezeknek az ismérveknek egyike sem a családi fénykép jellegzetessége csupán. A levél és a napló szintén feljegyez személyes élményeket a mítoszok, a folklór, sőt a művészet képi ábrázolásmódjával, amit mindannyian magunkba szívunk, gyakran öntudatlanul, a bennünket körülvevő kultúrából és társadalomból. De a fotó, fényérzékenységével és szerény költségeivel különösen jó lehetőségeket nyújt képek terjesztésére, és mint a nyomdagép, amely a szövegek sokszorosításával az olvasottságot ösztönözte, a fénykép is új szokásokat és új vágyakat hoz létre. A fénykép lehetővé teszi, hogy maradandóbb formában lássuk magunkat, mint Narcisszusz tavában, vagy Hófehérke tükrében, és lehetővé teszi, hogy ellenőrizzük saját arcmásunknak a forgalomba hozatalát olymódon, ahogy azt soha nem álmodták az önszeretet és az öntudat archetipikus történetei. A családi kép szerény helyet foglal el a technológia történetében, amely a 19. században feltalálta, hogyan lehet képeket készíteni és megőrizni – először lemezen, majd papíron is. Viszont jelentős szerepe van a családi képnek az eszmék történetében, mint amely először mutatta be az egyéni, majd a szekuláris családot, mint a művészet tárgyát.

Az eszméknek ez a története a reneszánszban kezdődik, abban a döntő jelentőségű korban, amely homályos határaival a Fekete Halál után kezdődött, abban a korban, amely feltalálta a teleszkópot, felfedezte a nem európai kultúrák erejét egy Új Világban, és meghatározta önmagát. A reneszánsz változatos megjelenési formákba öltöztette az egyént: szonettbe, novellába, levélbe, önéletrajzba és szekuláris portréba, amely új, különlegesen kiemelkedőbb jelleget kölcsönöz a családnak. Szintén a reneszánsz az, amely az egyén végzeteként a hierarchia és a káosz, a csalás és a nyíltság, a tradíció „méhecskéje" és az innováció „pókja" közötti ellentétet jelölte meg. Mindezek az erőfeszítések arra szolgáltak, hogy színesítsék az egyéni és a családi portrét, és hogy olyan standardokat állítsanak fel, amelyek alapján az emberi képeket meg lehet fejteni. A jelenséget úgy ismerjük, hogy a „családi fénykép" olyan korokban jut fontos szerephez – mint amilyen a reneszánsz –, amelyek behatóbban érdeklődnek a személyiség iránt, a történelemben betöltött szerep iránt, amelyek keresik az egyén helyét az időben, és mind szerkezetileg, mind tartalmilag sokat merít a reneszánsz portréfestészetből.

De a családi fénykép több, mint az egyik technikának a másikkal való felcserélése. A 19. századi Franciaország, Anglia, Németország és Amerika vizuális stílusa elfedte a reneszánsz hagyományokat. Ennek a stílusnak fő jellegzetessége, az a modor, amit egyesek „romantikus agóniának" neveznek, az elvágyódásnak egyfajta érzése – ami olyan világosan megnyilatkozik Baudelaire-nak, a fotográfia egyik korai kritikusának verseiben és Tennyson dalaiban –, amely a fényképészeti tárgynak és magának a családi fényképnek is a legpatriarchálisabb rétegét jellemzi. Amikor közelről nézünk egy 19. századi fényképet, és próbáljuk megállapítani a meghatározhatatlan vágy forrásait, azt találjuk, hogy éppannyira gátolják ezt saját, a pó-

zokhoz fűződő asszociációink, mint bármely belső állapot, amit a képek felfednek. Ha másodszor is megnézzük a Campbell-család fényképét, elgondolkodtat bennünket. Ez valóban egy komor tanulmány? Vagy pedig ez csak a látszat: egy hölgy, tenyerébe támasztott állal, amint a távolba néz, egy férfi, összekulcsolt karokkal, egy felemelt tekintetű fiatal lány profilja, egy hölgy besüppedt szájjal, a szemöldöke alatt, a szeme helyén gödrökkel – amiből a művészet, az irodalom és a pszichológia tanítása szerint a töprengés, tekintély, az érzékenység és a ravaszság jeleit kell kiolvasnunk?

Nem olyan egyszerű megválaszolni ezeket a kérdéseket, mert a fényképek esetében is tájékozódnunk kell a stílus és a tartalom, az utalás és kétértelműség, a szándék és az aktualitás között. A családtörténészek megtanulták figyelmesen elolvasni a naplókat, leveleket és önéletrajzokat, mivel a demográfiától eltérően, a személyes élményeknek és érzéseknek ezek a feljegyzései közvetlenségüknél, életszerűségüknél fogva, valamint az irodalmi és társadalmi konvenciók miatt gyakran elferdítik a tényeket. Hasonló megszorításokkal kell tekintenünk a családi fényképekre is, mert azoknak az embereknek az esztétikai érzéke és társadalmi konvenciói hozták létre őket, akik a képeket készítették, akik modellt álltak, és akik ragaszkodnak hozzájuk.

Nehéz ellenállni az olyan megszokások hatalmának, mint amilyen a tradicionális családi szerepek fenntartása, ami még mindig erős apákat, dajkáló édesanyákat, szerető gyermekeket és menedéket nyújtó otthonokat óhajtat velünk. A hivatásos és amatőr fényképészek is, még mindig olyan pózokba állítják be a családokat, amelyek kifejezik és kielégítik az ilyen jellegű elvárásokat. A családi fénykép egy esztétikai, szociális és morális produktum, amelynek a család eladója és fogyasztója is egyben. Ennek a jelentősége tovább él, sőt növekszik is, mert a fénykép az életnek és a vágyaknak évszázados mintáit hagyományozza tovább. Mindannyian ezeket a mintákat követjük, valahányszor a saját családi fényképeink közül ki kell választani azokat, amelyeket megtartunk, és amelyeket kiselejtezünk. Döntéseinket nem a „történelmi hitelesség" nevében hozzuk, hanem egy gondolkodási standard kedvéért, amelyet a képek vagy alátámasztanak, vagy felfednek. Rendszerint nem tartjuk meg azokat a képeket, amelyek úgy ábrázolnak minket, amint gyermekeink lefegyvereznek, amikor dühösek vagyunk a házastársunkra, vagy megszégyenítenek szüleink. A valóságnak az ilyen pillanatképei a fotóriport tárgykörébe tartoznak: nem illenek azok közé a képek közé, amelyeket saját rokonaink körében használunk, hogy a családi dicsőséget alátámasszuk, és fenntartsuk a biztonságérzést. Nem ragaszkodunk az esküvői képeinkhez sem a válás után, és azokhoz a pillanatfelvételekhez sem, amelyek gyengéd viszonyban mutatnak bennünket a házastársunkkal, miután elveszítettük. Az ilyen képek lehet, hogy valóságot tartalmaznak az életünkről, de nem szívesen őrzünk meg olyan képeket, amelyek az értük tett erőfeszítéseink ellenére is a családról alkotott álmaink kudarcát bizonyítják.

Ez a szerkesztési gyakorlat akkor is működik, amikor mi készítünk családi fotót. Mindig van egy olyan pillanata a jelennek, amely odainti a halhatatlanságot, az a pillanat, amelyet nemcsak hogy éreztünk, de már láttunk is, mint annak saját múltját

és másodkézből vett jövőjét. „El kell kapnom ezt a látványt!” „Gyorsan fogd a kamerát!” „Kicsit hajtsd félre a fátyladat, így jobban látszik a szemed!” Az élmény rögei, az átmenet rítusai, az elsöprő erő szemcséi és az ígéret: mindezek olyan művésszé változtatnak bennünket, aki szelektál az életben, keresve azokat a formákat és eseményeket, amelyeket a kamera szimbólumokká és allegóriákká formál. Az alvó gyermek, a molett anya, a fáradt apa, az ingerlékeny testvér, a kamera gyors szeme előtt átváltozhat az ártatlanság, az oltalmazás, a bátorság és az osztozkodás képeivé. A családi fotó nemcsak tartozéka legmélyebb vágyainknak és megbánásainknak, de egy sereg vizuális szabályt is hordoz, amelyek formálják élményeinket és memóriánkat.

A CSALÁDI PORTRÉ TÖRTÉNETE ◆ Beállított képhez megigazítjuk a hajunkat, a pillanatfelvételhez kicsit összekócoljuk. A beállított képet készítő fényképész azt mondja: „Üljön egyenesen!”, a pillanatfelvételt készítő azt mondja: „Engedd el magad!” A beállított fénykép statikus, a pillanatkép dramatikus. Mégis, ezeknek a különbségeknek az ellenére a beállított és a pillanatfelvétellel készült családi fényképeknek ugyanaz a történetük, és ugyanolyan alapvető képekkel dolgoznak. A családi kép története, a család képekben elbeszélt története. A képek három ősi metaforát alkalmaznak magára a családra. Az egyik szerint a családi kötelékek a vagyonban gyökereznek, a másik szerint a család egy lelki közösség, amely a morális értékeken alapszik, a harmadik szerint a család egy érzelmi bilincs, amely az ösztönökből és szenvedélyekből ered. A nyugati kultúrában – amely feltalálta a fotográfiát – az ünnepélyes és szellemi összejövetelek az apával asszociálódnak, míg az érzelmek az anyával. De a képek gyakran átfedik egymást, és a nemi szerepek felcserélődhetnek.

A családnak mint érzelmi köteléknek az ábrázolása az egyetlen szülő ábrázolásával kezdődik. Talán a legrégibb és perszonifikált változatai ennek a szemita Astarte és Tanit, valamint Szűz Mária, akik a termékenységet és a táplálást példázzák. Az anya, aki ételt ad gyermekének, kis állatokkal, játékokkal dédelgeti, számtalan festményen és fényképen meg van örökítve, és ezeknek a képeknek a száma messze túlszárnyalja a nőket, mint metressznek és áldozatnak a történeti példáit. Ezt az örök anyát látjuk azon az 1876-ban készült fényképen, amelyen egy londoni koldusasszony egy gyermeket tart és azon az amatőr felvételen is, amelyen egy sortot viselő nőt láthatunk csecsemővel az ölében. A csinos asszony, aki fia mögött guggol, mintegy a saját szépségének kereteként használja fiát: a kisfiú inkább a játékszerének tűnik, mint gondoskodása tárgyának. De még ez a kép is ugyanannak az ősi előképnek a határán van. A férfi, aki úgy tart egy csecsemőt, mintha az egy gyanús eredetű csomag lenne, szintén egy anyamanqués[3]. Mulatságos esetlensége mögött azonban az rejlik, hogy senki nem várja el tőle, hogy sikerrel eljátsszon egy szerepet.

Egy másik kép egy családot ábrázol, amely egy olyan közösségnek a része, amelynek célja az anyagi túlélés. Ezt a fajta családot a Biblia is feljegyezte, mint egy olyan klánt vagy törzset, amelynek az otthona megváltozhat, de az egysége és jóléte

egy földdarabhoz vagy mozdíthatóbb vagyontárgyakhoz kötött. A családnak mint közösségnek a képe Kis-Ázsiából terjedt észak és nyugat felé, és megtaláljuk a földközi-tengeri és a római portrészobrászatban – például a domborműves síremlékeken, amelyek a városi polgárság tógájában mutatják a férjet és a feleséget. A középkori Európában családok képei díszítették a breviáriumok – a gazdagon illusztrált zsoltár- és imagyűjtemények – lapszéleit, ahol pihenés és munka közben ábrázolják őket, ami kijelöli a helyüket a társadalomban. A *Cleves Breviáriumban* például egy trió kenyeret süt – mint tudjuk, ez családi elfoglaltság volt –, s ezt családi portrénak foghatjuk fel.

A reneszánsz, amiről később többet fogok elmondani, kiszabadította a családot a kéziratok margója által határolt szűk térből, és vizuális függetlenséget kölcsönzött neki. A 19. század – a fotográfia évszázada – új életet adott ennek a motívumnak, amikor a családok, akik Európából átkeltek Amerikába, vagy átkeltek az amerikai kontinensen, lefotografáltatták magukat a családi birtokuk előtt vagy a házuk tornácán azért, hogy bizonyítsák továbbélésüket és a nemzetségnek, mint közösségnek az egységét. Ez a jelentése a nebraskai telepesek képének. Minden vagyonuk fel van sorakoztatva körülöttük, még a tehén is, amely elégedetten ropogtatja a füvet a tető feletti gyepen – minden azt van hivatva bizonyítani, hogy ez a telepes család „megcsinálta". Időnként a javak, amelyek ezt a szimbolikus funkciót látják el, kisebbek is lehetnek: manapság az autót vagy az úszómedencét használjuk annak szimbolizálására, hogy a család meghódította az anyagi világot. De a kép témája ugyanaz: a közösen birtokolt vagyon a család alapja. Ennek a motívumnak különleges ereje és jelentése van a dokumentarista fényképezésben. Az 1900-as években például Jacob Riis érzékeltetni tudta a dolgozó szegény emberek méltóságát azzal mutatván be a családi egységet, hogy együtt dolgoznak, a saját otthonukban, míg az 1930-as években Walter Evans egy nélkülöző családot fotografált le, akik büszkén és időtlenül állnak szerény viskójuk előtt.

A családnak mint lelki közösségnek a képét elfedi a családnak, mint nemzetségnek a képe. Míg az utóbbi a családi viszonyokat a fizikai világba utalja, addig az előző a családban való részvételt örökérvényű értéknek minősíti. A család szentségének különös jelentősége volt az ősi Egyiptomban, a zsidó vallásban, az iszlámban, a korai kereszténységben, majd a protestantizmusban is – minden olyan kultúrában és hitvallásban, amelyben a világi és egyházi törvények tekintélyt kölcsönöztek az apának, a családnak pedig szent küldetést tulajdonítottak. Akhenatenről és Nofretetéről, valamint a leányaikról készült híres féldombormű ennek a gondolatnak egyik legrégibb megfogalmazása. Ez fogalmazódott újjá a keresztény Szent Családban, és végül hatással volt az olyan földi családok képeire is a középkori adományozó portrékon, mint amilyen a Merode-i oltár triptichonján látható. Itt a férj és a feleség, akik megrendelték a képet, jelentőséget nyernek, sőt bizonyos mértékig a szentség is megérinti őket azáltal, hogy Mária és József közelében kaptak helyet.

Mind a családnak mint nemzetségnek, mind pedig a családnak, mint lelki közösségnek a képein az illem és az önfegyelem parancsoló szükségszerűség, a kölcsönös

gyengédség a legjobb esetben is csak elragadó fölöslegesség. A családi életnek ez a fajta szemlélete engedelmességet követel egy részről, szabályozó irányítást a másik részről. De a reneszánsz idején a politikai elmék, a költők, a művészek és az egyszerű kereskedők is, igyekezvén alkalmazkodni a társadalmi változásokhoz, keresték az illendő módokat, amelyekkel a szeretet kijátszhatja mind az égi, mind a földi elvárásokat. A vállalkozás bőségesen ábrázolva van a portréfestészetben. Holbein tanulmánya Thomas More-ról és családjáról jámbor, istenfélő közalkalmazottat mutat, aki úgy elnököl a fészekalja fölött, mint egy filozófus-király, ugyanakkor Dobsonnak a Streatfield-családról készített képén a család puritán ruházata, közelségük övéikhez, az apa keze az idősebb fiú fején, mintha épp megáldaná őt, arra emlékeztet bennünket, hogy ez a közösség könnyen válhat a betegségek és a halál martalékává, és hogy sértetlenül csak a síron túl maradhat fenn.

Dobson portréja azt a 17. századi puritán felfogást tükrözi, amely szerint a család arra szolgál, hogy helyettesítse az egyházat. Ez az alapvető motívum megjelenik mindazokon a portrékon, amelyek azt sugallják, hogy a múlandó dolgok hátterében a család örök értéket képvisel. Ezt a gondolatot alátámasztják az esküvői fotók, amelyeken a menyasszony és a vőlegény ünnepi öltözetben állnak előttünk, és alig láthatók a közöttük lévő valódi és földi kötelékek. Ugyanez fejeződik ki más ceremóniák képein, így a konfirmációkor és bar mitzvah[4] alkalmával készülteken is, amelyek azt demonstrálják, hogy a család alkalmazkodik a vallási és közösségi értékekhez. De a speciális rítusokat nem kell jelezni. A lelki kötelékeket megfoghatatlanul is lehet érzékeltetni azáltal, hogy az alakokat „V" vagy piramis alakban rendezik el. A geometrikus forma alján vagy csúcsán elhelyezkedő személy nem a mestersége vagy vagyona alapján ellenőrzi a körülötte lévőket, hanem olyan láthatatlan tekintély alapján, amely nem utal sem a helyre, sem az időre. Ez az alapgondolat világosan megnyilatkozik Norman Rockwell festményén, melyen egy nagycsaládot ábrázol a Hálaadás napján. Az anya hozza a pulykát az asztalra, az ő szerepe a táplálás, ő felel a család fizikai kényelméért, az apa mögötte és fölötte áll, ami megfelel az ő egyház által szentesített tekintélyének. A vallásos felfogás mérséklődik egy századfordulós stúdiófelvételen, mely egy anyát csemetéi körében mutat. Habár a középpontban foglal helyet, az anya sem nem táplál, sem tekintélyt nem hordoz. Egyszerűen beborítják a gyerekei. Egy anyáról, a nevelőnőről és a kisfiúról az 1930-as években készült kép báját a gyermeknek a képen való elhelyezése adja. Bár az anya van a kép középpontjában, mégsem ő a kép valódi fókusza.

Ahogyan a 19. és 20. századi példákba beépültek az egyházi motívumok, úgy változott meg gyökeresen a család küldetése is a 17. század óta, amikoris a nyugati kultúrában kezdett lazulni az egyház és az állam közötti szoros kötelék. Manapság nem azon aggódunk, hogy vajon egy család részesül-e majd az isteni kegyelemben, hanem hogy rendezett-e. Az öröm forrása ma a stabilitás, a legfontosabb célja egy családnak. De még mindig megőrzünk olyan festményeket és készítünk olyan fényképeket, amelyek bármily gyenge szállal is, de kötődnek a családi egység és össze-

tartás ősi metaforájához: úgy tűnik, még mindig elismerjük azokat az értékeket, amelyeket elveszítettünk.

Korunk pillanatképei nagy erővel törnek be a személyes szférába – szoptató anyákat, meztelen apákat és szexuális kíváncsiságukat kiélő testvéreket láthatunk a képeken –, de a fénykép továbbra is kerüli a házastársi erőszak és a csecsemőgyilkosság, a családi viszályok és elferdülések ábrázolását. A beállított fényképek hasonlóan elleplezik a házasságtörési, válási, az elmezavarokról és a fiatalkorú bűnözésről szóló statisztikák adatait. A családi fénykép a családi portréfestészethez hasonlóan fenntartja a családnak, mint szervezett egységnek a képzetét. Saját családi tapasztalataink lehet, hogy ellentmondanak ennek, és Degas, a Belleli-családról készített festményén elsőként meg is próbálta érzékeltetni azt a látens feszültséget, ami még a jól berendezett háztartásokban is jelen van. De azzal, hogy belépett a családi lélek sötét régióiba, csupán egy puhatolózó lépést tett, és továbbra is fenntartja az uralkodó mítoszt: minden nézeteltérésük ellenére ez a négy ember a szalonban még mindig egységes. És a családnak mint testületnek – amelyet semmilyen individuális akarat vagy ego nem tud széthúzni – a felfogása része a nagyméretű társadalmi hasznosságnak és pszichológiai vonzerőnek. Ez biztosít bennünket arról, hogy a család mint intézmény le tudja győzni a legzavarosabb ösztöneinket is azáltal, hogy elősegíti a közösség győzelmét az én fölött, a „biztonságos rév győzelmét a szívtelen világban". A családi fényképek, amelyek az egységnek és összetartásnak ezeket az ősi motívumait célozzák meg, fenntartják a mítoszt. Emlékeztetnek bennünket altruista lehetőségeinkre és a legönzetlenebb reményeinkre. Nem csoda, hogy az eladott fényképezőgépek száma és a családi fénykép vonzereje folyamatosan növekszik.

A családnak mint autonóm, önállóan megalkotott és önfenntartó csoportnak – amely egy közösség, egy lelki egység, s amelyet a gondozás kötelékei tartanak össze – a meghatározása a reneszánsz idején bukkant fel, és azóta is töretlen a vonzereje, noha maga a családi élet ugyanannyi veszteséget mondhat magáénak, mint amennyi nyereséget. A 19. századi történettudomány hozzászoktatott bennünket, hogy úgy tekintsünk a reneszánszra, mint a lankadatlan optimizmus időszakára. Ma viszont a babona ellenpontját, a polgárháborúkat és a családok hanyatlását látjuk benne. A változékonyság és az apokalipszis karöltve járt a haladással és a kor rossz szellemével. A reneszánsz családi portrék összetartó családokat mutatnak – mint Holbeinnek a More-családról készített vagy Terborchnak a Liedekercke-családról festett képén –, akik úgy állnak előttünk, mint a céhtagok egy csoportja, akik véletlenül ugyanazt a foglalkozást űzik. De az ilyen illedelmes portrék éppúgy feljegyzik a reményt, mint a valóságot, éppannyira a hitet, mint a tényeket. Lear király és IV. Henrik története ugyanebből az időből elmondja, milyen nehéz egyszerre jó szülőnek és erőskezű királynak lenni, és milyen nehéz a gyermekek számára, hogy őszinte szeretetet és tiszteletet adjanak az idősebbeknek.

A reneszánsz családi portré előhírnöke a családi fotónak azáltal, hogy a családot önálló, önmagában zárt egységnek mutatja. A reneszánsz idején függetleníti magát a

család képileg és szociálisan is az egyháztól és a nagybirtoktól, a reneszánsz család többé már nem a Jézus születése jelenet mellékszereplője vagy munkaerő, mely a főúri birtoknak van alárendelve, mint egy breviáriumban. A család egy közösség, lelki gyülekezet, érzelmi kötelék a saját jogán, amelyben az apa az úr, az anya a gondozó, a gyerekek pedig a nyáj vagy a jobbágyok. Ez a társadalmi egység önmagában elfoglalja az egész vásznat. És mivel a család ily módon megfestve, látszatra független más családoktól, külső kötelékektől, a családi portré új címerré válik: vizuális dicsőség, amellyel a család ki tudja nyilvánítani elidegeníthetetlen rendjét és célját és kinyilvánítja – ha szükséges – az anyagi világ feletti győzelmét is, és azt, hogy részesül az isteni kegyelemben. Van Eycknek *Az Arnolfini-házaspár* című képe ennek a kettős témának a paradigmája. Mivel a művész, akinek parányi reflexióit a kép hátterében lévő görbe tükör adja vissza, azonnal egy lelki harmóniában egyesíti a párt – mindketten ünnepélyesek és finomak – lényegében a festmény az ő házassági szerződésük, a vagyoni leltáruk.

A reneszánsz családi portré ily módon dokumentálja a szellemi önállóságnak, a szociális függetlenségnek és mozgékonyságnak a jutalmát. A portrékon keresztül juttatják kifejezésre az egyes családok a középkor gazdasági és morális rendjétől való függetlenségüket. A reneszánsz csökkenti az arisztotelészi kategóriák érvényét, amelyek egyszer s mindenkorra összekötötték a magas pozíciót a tragikus pompával, az alacsony helyzetet pedig az álpátosszal és szemérmetlenséggel. Tiziano *Madonnája* úgy néz ki, mint bármelyik földi anya, aki a gyermekével játszik, míg Holbein felesége távolba révedő, türelmes, úgy tűnik, lelki szemeit az örökkévalóságra szegezi. A szent szekulárissá, a profán fennköltté válik. A család szabadon ünnepelheti azt, amit egy történész így fogalmazott meg: „A család győzelme a családi név fölött”[5].

Ez a győzelem természetesen nem azonnal és nem mindenki számára volt elérhető, és ez a győzelem nemcsak a családra vonatkozott. A művészi célnak és szándéknak sokkal nagyobb kérdéskörét érintette. A 18-19. századi családi portré igen nagy tematikai változáson ment keresztül, amelynek elegendő bizonyítékát találjuk Devisnek a Gwillyms-családról készült portréján. Baloldalon a második férfi, akinek feltehetően a kalapja mutatja előkelő státuszát, szerény mosollyal mutat feleségére és gyermekeire. De a kép kompozíciója a háttérben elhelyezkedő pompás udvarházra és a gyönyörű birtokra irányítja a tekintetünket. A kép nézése közben nem tudjuk eldönteni, hogy a birtokot nézzük-e előbb vagy a családot. Három elem van jelen, és feltehetően nem kell választani a képen a család mint gazdasági érdek, és a család mint érzelmi kötelék között, amely az őket elválasztó gyepsávon keresztül is összeköti a férfit és a nőt, és az anyára, valamint az általa gondozott gyermekekre irányítja a figyelmet. A motívumoknak ez a fajta keverése a 19. században is általános volt, és innen örökölte a családi fotográfia.

Bármikor tudatosulhat bennünk ez a keveredés, amikor a saját családi képeinket készítjük. A beállított képeknek rendszerint az esküvők és a konfirmációk a témái, mert ezekkel az ünnepekkel kapcsolódunk egy feudális és teokratikus hagyomány-

hoz. Az összejövetelek, piknikek és nyaralások olyan alkalmak, amelyeken az érzelem sokkal fontosabb, mint az illem, a kényelem fontosabb, mint az etikett, azért, hogy a képek, amelyeket készítünk, még jobban beállítottak legyenek, és még jobban hasonlítsanak Jan Steen komikus jelenetére. De manipulálhatjuk is az előképek megidézését. Ha akarjuk, a hagyományosnál jobban hangsúlyozhatjuk az érzelmeket egy esküvői képen azzal, hogy a menyasszonyt és a vőlegényt csókolózás közben mutatjuk be, vagy amint egy rózsakertben kószálnak, és ha azt akarjuk, hogy egy piknik feudális visszhangokat idézzen, egy asztal körül ültetjük le a résztvevőket, és megkérhetünk egy lehetőleg tekintélyes személyt, hogy ossza szét a hot dogot. Azok a metaforák, amelyek a családikép festészetet kialakították, a családi fényképeket is formálták, és ezeket felismerve képesek vagyunk irányítani azokat a hivatkozásokat, amelyeket a saját képeinkkel létrehozunk.

A fotográfia nem mellőzte a család ősi metaforáit, de átalakította és elterjesztette azokat, mélyreható szociális forradalmat okozva ezzel inkább, mint esztétikait. A család a fénykép tárgyává vált majdhogynem abban a pillanatban, amikor az új technikát bevezették, 1839-ben azzal a céllal, hogy konkuráljon a miniatűr-portré festészettel, és a fényképészek alanyaikat ugyanazokba a pózokba és ugyanazon hátterek elé állították, mint ami a fára vagy elefántcsontra festett képek idején szokásos volt. Azonban alacsonyabb előállítási költségeivel, gyorsabb elkészültével és korszerűségénél fogva a fotó versenyképtelenné tette a festett portrét. Két emberöltőn belül a miniatűrfestők gyakorlatilag teljesen tönkrementek. Történetének első két évtizedében a fénykép legelterjedtebb formája a dagerrotípia, egy valamiféle törékeny lemezre készült ezüstös kép, amit dekoratív védőfoglalattal láttak el, s ezzel egy ion fennkölt benyomását keltette. Az 1860-as évekre a fényképeket papírra nyomták, és tucatjával sokszorosították, Vizitkártyák és kabinet-másolatok formájában – ahogyan abban az időben nevezték őket – más városokba, sőt kontinensekre lehetett küldeni a fényképet. A személyes üdvözlőkártyákat valóban arra használták, hogy széltében-hosszában hírül adják a család győzelmét a körülmények felett.

Mint a családi portré, a családi fénykép is nagy népszerűségre tett szert a társadalmi és gazdasági instabilitás időszakaiban. A mesterkélt pózok és ünnepélyes arcok, amelyeket a viktoriánus fotográfiával azonosítunk, elrejtik a gyermekmunka, a hosszú munkaidő miatt gyermeküket elhanyagoló gyári munkásnők, a járandóságukat rumban megkapó dajkák és a középosztálybeli családapákat elcsábító prostituáltak valóságát. A fotó látens képmutatását felismerte Hjalmar Ekdal, Ibsen *Vadkacsájának* fotográfusa, akinek házassága vékony lepelként borítja feleségének és korábbi jótevőjének szexuális botlásait, és akinek a kuncsaftjai, mint ő maga is, feltehetően feddhetetlen családapák.

A képi illúziók, amiket a fénykép létrehoz, nem eszközeikben újak. A fénykép egyszerűen csak elérhetővé teszi őket olyan emberek számára, akik korábban ezt nem engedhették meg maguknak, és ily módon azokat az egyszerű jelentéseket ellátták a saját arcuk tartós képével és a családi összetartás, a család céljának ősi ideáljával. A fénykép hamarosan kiegyenlítő erővé vált a társadalomban mindenki

számára. Még a legelzüllöttebb ember is el tudott menni a fényképészműhelybe, és el tudta készíttetni az arcmását. A fényképészműhely a festett hátterek és gipsz oszlopok nagy választékával ugyanolyan felszereléssel szolgált a gazdagok és a szegények számára: ezzel a fotónak egy olyan demokratikus jelleget adott, amely az 1880-as évek után, a fotózás finomodása révén ment végbe, amikor a kamera mobilabbá vált, a magánlakásokba is szabadon hordozhatták. A társadalmi körülmények lehet, hogy kikezdték a családi egységet és aláásták a tradicionális szerepeket, de a fénykép továbbra is rávetítette az ősi metaforákat a rokoni csoportokra, amelyeket a nyugati kultúrában a tulajdon a felelősség és a vér kötelékei által összetartott embercsoportokként határoztak meg. „Bárki – írja a *Macmillah's Magazine* kommentátora 1871-ben – aki tudja, mi az értéke a családi összetartásnak az alsóbb néposztályokban, és aki valaha is látta az apró portrék hosszú sorát egy munkáscsalád kandallója fölé felragasztva – a fiúét, aki elment Kanadába, a lányét, aki szolgál, a margaréták alatt alvó aranyhajú kicsinyét, a vidéki öreg nagyapáét –, amely még mindig felidézi az otthon egységét, az valószínűleg egyetért velem abban, hogy az egészséges családi érzéseket naponta romboló ipari és társadalmi tendenciákkal szembeni ellenszegülésben a hatpennys fénykép sokkal többet segít a szegényeknek, mint a világ összes filantrópusa együttvéve."[6]

Azoknak az eszközöknek a segítségével, amelyek által a szegények konzerválva láthatják önmagukat, a fénykép azt is lehetővé tette számukra, hogy egy vizuális történelemhez hozzáférjenek. A gazdagok mindig megengedhették maguknak, hogy portrékat készíttessenek, és körülvegyék magukat rokonaik festett vagy faragott arcmásaival. A fotográfia addig példátlan embertömegeknek tette lehetővé, hogy a rokonaikat lássák, akiktől a tér vagy az idő elválasztja őket. Ennek az adománynak az érzelmi jelentőségét szomorúan jegyezte meg valaki, aki hiányolta a fényképet, amikor Pip, Dickens munkás hőse, aki „nagy örökség"-re tett szert, azt mondja: „Soha nem láttam az apámat vagy az anyámat, és soha nem láttam egyikük arcmását sem (az ő idejükben még nem volt fénykép)…" Annak a lehetősége, hogy a szegények is vizuálisan érzékelhették saját múltjukat, láthatták saját leszármazásukat, és el tudták képzelni a leszármazottaikat, akik majd megismerhetik az ő arcukat – mindez az egyik legfontosabb hozzájárulása a fotográfiának a 19. század kultúrájához, amelynek festészetében és irodalmában a nyomorúságban élőknek és a szavazati joggal nem rendelkezőknek az élete ilyen állandó kapcsolatban van.

A vizuális halhatatlanságnak ez az adománya csak tovább fejlődött korunkban. A családi cél és összetartás felgyorsult pusztulásával a családi fénykép még nagyobb jelentőségre tett szert. A fotó lehetővé teszi, hogy legapróbb változásainkat is feljegyezzük olyan részletességgel, ami valaha csak a királyoknak és a királyi családhoz tartozóknak adatott meg, és lerombolja azokat a középkor és reneszánsz óta közkeletű egyenleteket, miszerint a szegénység a szociális instabilitással, a gazdagság a rendezettséggel egyenlő. A saját családi fotóinkon mindannyian uralkodók és alattvalók vagyunk, fegyelmezettek és odaadók, nemesek és egyszerű emberek.

A fotográfia arra is lehetőséget ad, hogy az időt rögzítsük. Instamaticunkkal vagy Polaroidunkkal – és otthoni vetítésekkel is, ami egy kissé még mindig túl drága ahhoz, hogy olyan demokratikus legyen, mint a fotó – nyomon követhetjük nemcsak gyermekeink növekedését és saját testünk öregedését, de lakásunk, kis állataink és házastársaink egymásutánját is. A múltat mindig a kezünkben tartjuk, ez mindig a rendelkezésünkre áll papíron vagy műanyagon az azonnali visszajátszásra. A pillanat, ahogyan átéljük, kicsit kevésbé fontos, mint korábban volt: azt mindig le lehet fényképezni és tárolni egy későbbi újrajátszás számára. Ma már egy kissé kevésbé siratjuk a veszteségeinket, visszafordíthatatlan változásainkat, mert a képek tanúbizonysága megakadályozza, hogy túlságosan kiszínezzük múltunk valódi jellemzőit. Felvételeink mindig kéznél vannak, és emlékeztetnek bennünket arra, hogy első otthonunk valójában nem olyan nagy, kedvenc nagybácsink nem volt olyan jóképű, a lépcsőfokok a lépcsőházban valójában nem is olyan nagyok. A fénykép elmozdította az emlékezetünket az elbeszélés, a napló és a levelek irányából a képek és hangok irányába. Magnófelvételeket készítünk és elkattintjuk a fényképezőgépünket. Többet hallunk és látunk, és kevesebbet értünk. A fénykép kiemeli a részleteket és elrejti az élet iróniáját, kétértelműségeit és ellentmondásait. A jelent közhelyszerűvé teszi. A családi kép nem őrzi meg élményeink árnyoldalait, hanem inkább az ősi mintákkal való külsődleges azonosulást, és ezeket a mintákat végül is a családnak mint testületnek az elidegeníthetetlen meghatározása jelzi, amely a fotónak megadja a mindenre kiterjedő szerkezetét, eszközeit és beállításait. Ezek is, mint a család három metaforája, amivel indítottam, a festészeti hagyományból származnak. De ma már nem utánozzuk a festményt, már más fényképeket utánozunk. Ezekből tanuljuk meg, hogyan használjunk egy helyet arra, hogy felidézzük vele a családnak mint közösségnek a metaforáját, hogyan használjuk a mélységet arra, hogy felidézzük a családnak mint lelki köteléknek a képét, és az arckifejezést arra, hogy felidézzük a családnak mint érzelmi köteléknek a képét.

HELY ÉS IDŐ ◆ Mint az aranykeresők varázspálcájukat, úgy cipeljük magunkkal kameránkat, hogy megkeressük a kincset, a telérleletet – a tökéletes képet – bárhol, ahol a család összegyűlik, a szobában vagy a szabadban. A családi képek, amelyeket elkészítünk, információkat adnak a szoba elrendezéséről, a bútorzat stílusáról, a házak méretéről, a piknikek étrendjéről. De ezek a képek mint kultúránkban és társadalmunkban jelenlévőket, felidézik mindazt a szimbolikus jelentést, amit a hely és az idő jelent számunkra.

A fotografikus tér a keresővel kezdődik. Körbepásztázunk kameránkkal, a kis négyszögletes vagy téglalap alakú ablakon keresztül keresve tárgyunkat. Térbeli játékot űzünk kameránkkal: tárgyunkat állítjuk a középpontba, ezzel valamiféle rendet sugallva, megbillentjük a kamerát, hogy humoros hatást érjünk el, megdöntjük a kamerát olymódon, hogy egy szoba nagyobbnak lássék, ferdén tartjuk, hogy egy keskeny verandának még kecsesebb ívelést adjunk.

Azok a helyek, amelyeket lefotografálunk, a gyökereinket jelentik. A családi képeket a kertben, az utcán, a parkban, a konyhában, a ház előtt, az autó mellett készítik, csupa olyan helyen, amit megkarcolunk, behorpasztunk, elkoptatunk, amik között leéljük az életünket mint gyerekek, testvérek, házastársak és szülők. De az a hely, amit először megtalálunk a keresőben, nem az a hely, amelyhez visszatérünk a fényképen. A hely, amit lefényképeztünk, mentes azoktól az érzelmektől, amelyek akkor fognak el bennünket, amikor újra meglátogatjuk őket, és az a hely, ahol most pusztulást vagy fejlődést tapasztalunk, kezdetben csak egy pillanat volt az időben.

A családi fotók, amelyek felvonultatják a családi élet külső és belső színtereit: a verandákat, a dísztárgyakat és asztali készleteket – a meglevő és az elköltött pénzről készült vagyonmérlegek. A különböző méretű házak, házhomlokzatok és tornácok megmutatják a családi territóriumot, amely szimbolikus helyet foglal el a világban. Davis képe ugyanolyan világos deklarálása a vagyonnak, mint amilyeneket a portréfestészetben láttunk: a kiváltság és a hatalom békés megnyilatkozásában egyesíti a tájat, az udvarházat, az elegáns felnőtteket és az édes kisgyermekeket – a birtok örököseit. Ismerjük, vagyonuk méretei alapján azonosítani tudjuk a családot.

A nebraskai telepesekről, a vadonból kimetszett birtokukon készült kép, egy teljesen különböző társaságot és körülményeket mutat, de a kép jelentése azonos. Bár a gyepes ház valójában sokkal kisebb, mint a 18. századi udvarház, de arányban áll tulajdonosaival: az amerikai család éppoly heroikus pózban áll a háza előtt, mint Gwillymék, és éppúgy a vagyonuk azonosítja őket. Mindkét képen a méretek adják a kulcsot a jelentéshez. Ezek a családok, akik nagyobbaknak látszanak, mint a házak, amelyek menedéket adnak nekik, a saját életük kényszere alatt élnek. Nem kell tudnunk a nevüket ahhoz, hogy tudjuk, kicsodák.

A méretarány egyszerű dolgokra enged következtetni, és meghatározza, hogyan szemléljük a teret. Van Schaick fényképén a beállított emberek viszonya keveset mond el róluk. A ház sötéten magasodik lakói fölé, és alig tudjuk megállapítani a családi viszonylatokat. A ház valószínűleg értékesebb, mint a nebraskai, partoldalba mélyített lakás, de méreteivel elnyomja az előtte álló alakokat. Nem annyira a tér kidolgozottsága az, ami megkap bennünket, mint inkább az embereknek a helyhez viszonyított mérete. Minél nagyobbak az emberek, annál inkább nekik tulajdonítjuk azt a képességet, hogy uralni tudják az őket körülvevő világot.

A szabadban a térbeli uralom érzékeltetése a házhomlokzatoknak vagy egyéb építészeti elemeknek, azaz a terület szimbolikus részleteinek a bemutatásával történik legegyszerűbben. A verandák, kapualjak, lépcsőfeljárók újra és újra megjelennek a családi fotókon, mint egy lakóhely diszkrét részletei. Az építészeti elemek gyakran megszabják, ki hova álljon, de amíg a méretarány éles megvilágításba helyezi az embereket, továbbra is olvashatunk a fennhatóságnak és dominanciának képi megfogalmazásaiban. Nem kérdezzük a ház értékét, a bérleti díjat, vagy a haszonbérlet lejártának hosszát. Egy ismeretlen fényképész, egy dús növényzettel borított veranda-részlet felvételéhez elrendezte a New York-i Drummond-családot: a férfiak, kalapjukkal a kezükben, baloldalt lent két nő, összekulcsolt kezekkel – feltehetően

szolgálók, akik az alagsorból jöttek fel, jobboldalt, a veranda tetején az idősebb nő, a lesütött szemű fiatal nők – mindannyian úgy vannak beállítva, hogy a ház elegáns vonalait hangsúlyozzák. Nem ismerjük az egymáshoz való viszonyukat, nem ismerjük a helyhez fűződő pontos jogcímüket sem. De az emberek és az épületelemek közötti harmónia meggyőz bennünket arról, hogy mindannyian ide tartoznak.

Egy luisianai anyáról és a lányáról az 1930-as években készült fénykép a házhomlokzatot szintén a benne élők szimbolikus keretekén alkalmazza. A fénykép, amit a WPA egy munkatársa készített, a korszak sok más képéhez hasonlóan a szegények szívósságát hivatott illusztrálni. A hivatalos feljegyzések szerint a kislány pajzsmirigy betegségben szenvedett, s a verandának magának a megjelenése eleget elmond az anya életéről. A meggörbült bádogtető alatt a pad jól illik a fa borítású falhoz, s a függöny, ami kilóg az ablakon, mind a hajdani jómódról beszél. A házhomlokzat látványa megerősít bennünket abban, hogy ennek a két nőnek nagy erőfeszítéseket kellett tennie ahhoz, hogy egyáltalán családot alkosson.

A következő képeken egy ház az eddig tapasztaltak között legkevésbé az építészeti vonalakból és szerkezetekből áll: aligha lehet ezeket egy lakóhely vagy vagyon szimbólumának tekinteni. Már találkoztunk ezzel a jelenséggel a connecticuti család 1890-es fényképén. Újra látjuk őket három pillanatfelvételen, amelyek az elmúlt harminc évben készültek. Mindegyik kép egy ünnepet mutat, amelyhez maga a ház csak jelentéktelen hátterül szolgál, pusztán a bejárati ajtót láthatjuk. A kislány első áldozási ünnepségét tartja, rokonaival körülvéve, de a kép az eseményt, nem pedig a helyet örökíti meg. Egy család három generációja gyűlik össze egy ház előtt, de a kép középpontjába itt is egy jelentős pillanat kerül, nem pedig a hely, ahol mindez végbemegy. A családi autó előtt álló két nővérről készült képen a házat háttérbe szorítja a jármű, az állandóság szimbólumát a mozgékonyság szimbóluma. Ezek a fényképek, amelyek 1940 és 1975 között készültek, a külvárosi övezet és az autótulajdonosok számának növekedését illusztrálják, amely jelenségeket ezekkel az évtizedekkel hozzuk kapcsolatba.

De ezeket a képeket csak nagy körültekintéssel számíthatjuk a társadalomtörténet hiteles dokumentumai közé. A házakat és a házhomlokzatokat csak ritkán alkalmazta a családi portréfestészet az elmúlt négy évszázad során, és a fotó nemigen járult hozzá a portréfestészet tematikájának kibővítéséhez. Ezzel szemben a belső terek – azáltal, hogy a tárgyak és szerkezetek közelebbi megfigyelésére adnak alkalmat, jóval nagyobb jelentőséggel bírnak. Amikor Van Eyck megfestette Arnolfiniék portréját 1434-ben, az egyben egy aprólékos vagyonleltárt is magában foglalt: az ablakokat (abban az időben fényűző árucikknek számítottak), az ablaktáblákat, a mennyezetes ágyat, a papucsokat, a kutyát. Van Eyck portréja azonban nem csupán egy fiatal házaspár vagyonának vizuális katalógusa, hanem belső állapotuknak a visszatükröződése is. A tükör, a világ valamennyi hiúságának jelképe mellett van felakasztva a rózsafüzér, az ima jelképe – és a vőlegény egy áldó mozdulattal nyújtja jobb kezét, mintha megszentelné birtokát. Nemcsak gazdag kereskedő, hanem király és pap is egyben, aki az otthona, állama, temploma fölött elnököl.

Van Eycknek a magánszféra iránti érzékenysége, amely mintegy kulcs azoknak a lelkiállapotához, akik megtöltik azt – közhellyé válik az őt követő évszázadok portréfestészetében. Jan Steen bohózatai, Vermeer apró köznapi rítusai, Hogarth és Rowlandson komédiái úgy alkalmazzák a szalonokat és a konyhákat, mint színpadi díszleteket, amelyek telve vannak a benne élők szokásainak és értékeinek nyomaival, míg a 18. század végén – 19. század elején élt Fragonard és Greuze a gyermekszobát változtatja a családi érzések színterévé. Degasnak a Belleli-családról készített képe, amelyet korábban már megnéztünk, a belső teret azzal a tudattal használja, hogy a szobák, amelyekben mint családtagok élünk, feszültséggel, sőt tragédiával telítettek. Ezzel a hatással találkozunk évtizedekkel később Diane Arbus néhány fényképén. Degas nagy figyelmet fordít a felszíni struktúrákra, de a család kecses szalonját annak sötétzárkájává változtatja az apával, aki íróasztalának sarka és asztallábai által van körülzárva, valamint az anyával és leányaival, akik a szőnyeg szigetén feneklettek meg.

Azokat a szobákat látjuk leggyakrabban a családi képeken, amelyekben a vendégeket fogadjuk: a nappalit és a szalont, de mostanáig csak ritkán volt ez a helyiség a konyha, és sohasem a hálószoba. Ezek azok a helyek, ahová a legszebb bútorainkat tesszük, a zongorát, a legjobb szőnyegeket és a porcelánt, sőt még saját fényképeinket is, ezek azok a helyek, ahol a legfinomabban viselkedünk nemcsak társaságban, de akkor is, amikor magunk között vagyunk. Az 1917 körül készült kép tele van vagyontárgyakkal: a pianínó, az óra a kandalló párkányán, a könyvek, a festmények és egyéb dísztárgyak, a jól szabott ruhák – és, oda nem illően még a hosszú alsó egy darabja is, kikandikál az úriember cipője fölött. Egy jólöltözött családról az 1950-es években, a nappali szobájukban készült kép szintén tele van a jövedelem és társadalmi rang jeleivel: a kanapé, a tükör, a dohányzóasztal éppoly mélyreható képét adja egy életstílusnak, mint Van Eyck képe, *Az Arnolfini-család*. Az 1870 és a 20. század közepe között készült családi fotók valóban elkápráztatnak bennünket az anyagi javak sokaságával, amely részben abból fakad, hogy a kor belsőépítészeti stílusai előnyben részesítik a bőséget és a változatosságot. De ilyen képek – mint az a kettő, amit az előbb néztünk meg –, amelyek úgy tűnik, az Ipart ünneplik, nemcsak a fényképek között találhatók: abba, a családra és az otthonra koncentráló általános esztétikai vonulatba sorolhatók, amelyre a lakást díszítő „csecsebecsék" mániákus felhalmozása jellemző, amelyet John Ruskin 1867-ben „a fészek művészete"[7] elnevezéssel illetett, s amelyet mint a polgári és intellektuális felelősségérzet hiányának megnyilvánulását elítélt. A családi fénykép azzal, hogy gondosan magába foglalja a „csecsebecséket" – a tájnak a lakásban lévő megfelelőit –, gyakran rászolgál Ruskin vádjaira. A 19. század végének és a korai 20. századnak nem az örökké visszatérő témáit fogalmazták meg az olyan dokumentarista fényképészek, mint Jacob Ris és Lewis Hine – kivéve természetesen az azokról a családokról készült felvételeiket, amelyek igényelték jólétük megörökítését. De az olcsó, doboz alakú fényképezőgépek gyártásáig az ilyen szerény átlagot ritkán fényképezték egy társadalmi réteg

saját tagjai, és a lakásbelsőket ábrázoló családi fényképek leggyakrabban a készítők vagyoni bőségének dicsőítését szolgálják.

A vagyontárgyak, ily módon megadván a nappali szobákban és a szalonokban készült képek jellegét, veszítenek jelentőségükből azokon a képeken, amelyek családi étkezések alkalmával készültek. Ezeken a képeken az olyan jellegzetes eszközökről, mint amilyen egy étkészlet, egy pohárszék, egy összegyűrt szalvéta, gyakran még mindig felismerjük, hogy speciális helyiségekről – ebédlő, konyha, nyomortanya – van szó. De maga az étkezés elvonja a figyelmünket attól a környezettől, amelyben a család helyet foglal, és érdeklődésünk arra az alkalomra irányul, amely őket összehozta. *A Dankoler-család újévi vacsorája 1900-ban* című csendéleten a szépvonalú edényeknek és a szemrevaló berendezési tárgyaknak egész sorát látjuk. A család éppen nem eszik, de nagyon sok bizonyítékunk van rá, hogy hamarosan enni fog. De a jólét valamennyi jele sem változtatja meg azt a felismerésünket, hogy valami alapvető nélkülözéssel kell szembenézniük. A családi étkezések képei, ahogyan ezt van Gogh is felismerte a *Krumplievők* című festményén, nemcsak a táplálkozásról szólnak, hanem az erőfeszítésről, a teljesülésről és a közösségről is. Van Gogh vásznán, mint két, családi étkezésekről szóló felvételen is, az étkészlet egyszerű, de könnyen felismerhetjük a szükséget és a bennük foglalt ünnepélyes jelleget. És ha együtt nézzük ezeket a képeket – a tetszetős, a szerény és az alkalmi étkezéseket – nem annyira a ruhák és életstílusok különbözőségével döbbentenek meg bennünket, mint inkább a valódi emberi szükségletek ábrázolásával.

A családi étkezések képei gyakran másfajta eseményeket is feljegyeznek – évfordulókat, vallási ünnepeket, esküvőket –, amelyeknek a jelentése ravaszul háttérbe szorítja a kép személyes aspektusát, és a társaságra, valamint a szertartásra való utalásokkal tölti meg azt. Az a fénykép, amelyet New York-ban készítettek a századfordulón, egy, az aranylakodalmát ünneplő házaspárt mutat. Az ő korukat, de mégsem az ő idejüket ünneplik itt, hanem az őket körülvevő rokonokét. A széder asztalnál készült kép három generációt mutat. Az apa édesanyja és lánya körében áll, míg három gyermekének portréja a falat borítja. De a család csak része a képnek: az asztalon levő tárgyak elmondják, hogy milyen ünnepet ül a család, és a család látványát a lelki összetartozás képévé változtatják.

A konfirmáció alkalmával készült, valamint az esküvői képek – a szokásoknak és a vallási előírásoknak engedelmeskedő családok képei – szintén alárendelik az időhöz és a helyhez fűződő személyes érzelmeket a ceremónia követelményeinek. Amikor a teljes esküvői pompájában díszelgő pár képét nézzük, nem érdekel bennünket, hogy sok más ünnepi fényképhez hasonlóan az esküvő előtt egy nappal vagy három órával később készült-e, csak az érdekel bennünket, hogy a férfi és a nő úgy néznek ki, mint egy menyasszony és egy vőlegény, és hogy megtartják a szabályos esküvői szertartásokat. „Manapság – mondja egy hivatásos esküvői fényképész – megszokott jelenség, hogy az egyik fél szülei elváltak, és habár elhozzák az új házastársukat az esküvőre, amikor a csoportkép ideje elérkezik, gyakran hátrahagyják az új feleséget, és Apu a régi feleségével áll a kamera elé”[8]. Nem bánjuk, ha hazud-

nak az esküvői képek addig, amíg csalásukkal megtartják azt a hagyományt, amit a fénykép tiszteletben tartani szándékozik. Egy ilyen fényképen a hely lényegtelen: kevéssé várjuk el, hogy kiegészítse az ünnepelt szertartást. Nem érdekel bennünket, hogy a pár kölcsönzött ruhákban van-e, bérelt teremben, fényképész műteremben van-e vagy a saját nappalijában. Ez az ő egybekelésük ünnepe, nem pedig a konkrét helyhez fűződő viszonyuké, ami jelen esetben lényegtelen. A karácsonyfa mellett álló párról készült felvételen a hely szintén keveset számít. Amit a kép elmond, az az, hogy egy évente visszatérő ünnepet tartanak.

A szokások rendje, amely olyan tisztán bele van maratva az ünnepekről és ceremóniákról készült fényképekbe, teljesen hiányzik a családi nyaralásokról készült képekről. A nyaralások maguk is mentesíteni akarnak bennünket a szűkösségtől, a termeléstől, sőt az illendőségtől is, és bármelyik kép csupán a megszokáson ejtett réseket jegyzi fel. Ritkán tudjuk meg belőlük, milyenek egy család mindennapjai. Mivel a rítusok és ceremóniák vonzzák a beállított fényképet, amely viselkedésünket konvencionális sablonokba közvetíti, a nyaralásokat, vakációkat a leggyakrabban pillanatképek örökítik meg. Ezért találunk viszonylag kevés képet a családi piknikekről és tengerparti kirándulásokról az 1880-as évek előtt, amikoris a pillanatfelvétel lehetővé vált. Háttereinkben, az utcán vagy a parkban sétálva, egy távoli szigeten, egy híres nagyvárosban levetkőzhetjük az időt, de a családi vakációkról készült fényképeken ezek a helyek pusztán háttérként jelennek meg, amelyeket nem úgy formálunk és alakítunk, mint a mindennapi életünket. Mivel a fényképen nem tudunk különbséget tenni mindennapi életünk és az otthonunktól távol töltött idő között, a nyaralásról késszült képek minden egyéb fajta képnél jobban igénylik a magyarázatot – ahogyan ezt tudjuk is mindazoktól a barátainktól és rokonainktól, akik ragaszkodnak hozzák, hogy megmutassák, hogyan töltötték a vakációjukat. Az anya és a lányai akik egy ágyút ölelnek körül turisták voltak, de szükségünk van az elbeszélésükre ahhoz, hogy rájöjjünk, nem ők voltak a múzeum vagyonőrei. Ugyanígy magyarázatot követel egy kinyújtott kezű nőről készült felvétel. Egy amerikai nő, aki Izraelben töltötte a vakációját a férjével és a gyerekeivel. A férje fényképezte le őt, amint éppen azt nézi meg, hogy esik-e az eső, miután néhány csepp véletlenül napfényes piknikjük közepébe pottyant. A fényképnek egészen más jelentése lenne számára – és számunkra is –, ha a hölgy egy ásatáson lévő régész lett volna. A nyaralásokról készült fényképek megszokott történetünk intermezzóit jegyzik fel, és szemléltetik kötelékeink erejét. Mintha azt mondanák: „Még itt is egy család voltunk."

Azokon az édenkerteken kívül, amelyeket a nyaralások alkalmával újra meglátogatunk, egy másik hely, a fényképész műterem kínál a családnak menedéket saját története elől. A 19. század folyamán és a 20. század elején is, a fényképészeti műtermek fel voltak szerelve különböző festett hátterekkel, amelyek elé az ügyfeleiket állították. Manapság ezeket az egységbe foglaló és gyakran idealizált díszleteket főként az esküvői és konfirmáció alkalmával készült felvételek esetében használják. A 19. század végén a népszerűség fokával, és ezeknek a festett háttereknek a kiviteli

szakszerűségével lehetett lemérni egy fényképész szakmai rangját. Az a műterem, amit egy korábban említett képen láthatunk eléggé jól felszerelt dekoratív vetítővásznaival, reneszánsz stílusú bútorzatával, kínai vázájával és drapériáival. A falra akasztott képek, amelyek valószínűleg a fényképész saját munkái, sejtetni engedik, hogyan használta ezeket a különböző háttereket és egyéb kellékeket. A legtöbb műteremben speciális lyukas székek is voltak a kisgyermekek számára, akiknek az édesanyja leguggolhatott a díszlet mögött, és tarthatta a gyermek fejét, amíg a fényképész a képet készítette. Mora, az ünnepelt színházi fényképész műtermében mintegy 150 háttér közül választhattak ügyfelei, köztük trópusi szigetek és őserdők képeivel. Elsöprő mennyiségükkel a fényképészeti műtermek hátterei és berendezési tárgyai a korszak eklektikus ízlésvilágát tükrözik: a műtermi felvételek között a reneszánsz, romantikus és gótikus visszhangok tucatjait találjuk, köztük könyvtárakat, bőrkötésű könyvekkel, oszlopos karzatokat, omladozó teraszokat, repkénnyel befuttatott romokat, viharos égboltokat és római szobrokat. Ezek a holmik nem a történelmi rekonstrukciót kísérlik meg, hanem kísérletek arra, hogy megadják a fényképnek a festett portré adta képi illúziót.

Azáltal, hogy ezek a díszletek elérhetővé váltak mindenki számára, aki megengedhette magának, hogy hivatásos fényképésszel készíttessen képet, a fényképészműterem a képzelet, a fikció birodalmává vált, egy olyan térbeli illúziót kínálva kuncsaftjainak, ahol megszabadulhattak anyagi sikereik vagy kudarcaik evidenciaitól, amely evidenciák szükségszerűen kisértettek a nappalikban, a szalonokban és házhomlokzatokban. Számos műtermi felvétel megdöbbentően hasonlít egymásra, annak ellenére, hogy egymástól sok ezer mérföld távolságra készültek. A képek nyilvánvaló uniformizáltsága elrejti előttünk azt a tényt, hogy az egyik pár paszománykereskedő Brüsszelben, a másik egy indianai farmer-házaspár, a harmadik képen pedig egy ismeretlen családot látunk Ontarióból. A fényképészeti műtermekben, a kifinomult ízlésre valló bútorok előtt állva ez a három házaspár elveszítette a saját történetét, és a konvenció homogenizált levegőjét árasztja. Ezek a képek megmagyarázzák, hogy miért mentek az emberek hivatásos fényképész műtermébe. A hivatásos fényképészek nemcsak a „minőségi" terméket garantálták, amelyet tucatjával lehetett megvásárolni, de a realitásoktól való időleges mentességet is biztosították kuncsaftjaiknak. A műteremben a bevándorló és a társaságbeli ember, a munkás és a tisztviselő ugyanolyan helyet foglalhat el: senkinek nem kell a busz végébe ülni. Viktória királynő maga is imádta, ha fényképezték, különösen J. E. Mayallt kedvelte, és 1860-ban lelkes modellként, meg is jelent a Royal albumban.

De néhány műtermi felvétel teljesen a bolondját járatja velünk: a legtöbb képen van valami apró hiba, oda nem illő részlet, amely felfedi a háttér díszletszerűségét. Az indianai pár egy kicsit túl marcona ahhoz, hogy a saját otthonában legyen ilyen sok finom holmi között. Az Ontarióból való férfi bumfordi, nehéz csizmái, felesége pruszlikjának oda nem illően rövid ujjai azt mutatják, hogy nem igazán ezek közé a díszletek közé valók. Egyedül az elegáns ruhájú, ékszereket viselő brüsszeli pár illik bele ebbe a környezetbe. Sok műterem, amit a beállított családi portrékon látunk,

maga is szegényesen felszerelt. A két nővérrel körülvett kis család képén szinte halljuk a padlódeszkák recsegését a hamis vízesés előtt. Egy kisgyermekről és a szüleiről készült felvételen a festett csónak és utasai közötti aránytalanság okozza, hogy a család szánalmasan néz ki legjobb ruháiban egy ilyen kényelmetlen, szűk helyre begyömöszölve.

A századfordulóra a barlangok, romok és buja őserdők fokozatosan eltűnnek a műtermekből. Az olyan hátterek, mint a festett tó, kezdik átadni a helyüket olyan tájaknak, amelyeket a lefényképezett személyek valószínűleg láthattak korábban. Az éktelen szikla elé ültetett fiatal pár valóban járhatott egy igazi tengerparton, és a nővérek lehet, hogy korcsolyáztak egy befagyott kis tavon. A festett hátterek a fantázia világából a realitás talajára kerültek. Ez a vizuális leszállás a hétköznapiság szférájába, szórakozáshoz is vezetett. A festett háttér ösztönözte a festett kivágás létrejöttét, amely a fényképészek farsangi és vásári standjainak népszerű attrakciója volt. Bármely arcot be lehetett dugni egy családi jelenetbe, mint amilyen a kikapós háziasszony és „piszkos fiacskája" – amelyről Paul Martin készített fényképet Yarmouthba – és így azonmód egy bohózatot lehetett rögtönöznie. Egy rózsakoszorúval keretezett szív belsejében elhelyezkedő fiatal párról napjainkban készült fénykép – amelyet Felsővoltában exponáltak, ahol a régebbi európai stílus még mindig újdonságnak számít – a két fiatalt egy óriási Bálint napi üdvözlőkártyává változtatja. Napjainkban a festett díszleteket komoly szándékkal és kizárólag a beállított műtermi felvételeken használják, amikoris mind a fényképész, mind a fotósalany előre tudni akarja, hogy a hely valamennyi üzenete rajta lesz a képen.

Ilyenfajta kontroll a sima hátterek használatával is elérhető, amelyek igen népszerűek voltak a fényképezés őskorától kezdve a mai, széles körben való elterjedésükig. A sima háttér, amely lehet egy pasztell színű textildarab egy fényképészműteremben vagy egy sima, üres fal egy amatőr nappali szobájában, megszabadítja a képen szereplő személyt a térbeli utalások szorításától – olyan, mintha az illető egyszerre lenne mindenhol és sehol –, és megengedi mind a fényképésznek, mind a nézőnek, hogy a helyre, az időre, a munkára és a vagyontárgyakra való utalásokkal meg nem terhelt arcokat és alakokat lásson. Az ilyen tárgyi jellegzetességek nélkül készült családi kép sokkal inkább a személyiséget és az emberi viszonylatokat, mint a tevékenységet és az élményeket helyezi gyújtópontjába. A fényképész, aki egy festői háttér elé helyezi alanyát – ami lehet festett vagy valóságos –, úgy tesz, mint egy színházi rendező, aki a színpadi terveket állítja össze, az a fényképész, aki sima háttér elé állítja fotóalanyát, inkább pszichológussá, sőt talán filozófussá válik, akit megérintenek a végső emberi értékek. A sima háttérnek ez a szemléletbeli előnye a portréalkotás egyik legősibb fogásává avatja azt: láthatjuk római mozaikokon, Holbein és Rembrandt portréin, David Ovidius Hill és Julia Margaret Cameron fényképein. Természetesen sima hátteret kívánnak az útlevélképekhez és a rendőrségi fotókon is, azokon a képeken, amelyeken maguk a fizikai jellegzetességek lényegesek.

A sima hátterek előtt készült fényképek az alakokra és a viszonylatokra irányítják a figyelmüket, és ezeket az alakokat és viszonylatokat egy kéznek a vonala, egy tekintet iránya, egy szájszöglet jelzik: az arcoknak és testeknek valamennyi elsöprő erejű tanúbizonysága. A sima függöny a montanai anya mögött segít nekünk abban, hogy figyelmünket az ő kulcspozíciójára irányítsuk. Gyermekei könnyedén körülveszik, felszabadultaknak látszanak, mintha természetes volna, hogy odabújnak hozzá: mindannyian, a csecsemő kivételével, megérintik őt. Az emberi természetnek ezek az apró megnyilvánulásai nem valami különleges tevékenységre vagy különleges eseményre utalnak, hanem csak magára a bensőségességére, egy időben érkezett gesztusra, és arra, amit ez felidéz. Az anyáról és kisfiáról az 1920-as években készült képen a sima háttér az arckifejezéseket hangsúlyozza. Tekintetünk a szemekre és arccsontokra irányul, és az anya könnyed mozdulatára, amellyel megtámasztja a kisfiút. Ez a kevés részlet is eléggé jelzi azt a kapcsolatot, amit valamennyien felismerünk és értékelünk. Ezeken a képeken az az élettér, amit a fényképész látni enged – és amelynek alaposabb vizsgálatára a fotóalany ösztönzi a fényképészt – többé már nem az az anyagi környezet, amelynek a fotóalany csupán egy része, hanem a fotóalanya saját belső világa, amelyhez a fényképész és a néző, a legjobb esetben is csak meghívott vendégek. Megfosztva anyagi jellemzőitől, a családi fénykép az „elárvult ember" látványává válik, aki mint Lear a pusztában, az idő és a dolgok világán kívül tengődik.

ARCOK ÉS ALAKOK ◆ A gyengéd anya, a szigorú apa, az éretlen gyerekek: a memóriánkban hordozzuk őket, az álmainkban, képeken és minden olyan helyen, ahol a vágyak és a történelem összegyűjti őket, hogy összekeverje élményeinket és új szerepeket osszon nekünk. Vajon elegendő volt-e vagy sem a gondoskodásnak, a gyengédségnek vagy az ölelésnek a látszata, hogy tudott a haj olyan hosszú, a ruha olyan rövid, a cipő olyan szűk lenni valamikor? A kérdések puhatolózók, és a válaszok gyakran benne foglaltatnak családi képeinkben, amelyek a szemünk előtt változnak aszerint, ahogy az élet új jelentést ad nekik. A családi fényképek olyan személyhez kötődők, mint az ujjlenyomatok. De éppannyira általánosak is, éppúgy ki vannak téve a divat hatásainak, mint a ruhák, és mindazok a képek, amelyeket mint szorosan hozzánk tartozókat felhalmozunk és kincsként őrzünk, éppannyira bíznak a szerepekben és pillantásokban, amelyeket a világ hajlandó elfogadni, mint mi a megjelenésben és az arckifejezésekben, amelyeket mutatni akarunk. A családi képek nemcsak az öröklött vonásokat és a vagyont mutatják be, hanem azokat a viszonyokat és magatartásformákat is, amelyeket a kultúra a rokoni kapcsolatokra ráruház.

A stílus egy megszokás, és a családi portrékészítésnek két szokása alakult ki. A beállított fényképen a család szembenéz a nézővel, és igyekszik egységesnek, stabilnak és méltóságteljesnek látszani. A beállított fénykép témája a jellem. A pillanatkép szokásai mások, nem annyira jellegében, mint inkább hangsúlyaiban. A pillanatkép a személyiségről szól: éppen ezért a legtöbb érzelmet, impulzust, esetle-

gességet tartalmazza. Egy váratlan mozdulat, és egy véletlen, széles mosoly, amely lerombolja a beállított portré illemszabályait, energiával tölti meg a pillanatfelvételt.

A doboz alakú kamerának az 1880-as évek elején történt kifejlődéséig majdnem minden portréfénykép beállított volt, és mind a hivatásos, mind az amatőr fényképészeknek biztos fotokémiai tudással kellett rendelkezniük ahhoz, hogy elfogadható képet hozzanak létre. A fényképezés fáradságos hivatásként indult, amelyhez éppannyira szükség volt az erős hátra és erős karra, mint a jó szemre: a felszerelés nehéz volt, esetlen és ingatag. A fotóriporterek és a fotóalanyok első generációját unalmas partneri viszony kötötte egymáshoz, amely fegyelmet és önuralmat követelt. Sok fennkölt pár, akik hőn óhajtották arcvonásaikat halhatatlanná tenni, úgy érezhették magukat, mint az a pár Daumier kőnyomatán, akiknek fejét egy-egy csavarfogó rögzíti. Az 1850-es évek körül az expozíciós idő jóval egy perc alatt volt: a fotóalanyok elernyeszthették arcizmaikat és pisloghattak annak veszélye nélkül, hogy elrontják a képet. De még akkor is, amikor a technológia már nem követelte meg a merev testtartást és a mozdulatlan arcot, a beállító fényképezés továbbra is a merev elrendezést és a fennköltséget kedvelte: a századfordulós kamera képes lett volna rá, hogy könnyen lekapja ezt a háromtagú családot, amint vidáman együtt nevetnek.

Egy kulturális súlyponteltolódás játszik itt szerepet. A portréfényképezés sikere nem a látásmódjából adódott, hanem abból, hogy olcsón tudott képeket előállítani. Kezdetben a családi fényképészek nem eredeti stílusra, hanem üzleti sikerekre törekedtek, a számításuk hamarosan be is vált, mivel potom áron tudták előállítani a festett portré változatait. A festett portré arisztokratikus modora, amit a fényképészek nagy szériában utánoztak, elkötelezte magát a kecsességnek, az eleganciának és az illemszabályoknak.

A tökéletesen berendezett fényképész műtermek – amelyek ott vannak minden műtermi felvételen – dokumentálják ezt a kulturális súlyponteltolódást. Már megvizsgáltuk a családi kép tartalmi jellemzőit, amelyekben tükröződik a 19. század ízlésvilágának vonzódása a reneszánsz stílushoz. A műterem nehéz, faragott székei, vaskos drapériái tökéletesen megfeleltek annak a célnak, hogy elkerüljék a vidámság és a viccelődés hatását, de csak a fennköltség látszata által remélhette a fényképészeti alany, hogy hasonlítson azokhoz a múltbéli heroikus alakokhoz, akik feltehetően ilyen díszes kellékek között éltek. Ültess egy szatócsot egy nehéz székre, tegyél egy bojtos vánkost a háta mögé, helyezd a lábát mereven maga elé, tedd a karját szögletesen keresztbe – és ha mozdulatlanul ül néhány másodpercig, a fényképen lehet, hogy úgy néz majd ki, mint egy király.

A reneszánsz azért volt olyan nagy hatással a beállított portréfényképezés szokásainak kialakítására, mert megalapozta a portréművészetet, amely éppoly halhatatlanná tette az újgazdag kereskedőket, céhtagokat és kézműveseket, mint a királyokat: ugyanannak a társadalmi osztálynak az arcát és alakját formálja meg, amelynek tagjai háromszáz évvel később betódultak a fényképész műtermekbe, hogy elkészíttessék az „arcmásukat". A 17. században festett, beállított családi portrék hasonlítot-

tak Rembrandtnak a *Tanácstagok* és Halsnak a *Schutterstuck* című csoportképére. Vaskos könyvek és dárdák azonosítják a céhtisztségviselőket és a nemzetőröket, emlékeztetve tiszteletre méltó szerepükre. A családra jellemző attribútumokat azonban nehéz volt ebben az időben találni. De végül is mik voltak a család szimbólumai? És milyen értelemben voltak ezek részei egy foglalkozásnak?

Valamikor, mint láttuk, ezeket a kérdéseket egyszerűen meg lehetett válaszolni. Egy család együtt dolgozott ugyanabban a háztartásban, mint ahogyan ez a *Cleves Breviáriumban* vagy a *Da Costa Breviáriumban* látható. Kapcsolatuk gazdasági jellegű volt. De a család – ahogyan ezt Van Eyck-nek az Arnolfiniékről készült képéről tudjuk – lelki köteléket is jelent: a Szent Család is megjelenik a *Cleves Breviáriumokban* egy kéziratban, amely egyidőben keletkezett Van Eyck festményével. A gyermek Jézus egy kerekes járókában tipeg, Mária a fonalat motollálja, József pedig valamit javít. Ez a családi jelenet sokkal mesterkéltebben jelenik meg később Campin oltárképén. A családi egyetértés nem külsőleg fordult a munka és a tulajdon felé, hanem teljesen belsőleg: a kép egy atmoszférát, egy hangulatot, egy érzelmi hangsúlyt ábrázol, amely éppoly természetes és meleg, mint amennyire feszült és hideg Degas képén. Jézust, Máriát és Józsefet, mint azokat a családokat is, akiket pár évszázaddal később Dobson vásznán látunk, majd viszontlátjuk őket Norman Rockwellnek a *Szabadulás az ínségtől* című képén – nemcsak az idő köti össze, hanem túl ezen, az ő földi harmóniájuk csupán egy jókedvű tükörképe égi lakásuknak.

Egy ilyen apró kép, mint ez is, jelzi a reneszánsz családi portréfestészet nagy témáját, amelyet variációk tucatjai dolgoztak fel újra és újra: a családnak mint anyagi és lelki köteléknek a témáját. A téma egyrészt számos, a képen szereplő, kézzelfogható tárgyon keresztül honosodott meg, másrészt azáltal, hogy az arckifejezésre és a „gesztusnyelv”-re összpontosít. Ez az ellenpont a tárgyak és a lelki állapot között, gondosan ki van dolgozva Terborchnak a Liedekercke-családról készített portréján, és megismétlődik számtalan festő megszámlálhatatlan portréján. Az anyának, az apának és a fiúnak a képe elsőre ellenszegülni látszik fürkésző tekintetünknek. A kép hátterében egy családi címerpajzsot látunk, amely jelzi, hogy előkelő emberekről van szó. Könnyen félretehetjük a képet, mint az ősi eredet egy újabb bizonyítékát. De ha közelebbről megnézzük, láthatjuk, hogy a portré tartalmaz egy mellékcselekményt is, amit a testtartás és a kinyújtott kezek hordoznak. A szülők ülnek, míg a fiúk áll, a szülők feje fedett, a fiúé fedetlen. Az apa és az anya könnyedén egymás felé fordulnak, de az apa elfordul a fiától, a fiú testhelyzete azonban szimmetrikusan kiegészíti az anyáét. Ezt, a köztük lévő különleges kapcsolatra való utalást a kezük is kihangsúlyozza. Az anya keresztülnyúl a férje előtt, és úgy látszik, hogy egy aranyórát csúsztat fia kinyújtott kezébe. A tranzakció anélkül megy végbe, hogy az apa észrevenné. A kép valószínűleg azt mutatja, hogy az anya egy különleges családi ereklyét ad tovább a fiának – lehet, hogy az ő saját családjáé volt az ékszer, nem a férj családjáé –, amely szimbolizálhatja, mint ahogy az óra kétségtelenül szimbolizálja az idő múlását, a vagyonnak és a névnek az egyik generációból a

következő generációba való áramlását. Nem vagyunk benne biztosak, hogy milyen szerződést ábrázol a kép – lehet, hogy olyan fajta vizuális dokumentum, mint az Arnolfiniékról készült kép –, de abban biztosak lehetünk, hogy olyan szerepben ábrázolja a családtagokat, amilyenben azok látszani akarnak, miután nemcsak a címerpajzs által szimbolizált családi névre enged egy futó pillantást vetni, hanem a családtagok egymáshoz való viszonyára és magatartásmódjára is: az apa szigorú, az anya megfontolt, a fiú szégyenlős, törékeny, gondtalanabb.

A beállító portréfestészet talán azzal vonzotta leginkább az első fényképészeket, hogy képes volt lefesteni a jellemet. Marcus Aurelius Root, a vezető amerikai dagerrotíp fényképész azt tanácsolta a kollégáinak 1854-ben, hogy méltányolják az emberi arcnak azt a ragyogását, amely a „legtökéletesebb eszköze a kifejezésnek, olyan eszköz, amely kifejezi az intelligenciát és az érzelmeket is, és amelyen rajta van az embernek az az igénye is, hogy »Isten képére« legyen formálva…" A portréfényképezés „…ennek ellenére szakszerűen tökéletesítette különféle eszközeit, ami rosszabb, mint értéktelen, ha a megörökített arc nem fejezi ki az eredendő lelket…"[9] Más szóval a fényképnek az emberi érték és méltóság közelében kell lennie – azoknak a minőségeknek a közelében, amelyek a reneszánsz portréfestészetnek meghatározó témái. Egy évvel korábban Dickens ugyanennek a meggyőződésének ad hangot egy könnyed írásában, amikor leírja Dr. Kardnak és feleségének a látogatását egy fényképész műteremben. Mindketten mohón vágynak arra, hogy végigjátsszák azt a szerepet, amelyet az akkor divatos ízlésnek – és a fényképésznek a forgatókönyve diktál:

> „A hölgyet egy székre ültették a fényképezőgép elé, habár egy kicsit távolabb tőle. Az úr keresztülhajolt a szék támláján, szimbolikusan érzékeltetvén a felesége iránti szeretetét: ő volt hölgye ferde tornya, a tölgyfája, a nő pedig a nimfa, aki az ő biztonságot adó árnyékában ül. Az úr kardjának hegyét John Bunyan *Zarándokok vonulása* című könyvével támasztották alá…"[10]

A „torony", a „nimfa" és a „kard" rávilágít a jelenet reneszánsz jellemzőire, amit Dickens hangsúlyozni akar ezekkel az utalásokkal, az egy morális hangsúly: a fényképnek a kötelességről és az illemről szóló tanulmánynak kell lennie.

Az a jelenet, amelyről Dickens humorosan ír, valóban így van ábrázolva a számtalan műtermi felvételen, amelyeken azonosítani tudjuk a férfit és a nőt, mint férjet és feleséget, nem is komolyabb bizonyítékok, mint a testtartás alapján. Sokszor a nő ül, és a férfi áll, mint ahogyan a brüsszeli pár képén láttuk korábban, vagy az ír házaspár képén, látjuk itt, máskor a nő áll, mint az indianai pár és a német házaspár esetében. Ez utóbbi nő egy kis kötetet tart a kezében, amely a vastagságáról ítélve a Biblia vagy imakönyv lehet.

Ezeknek a képeknek mindegyike, amelyek egymástól számított húsz éven belül készültek, úgy tűnik, valamiképpen Rootnak *Útmutató modellüléshez* című könyvét követi, amelyben a szerző azt tanácsolja, hogy „Ha egy képen két személyt ábrázolunk… úgy kell őket bemutatni,… mintha beszélgetnének". Ahogyan Dickensnek

sem, Rootnak sem annyira azok a kötelékek a lényegesek, amelyek a képen szereplő alakokat összekötik, mint inkább az, hogy a kölcsönös tisztelet és előzékenység benyomását keltik „a lágyan egymás felé hajló…, meghitten összebújó… személyek…". A konvenciók ereje természetesen mindenfajta párra kiterjed – a testvérektől az unokatestvérekig, a felnőttektől a gyerekekig, sőt még a barátokra is, mindenhol fellelhető, ahol az állhatatosságot és kölcsönösséget illik felidézni. A konvenciók és azok nélkül a fizikai jelek nélkül, amelyeket a konvenció alkalmaz, nem tudjuk megfejteni a fényképet. A festett háttér előtt, egy padon ülő férfiről és nőről készített stúdiófelvétel érzelmekkel telített – a nő komor, a férfi könnyed arckifejezése, a férfi hanyagul szétvetett térdei és túl bő zakója közvetítik ezt –, de mégsem utal semmilyen, a rajta szereplő pár között levő különleges kapcsolatra. A fénykép lehet, hogy élethű, lehet, hogy összeegyeztethetetlen a természetük, lehet, hogy hosszú ideje tart már a jegyességük, vagy számtalan más ok lehet, ami arra késztette ezt a párt, hogy lefényképeztessék magukat, de nem mondja el, hogy milyen viszonyban van ez a két ember egymással, mert nem követi a konvenció szabályait, és nem nyújt alternatívákat.

Mindazok a műtermi felvételek, amelyeket megnéztünk, vizitkártyák formájában, vagyis egy kemény kartondarabra kasírozott papírkép formájában készültek, amelyeket postán el lehetett küldeni, vagy meghívóként szét lehetett osztani. A vizitkártyát egy Disderi nevű francia találta fel s az 1859-ben való kifejlesztése után hamarosan divatba jött a gazdagok, és mint a fotóportrékon látható, az egyszerűbb emberek körében is. Festői tájképek vagy a fényképész műterem elegáns berendezése elé állítva az átlagember is előkelő szerepben tetszeleghetett, tekintet nélkül valóságos életkörülményeire, a szülők egy jegyespár jelmezébe bújhattak, egyszerűen azzal, hogy a gyerekeiket nem vették bele a képbe. A gyerekeket viszont felnőttes pózokba lehetett állítani, amely szokás örökös koravénséget kölcsönöz a legtöbb, Viktória-korabeli fényképen látható kisfiúnak és kislánynak: miniatűr udvaroncoknak fogták fel őket, olyanok, mint a „kis Lord Fauntleroys" és a „kis hercegnő", akikről Frances Burnett regényeiben olvashatunk. A pillanatkép 1880-as évekbeli feltalálásáig csak néhány kép szabadítja ki a gyerekeket a merev testtartásból vagy engedi meg nekik, hogy természetes pózokat vegyenek fel.

A legkönnyebben felismerhető – és a legkedveltebb – családi fénykép természetesen az, amely a szülőket és a gyerekeket együtt ábrázolja. A fényképészek láthatóan a portréfestészet jól megalapozott hagyományaihoz folyamodtak. De a fényképezés kezdetén kevés fényképész fejezte ki a véleményét arról, hogy hogyan kell családokat fényképezni. Root csak annyit tanácsol, hogy „a család elrendezését, eltekintve néhány kivételes esettől, teljes egészében az intelligens és szakmáját értő művész ítéletére kell bízni."

A kezdetektől máig mindig is fényképészek voltak azok, akik eldöntötték, hogy egy családi képhez ki hova üljön, ki melyik gyereket fogja, ki ki felé hajoljon. A húszas évek elejéig – az önkioldó megjelenéséig, amely csak a drágább, összecsukható gépek tartozéka volt, és amely lehetővé tette az egyik családtagnak, hogy miu-

tán felállította a szerkezetet, maga is beálljon a képbe – a család rendszerint teljes létszámban csak úgy tudott a fényképezőgép elé állni, ha valaki, aki nem akart a képen szerepelni, elrendezte. Az anyáról és gyermekeiről készült képek népszerűsége mutatja, hogy a fotótörténetben, de még napjainkban is, milyen gyakran készítik a családi képeket férfiak, vagy más, aki egyéb okokból hiányzik a képről. Mielőtt a fényképek alapján elhamarkodott következtetésekre jutnánk a családi szerepek és a családi struktúra történetét illetően, el kell ismernünk a családi portréfestészet tradícióit, amelyeket Tiziannál és Holbeinnél megfigyelhettünk, akiknek a képei az anyát és gyermekét, vagy a testvéreket vonzó, megható családi együttesként mutatják be, ugyanakkor nem szerepeltetik az apát. Nagyon kevés szociológiai következtetést vonhatunk le azokból a csoportokból, amelyek a családi fényképeken láthatók.

Könnyebben általánosíthatjuk a kompozíció tisztán absztrakt vonásait. A profilt például ritkán alkalmazza a családi kép, mert a teljes arc jobban megmutatja a családi vonásokat. Még a nagyobb rokoni csoportokat is, amelyek rendszerint két vagy három kisebb csoportra oszlanak – mint a Campbell-család képén, amit korábban láttunk –, vagy egymás fölötti sorokra, mint azon a képen, amely egy esküvő alkalmával készült, a család személytelen gyülekezete jellemzi, amelynél az összegyűlt személyek nagy száma nagyobb jelentőséggel bír, mint egyedi személyiségük és a családhoz való hűségük. A beállított arcképek elrendezése gyakran síkidomokat rajzol: egyenlőszárú háromszögeket, csúcsokat, pontokkal és szögekkel meghatározott alakzatokat, amelyek azt kérdeztetik velünk, ki van a családnak a tetején, ki alárendelt, ki lóg ki a sorból, kinek van hatalma, ki hódol meg, és ki az, aki szembeszáll. Ezek a vonalak a beállított képen majdnem mindig világosan megrajzoltak: a szülőtől a gyermek felé húzódnak, a vér és a tulajdon, a függőség és a kötelesség vonalai mentén, amelyeket egyik generációtól a másikig a család követ. A rokoni kapcsolatok egy sor állításnak tűnnek. Szeretet, megvetés és irigység – mindebből semmit nem tudunk meg: csak karokat látunk, amelyek ölelnek és támogatnak, testeket, amelyek hajolnak és óvnak. Az ilyen viselkedési minták arra késztetnek bennünket, hogy a családot a politika kívánalmaival, nem pedig a szenvedéllyel, és azoknak a családoknak a körülményeivel magyarázzuk, akiket a beállított képeken látunk. Ahogy nézzük ezeket a családokat, nem azt kérdezzük, hogy hogyan érzik magukat, hanem hogy hogyan funkcionálnak, és mennyi ideig maradnak fenn.

A beállított képek ellenállnak az érzelmeknek. Megengedik, hogy megnézzük a családot, de nem engednek bepillantani, és a legjobb esetben is azt mutatják meg, hogy hogyan kell a szülőknek és a gyerekeknek kinézniük. Az intimitás minden jelének az elutasítása az emberi viselkedésnek ugyanabból a hagyományából származik, amelyre a reneszánsz portréfestészet (és más reneszánsz források) már példával szolgáltak, és legbeszédesebb, leghozzáférhetőbb megnyilvánulásait Baldassare Castiglionónak *Az udvari ember*[11] című könyvében találhatjuk. Castiglione, lévén maga is része annak az életnek, amelyet idealizál, egy dialógust ad a szerelemről és a szépségről, de könyve az etikettről folytatott értekezés is egyben, és kézikönyve annak, amit egy modern szociológus így nevezne: „az én megje-

lenése a hétköznapi életben". Castiglione számára az emberi viszonyok lényege nem a szenvedély, hanem az önuralom és a legnagyobb fokú disztinkció, amely arra szolgál, hogy „mint egy éles és veszélyes szikla, a férfi megtartóztassa magát, amennyire csak képes. Minden dologban Keresettséget és egy bizonyos hanyag eleganciát kell alkalmazni, ráadásul el kell leplezni a fortélyt, hogy úgy tűnjék, bármit csinál és mond, azt fájdalom nélkül teszi, és mintha nem törődne vele."[12] Az értékes személy Castiglione szerint az, aki azzal védekezik a kompromisszumok ellen, hogy elleplezi az erőfeszítést, és azáltal, hogy tettetett közömbösséget érez. Ez a fajta sima modor józan tanács volt a Castiglione köréhez tartozó hivatásos köztisztviselőknek, akiknek ez az önleleplezés lehet, hogy politikailag végzetesnek bizonyult, de viselkedési szabályaik hamarosan az európai és az angol újgazdag középosztály számára – annak az osztálynak a számára, amelynek meg kellett tanulnia, hogyan viselkedjen – az etikett kézikönyvévé vált. Castiglione nemcsak a viselkedést, hanem a művészetet is irányította. A tudatos higgadtságról való elképzelései tükröződnek számos udvari ember gráciájában, akiket Bronzino, Tiziano és később Van Dyck lefestett.

A beállított fényképet több, mint háromszáz év és számos kulturális forradalom választja el Castiglionetől, mégis sok, a méltóságteljes viselkedésről alkotott követelménye visszhangra talált a fényképészeti portréról értekező íróknál, és magukon a fényképeken is találkozunk velük. A portréfényképezésről írja Henry Snelling 1849-ben:

> „…a modell alkatát aprólékosan tanulmányozni kell, hogy a legelegánsabb és legkönnyebben megvalósítható pózba tudjuk beállítani. A szemeket valamely tárgyra kell függeszteni, amely a kamera egyik oldalán, valamivel fölötte van, de sohase nézzenek a lencsébe vagy egyenesen a szerkezetre. Ez utóbbi mozdulatlan, buta, bámész, komor vagy fájdalmas kifejezést kölcsönöz az arcnak."[13]

Snelling, miként Castiglione is, csodálja a tartózkodást, az önmérséklet és az érzelmi kitárulkozás elkerülésére int. Ahogyan az udvaroncnak el kell lepleznie a gondokat és erőfeszítéseket, ugyanúgy a beállított fényképnek is kerülnie kell a vizuális kitárulkozást, és mind a fotóalanynak, mind a nézőnek és a fotográfusnak óvakodnia kell az érzelmi elkötelezettségtől. Csak ez az elegancia fog megfelelni – mint egy teadélutánon a „how do you do", amelyre egy udvarias társasági ember sohasem ad szigorúan objektív választ. Úgy tűnik, Snelling szemében az arc expresszivitása az elhajlás, a zavar, sőt az elmebetegség tünete, és nem áll egyedül azzal a véleményével, hogy az érzelmi kitárulkozás a patológia egy formája. Mintegy harminc évvel később Darwin hasonló, sőt még nyomatékosabb megjegyzést fűz a témához. Az érzelmek kifejezése az embernél és az állatoknál című tanulmányában, egy monográfiában, amelyet O. G. Rajlander élethű fotói illusztrálnak.

Darwin rámutat, hogy „közismerten csak az elmebetegség enged utat korlátlanul vagy nagyon kevéssé korlátozottan az érzelmeknek"[14]. Darwin észrevételei vindikálják a retusőr funkcióját, mivel ha azok a komor tekintetek és grimaszok, amelyek

megtöltik a könyvét, az állatok és az elmebetegek jellemző jegyei, akkor a retusőr nemcsak az emberi hiúságot, de nagyjában-egészében a kultúra elvárásait is szolgálja. És ezeknek az elvárásoknak a többsége a reneszánszban gyökerezik. „Nézd meg a Medici Vénuszt!”[15] tanácsolja egy retusőr kézikönyv. De nemcsak a fényképek kozmetikusai követték ezt a tanácsot: a fényképészek is, köztük David Octavius Hill, Julia Margaret Cameron, és maga Rejlander is elkezdték utánozni Raffaello, Caravaggio, Tintoretto és Tiziano bizonyos képeit.

A családi fényképen a korábbi időkre való utalások sokkal szélesebb körben elterjedtek. Már megfigyelhettük ezt a fényképész műtermek festett háttereinél. De ezek az utalások jelentkeznek azokban a pózokban és beállításokban is, amelyeket a családok a kamera előtt felvesznek. A kelet-európai család képén az apát egy uralkodó hatalom pózába ültették le, míg családtagjai mint megannyi alattvaló veszik őt körül. Ezt a fajta sémát már láttuk korábban. Holbeinnek Sir Thomas More-ról készített képét idézi, ugyanezt majmolja Dickens a Dr. Kardról szóló leírásában, és ez az a minta, amit a Távol-Keletre utazó európai fényképészek a távoli kultúrákban beoltottak, mint ezt a kantoni boltosról készült képen láthatjuk, aki úgy jelenik meg előttünk, mint bármelyik átlagos nyugati kereskedő. A reneszánsz modell számos változáson ment keresztül, így csak találgatni tudjuk, hogy mely változata inspirálta azt az oroszországi vagy lengyelországi kisváros fényképészét, aki ezt a bizonyos családot ebbe a pózba beállította.

Azt azonban tudjuk, hogy Nyugat-Európa tanította meg a világot, hogyan kell fényképet készíteni, és hogy a kelet-európai fényképész műtermek olyan neveket vettek fel, mint „Raffaello” és „Rembrandt”[16]. Azzal, hogy ezek a hatások széles körben elterjedtek, a fényképész valószínűleg egyszerűen azt mondta: „Olyan lesz, mint ez” – egy mintát adva ezzel minden családtag számára, hogy hogyan álljon, hogyan üljön, hogyan hajlítsa be a könyökét vagy támassza meg a fejét. Vagy azt mondja: „olyan, mint az” – és felállnak, és megfeszítik az előkelőségről és eleganciáról alkotott fantáziájukat, a férfi, aki olyan tömzsi a felette magasodó nők mellett, akik túl magasak ahhoz, hogy meggyőzően alárendeltek legyenek, és a kislány mellett, akit zavarba hoz a fényképezés. Tudjuk, mit érez a család: ugyanazt, amit mi valamennyien érzünk – egyszerre alázatosak, büszkék és öntudatosak –, amikor lesimítjuk a hajunkat, megnyerőre igazítjuk az arcunkat, felemelkedünk, és megadjuk magunkat a fényképezés pillanatának. A családi fényképezés reneszánsz eredőit már rég elfelejtettük, és nem gondolunk arra, hogy hasonlítsunk Holbein egy portréjára. Ehelyett arra törekszünk a saját beállított képeinken, hogy úgy nézzünk ki, mint a hatalom és tekintély mai szimbólumai: mint a politika és a szervezett üzleti élet elsőrendű családjai, akiket szinte naponta látunk a sajtókiadványokban. Saját beállított családi képeinken még mindig megpróbálunk összetartónak, erősnek, és méltóságteljesnek látszani, de már rég elfelejtettük azokat a régi előképeket, amelyek vágyainkat formálják.

Ugyanakkor kétféle választási lehetőségünk van a formát illetően: a családi kép pillanatfelvétel is lehet, amely magában foglalhatja mindazt a mogorvaságot, unal-

mat és személyt, ami annyira zavarta Henry Snellinget 1849-ben. A pillanatkép, amit rendszerint a doboz alakú fényképezőgép megjelenésével hoznak összefüggésbe, kevéssé határozza meg a helyet és az időt, ugyanakkor felöleli az emberi kifejezőeszközök és magatartásformák összes lehetőségét. Mivel a pillanatkép mind a fényképezőgép kezelőjétől, mind a fotóalanytól általában nagyon kevés önfegyelmet követel meg, az amatőr igazi eszköze. Mivel oly bőséges eszköztárral rendelkezik, a pillanatképet napjainkban a hivatásos fényképészek is újra felfedezték. A pillanatkép lehetőséget ad arra is, hogy a családot úgy mutassa meg, ahogyan már láttuk Breughel és Jan Steen obszcén vásznain, Hogarth, Rowlandson, Renoir és Daumier képein, Mass és Mary Casatt finom életképein, Hunt, Egg és Van Gogh tragikus jeleneteiben: a családnak mint az éhségnek, az ösztönöknek, a szenvedélynek és az erőszaknak a látványával. A pillanatfelvétel, amelynek a neve is magában foglalja az őszinteséget[17], a spontaneitást és a mesterkéletlen egyszerűséget már nem mutatja meg alanyát tetőtől talpig, mint a beállított kép, hanem különböző környezetből emeli ki.

A pillanatképen bármi megtörténhet: maga a terminus nem zár ki semmit, és semmi különöset nem ígér. A pillanatkép lehet olyan beállított, mint az az 1950-es évekbeli felvétel egy családról a nappalijukban, lehet olyan pajkos, mint Emmet Gowinnak a családi gyepen készült képe. Bármit ábrázoljon is a pillanatfelvétel, mindig mozgásban lévő alakokat mutat, olyan mozdulatokat, amelyekről tudjuk, hogy csak pár pillanatig éltek. Amíg a beállított fénykép a létezésről és a környezetről szól, addig a pillanatkép a folyamatról és a viszonyokról. Bár a pillanatképet kezdetben olyan hivatalos fotóművészek alkalmazták, mint Lartique Franciaországban és Paul Martin Angliában – a pillanatképet rendszerint az amatőrökkel hozzuk összefüggésbe, mert a doboz alakú kamera, amely valaha a pillanatképet készítette, gyorsan megtalálta az utat az egyszerű férfiak és nők kezéhez, akik minden különösebb gyakorlat vagy érzék nélkül, könnyen el tudták kattintani és le tudták vele kapni családjukat, barátaikat, kedvenceiket vagy otthonukat. Mivel tudjuk, hogy a pillanatfelvételek gyakran mindenféle morális vagy művészi szándék nélkül készülnek, másképp nézzük őket, mint a beállított képeket. A beállított képekről sohasem kérdezzük meg: „Miért készült ez a kép?", „Miért őrizték meg azt a képet?" A fénykép maga elmondja: azért készült, hogy halhatatlanná tegyen egy szertartást, egy eseményt, egy vagyontárgyat, egy családi kapcsolatot. A pillanatképről szinte mindig kérdeznünk kell – és a válaszok gyakran távolról sem világosak. A pillanatkép gyakran olyan félresikerült, zavarbaejtő vagy komikus látványt tár elénk, amely kétségbevonhatja azoknak az indítékait, akik megőrzik. Ha – amint azt Marshall McLuhan mondta egyszer – a fényképezés kora a pszichoanalízis kora, akkor a beállított kép Junghoz, a pillanatkép Freudhoz tartozik.

De az első pillanatképek nem a doboz alakú kamerától származnak, hanem az elrontott beállított képekből. A hajszálnyi eltérések két, nagyon hasonló stúdiófelvétel között, megvilágítják, hogy miről van szó. Az első egy New Jersey-i fényképész műteremből származik, és kitűnő példája a kifogástalan kamerakezelésnek. Minden

hajszál és ruharánc a helyén van, és minden szem, még a csecsemőé is egyöntetűen oldalfele néz, mintha a felvétel maga Henry Snelling felügyelete alatt készült volna. A másik Southworth és Hawes bostoni műterméből származik. Elrendezésében szinte szakasztott mása az elsőnek, de a véletlen felborította a kompozíciót. A pillantások divergálnak, a csecsemő és a középen álló kislány bemozdult, a rózsafüzér nincs középen, az anya gallérja felgyűrődött, az álla pedig megereszkedett. Nyilvánvaló, hogy a kép nem felel meg azoknak az elvárásoknak, amelyeket felállítottak vele szemben. A természetes mozdulatok lerombolják az illúziót. És mégis, a kép bizonytalanságban hagy bennünket: szeretnénk visszatéríteni egy másik látványhoz. Az első kép, tökéletességében nem támaszt bennünk kérdéseket, a második, a pillanatkép hibáival egyetlen kérdésünkre sem válaszol.

Mint a nyelvbotlások, a pillanatképek is rejtett jelentésekről beszélnek, olyan szándékainkról, amelyekről nem tudtuk, hogy léteznek, és olyan érzelmekről, amelyeket nem ismertünk fel. Az a középkorú házaspár, aki az esküvő után épp elhagyja a templomot azt gondolja, hogy szabályos, beállított kép készül róla. Azonban a felvétel rosszul sikerült, és pillanatképpé változott. Egy közhely helyett – a büszke szülők, amint sugárzó arccal elhagyják a templomot – egy paradoxonná vált: a férfi felszabadult, a nő visszafogottabb, együtt vannak, de mégis széthúz a tekintetük. Nézzük őket és eltűnődünk. A fénykép minden eddigi, a szülőkről és az esküvőről való jámbor meggyőződésünket felborítja. Ugyanakkor úgy tűnik, hogy egy kényelmetlen és zavarbaejtő igazságot is feltár: azt, hogy az esküvő után a szülők gyakran zavarban vannak, hogy egy gyermeknek az esküvője meglazíthatja azokat a kötelékeket, amelyek valaha az anyát és az apát egymáshoz láncolták, és azt is, hogy véletlen gesztusaink, esetleges arckifejezéseink elárulhatnak bennünket, még az öröm pillanataiban is.

A pillanatkép azzal, hogy képes alkalmazkodni szinte mindenhez, ami elhalad a kamera előtt, a jelentéskeresés feladatát a fényképészről a nézőre ruházza át: mi csak kattingatjuk a fényképezőgépet a családi pikniken vagy lakodalomban, és csak később kell eldöntenünk, miután már meglátjuk, mi „jött ki" belőle, hogy melyik felvételnek van jelentése, és melyiknek nincs. A pillanatfelvételek megítélésénél nem azt mérlegeljük, hogy a rajtuk szereplő emberek „jól néznek-e" ki – a pillanatfelvételen rendszerint nem jól néznek ki –, hanem hogy a kép, mint egy aláírt vallomás vagy egy óra a pszichoanalitikusnál leleplez-e néhány olyan kritikus igazságot, amelyet beismerünk. Úgy tűnik, a komédia, az irónia és a paradoxon a pillanatfelvétel igazi tárgya, de ezek a minőségek egyre gyakrabban szerepelnek a pillanatfelvételeken – nem azért, mert gyors film és doboz alakú fényképezőgép szükséges az elkészítésükhöz, nem azért, mert az 1880-as évektől statisztikailag megnőtt a számuk, hanem azért, mert ezeket a minőségeket olyan valódi hibák és fogyatékosságok erősítik fel, amelyek bármilyen szándék, vagy ehhez szükséges terv nélkül oly könnyen a kisfilmes kamera szemébe ötlenek.

Nagyon sok pillanatkép családi hármasról készült felvétel is, a beállított portré stílusát utánozza. Éppúgy, mint annak a hivatásos fényképésznek, aki a kelet-európai

családot beállította, aki egy közhelyből merített, amelyet a tekintélyről és méltóságról ismert, bárki készítette is ezt a felvételt, volt némi elképzelése arról, hogy hogyan kell kinéznie egy családnak: az apa ellentmondást nem tűrő, az anya gondoskodó, a gyermek védettséget élvező.

De itt, mint más elrontott, beállított képeken is, a valóság keresztültör az illúzión. Az apa szorítása erős és biztonságos, de a gyermek teste és a férfi háta, úgy tűnik, ellenkező irányba mozdul el. Az apa túlságosan nagy erőfeszítést tesz a gyerek súlyához képest, a gyermek pedig nem hajlik az apa mellére, mintha nem lenne biztos benne, hogy a szorítása támasztékot adó-e vagy ellenséges. Az anya keze úgy néz ki, mintha oda lenne szögezve, mintha nem akarná megérinteni sem a férfit, sem a gyereket. Míg a férfi a kamerába néz, a gyermek meg elnéz mellette, addig a nő, úgy tűnik, önmagába néz, mosolyát nem a gyermeknek, nem is a férjének szánja, hanem valamilyen titkos gondolatnak, amely még itt is meglátogatja őt, ebben a feltehetően közös pillanatban. A fényképen, amely sok elemét tartalmazza a beállított portrénak, eltolódik a hangsúly. Ez a kép nem olyan, mint Terborch vagy Dobson festménye, amely az időről és a végzetről szól. Ez a fénykép egy érzésről szól, amely mint az apa háta vagy az anya mosolya, aláássa, de egyben meg is erősíti a szilárd és megbízható családról alkotott képünket.

A pillanatfelvételek között való lapozgatás ily módon könnyen elvezet bennünket a pszichoanalízis terminusaihoz.

Nincs más választásunk, mivel a pillanatfelvételek megmutatják a személyiségeket és a viselkedésmódokat, az elszabadult hajtincseket és a váratlan rezdüléseket, amelyek átcikáznak a kamera előtt. A legtöbb családi pillanatképen még érezzük a formalitás követelményeit, mint ahogyan a kelet-európai család esetében éreztük. És követni tudjuk ezeket a követelményeket. Rá tudunk kérdezni egy egyedi felvételre: ki van a középpontban, és ki van perifériális helyzetben: a gyermek? az anya? Megszemlélhetjük a pasztorált idéző háttér romantikus utalásait egy ismeretlen parkban, a ruhák minőségét és szabását, amely eléggé ízléses és elegáns, de nem fényűző, a gazdasági válság utáni világ jellegzetes részelteit. De ha úgy nézzük ezt a képet, mint egy szociográfiai dokumentumot, nem látunk eleget rajta. Nem látjuk eléggé az arcokat és alakokat, az izmokat és idegeket, amelyek a pillanatfelvételt olyan lenyűgözővé, és gyakran oly zavarbaejtővé teszik.

A pillanatképek az absztrakció, a tudatalatti birodalmába visznek el bennünket, és mint a tintapacák vagy a homályos versek, próbára teszik azoknak az érzékenységét, akik nézik őket. A pillanatkép tele van levágott részletekkel és torzulásokkal, mint azok a levágott arcok és lábak az apáról és csecsemőjéről késszült képen. De mi szeretjük őket, és sokkal többet kiolvasunk belőlük, mint amennyit figyelmen kívül hagyunk: a szülő büszkeségét, egyáltalán azt az örömöt, hogy van egy gyermeke, akit ilyen nagyra és erősre fel lehet emelni. A pillanatkép nem a teljes élményről szól, hanem a részleteiről, olyan, mint egy művész vázlata, amely jelképül szolgál. Amikor a nebraskai telepesek lefényképeztették magukat a házuk előtt, minden bútorukkal, a tehénnel és mindennel együtt, a fényképnek a tetteiket és a vagyonukat

kellett elbeszélni, és megmagyarázni azt, hogy hova tartoznak ők a munka és a tárgyak világában. Emmet Gowin a családjáról Danville-ben készített felvételén kerüli az ilyen közhelyeket: itt nincs munka, sem szervezet, sem egység, csak egy kettéhasított görögdinnye van szimmetrikusan letéve a kép közepére, és a különböző korú emberek szétszórtan körülötte a rendetlenség különféle állapotában veszik körül. A pillanatfelvétel számos rendelkezésre álló fogását felhasználva, Gowin a külső jeleket belsőkké tette: ahelyett, hogy egy történetet mondana el – mint Degas a Beelleli-családról készült portréjával –, egy benyomást kelt.

A Gowin alkotta pillanatkép megengedi nekünk, hogy nézzük, megszabadít bennünket a szobáktól és házaktól, a rítusoktól és ceremóniáktól, mindattól a helytől és eseménytől, amely a családot rögzíti az időben és a társadalomban, ehelyett a köztünk levő csendet helyezi a középpontba. De a testi érzetek – a hőség, a zsibbadtság, az elkülönültség érzése –, amely a rokonságát jellemzi, meggátolják őket abban, hogy érzelmileg viszonyuljanak az őket környező világhoz, és hogy megérintsék egymást.

Ahogyan Gowin láttatja a családot, mint társtalan emberek magányos gyülekezetét, manapság egy 19. század végi közhelynek tekintik, amelynek bőséges példáját találjuk napjaink irodalmában és társadalomkritikájában: Ionesco, Arthur Miller, Albee, R. D. Laing és Christopher Lasch munkáiban, hogy csak néhányat említsünk a legjelentősebb nevek közül. De velük ellentétben, mi továbbra is készítjük a családi képeket, és még élvezzük is eleven, színes sémáikat a házi vetítéseken, a televíziós helyzet-komédiákban és a reklámokban. A zilált életvitel, amit a fényképezőgép megörökít, még akkor is, amikor apákat és anyákat, testvéreket és unokatestvéreket mutat, fokozatosan elhomályosítja, hogy ki kicsoda, és mi hol van. A hely, az idő és a szerep átadta a helyét a családi fényképen egy sokkal semlegesebb és általánosabb „rokonság" tanulmányozásának, amely nem feltétlenül a vér, a háztartás és a vagyon rokonsága. A szülőket és a gyerekeket, akik valaha úgy voltak egymás mellé állítva, mint fejedelmek és alattvalók, ma meztelenül is lehet fotózni, kitéve nemcsak a világ, de egymás kíváncsiságának is. Ennek az újabb fajta attitűdnek sokkoló hatása van: mint sok más modern szokás, ez is rohamra indul az ősi tabuk ellen, és arra késztett bennünket, hogy újraértékeljük meggyőződésünket. Az a tény, hogy a pillanatkép inkább az emberekre, mint a szerepekre koncentrál, megszabadított bennünket a bűn érzésétől: inkább nézzük a férfit, aki hamburgert szolgál fel anyósának, mint azt, aki kényszeredetten tartja a gyerekét. A humor, a paradoxon és az irónia, amely véletlenül került bele a beállított képbe, a pillanatképnek legfőbb anyagát képezi. Cserébe a pillanatkép könnyedsége lazítja a beállított kép merevségét: a kedves mosoly a fiatalember arcán megengedhetetlen lett volna a szülei idejében, de az unokái, ha egyáltalán megházasodnak, valószínű, hogy még mindig egy rózsakertben vagy fák alatt készíttetik el esküvői képeiket.

Ez a kölcsönös egymásrahatás világossá válik, ha összehasonlítjuk egy hivatásos fényképész pár évvel ezelőtt készült pillanatfelvételét az anyáról és kisfiáról készült beállított képpel, amit korábban már megnéztünk. A régebbi kép teljes, egész arco-

kat mutat, azt látjuk, hogy a felnőtt a gyermek fölött áll, az erő és gyengeség évszázadok során kialakult arányainak szabályai szerint. Az alakok nincsenek elvágva, az anya keze köti össze őket, és megfigyelhetjük a köztük lévő erős hasonlóságot is.

A napjainkban készült képen alig tudjuk felismerni a nemeket, és nem tudjuk elkülöníteni a szerepeket: nem jut eszünkbe a hasonlóságot keresni, csak egy férfi ölelését látjuk, s azt, hogy egy kisgyerek átkarolja a nyakát. A fényképész biztosítékára van szükségünk ahhoz, hogy biztosak legyünk benne, valóban egy szülőt és gyermekét látjuk. Mivel a férfi is és a gyermek is szinte teljesen arc nélküli, csak azt tehetjük, hogy a saját arcvonásainkat helyettesítjük be az övékbe. Ez a fénykép mint családi feljegyzés használhatatlan, de mégis, mint a bizalomról és az egymásrautaltságról készített tanulmány – ily módon egy metafora – határozott és erőteljes.

A bizalom és az egymásrautaltság ennek ellenére túlvisznek a személyes és családi élményeken. Ezek egyben a vallás és politika indítékai is. A családi fénykép nemcsak személyes feljegyzés mivoltával szolgálja kultúránkat, hanem azzal is, hogy csalétkül szolgál, hogy szeressük és bizalommal forduljunk vezetőink, szórakoztatóink és szolgáltatóink felé. A családi kép egy szónoki fogás is, amelyet társadalmunk arra használ fel, hogy inspiráljon és korlátozzon, hiszen ezek a képek visszszanéznek ránk, és megmutatják értékeinket, hitünket és esendőségünket.

A CSALÁDI ESZMÉNYKÉP ◆ Akár dobozban vagy keretben, levéltárcában vagy medaillonban tartják, legyen miniatürizált vagy életnagyságnál nagyobbra kinagyított, családi képeink sajátos utat járnak be a térben és az időben. Megmutatják, hogy milyen ruhákat hordtak, milyen szobákban laktak, milyen helyeket látogattak valaha, de minden változatuk egyetlen pillanatot jegyez fel, azt, amikor a kép készült. Az élményeinkre vetett futó pillantásokon kívül a fényképen lírai költeményeket, elbeszéléseket, erkölcsi prédikációkat és próféciákat is készítünk a szenvedélyeinkről, élményeinkről, kudarcainkról és illúzióinkról. Értelmezéseinket nemcsak azzal tesszük közzé, hogy olvassunk az arcokban és alakokban – a hangokban és állapotokban, amiket nekik tulajdonítunk –, de azzal is, ahogyan kiállítjuk magukat a képeket. A kisgyermek képe a mama öltözőasztalán, a szülők portréja felnőtt gyermekük éjjeliszekrényén: mindezek erős kötelékeinkre emlékeztetnek bennünket, és ezeket az emlékeztetőket taktikusan mindig olyan helyre tesszük, ahol napi ügyeink folyamatában meg tudunk állni egy pillanatra, hogy megérintsük a pulzusukat a tekintetünkkel. Ezek a képek bensőséges érintkezést váltanak ki saját magunk és érzelmeink között. Éppúgy néznek bennünket, mint ahogy mi nézzük őket. De sokkal komplexebb módon is használhatjuk családi képeinket. Egy kép, amit elrejtettek, ugyanannyi szeretete felfedhet, mint az, amelyiket kiállították, és az a személy, aki kérkedik a családi képeivel, gyakran úgy használja őket, mint kisebbfajta ágyúkat az önbecsülésért, a sikerért és a személyes beteljesülésért folytatott ütközetekben. A csalódott apa a kandalló párkányára teszi piruló unokahúga menyasszonyi képét. Nem azért, mert az olyan kedves neki, hanem hogy megleckéztesse a lányát, aki az ő bánatára nem akar megházasodni. Az az idős nő, aki magára maradt az elveszített

lehetőségek emlékeivel, telerakja a házát a gyerekeinek és unokáinak a fényképeivel. Napközben a misén imádkozik elhalt férje lelkéért. De a férj képét a gardrób-szekrénybe rejti, mintha a férje testével a saját szomorúságát is eltenné: a halállal a férj elhagyta őt, és most ő a férje arcát temeti az ágyneműk közé.

Úgy tűnik, a növekedés, a hanyatlás, sőt a megújulás képezik a családi fénykép fő témáit, mert ezek a témák életünk valódi kronológiájának a részei. A születéstől az érettségiig majd a gyerekek és a házastársak hozzátartozóinak újabb generációira való kiterjesztéséig való mozgást könnyű dokumentálni, mert ez biológiai létünk részét képezi. A családi képek, melyek oly gazdagok a drága kisgyermekek és szerető párok témáiban, nem mutatják az iskolai bukásokat, az elveszített állásokat, az elmulasztott lehetőségeket. Az elvált házastársat oly könnyen ki lehet tépni vagy ki lehet vágni a családi együttesből. A renegát, a korcs, a törvényen kívüli nem szerepel a maga extrémitásában. Egyszerűen le sem fényképezik. A családi képek, amelyeket a legjobban szeretünk, megrendítőek – és optimisták.

Az utóbbi időben, részben a nemzeti liberálisok politikai mozgalmának, de nem kis mértékben Alex Haley *Gyökerek* című művének hatására, sokan közülünk keresik az őseikkel való újraegyesülést. Sok esetben a fényképek válnak a kapcsolatteremtés eszközeivé. Ha valódi őseinkről kiderül, hogy hiányoznak a háborúk, az üldöztetések és a társadalmi átalakulások történetéből, hajlamosak vagyunk arra, hogy beérjük pótlékokkal is: gondterhelt, elcsigázott házalókkal és napbarnított parasztokkal, akikkel ősapáink találkozhattak azon az úton, amit a maguk számára kerestek. De a napjainkban megnyilvánuló érdeklődés Kelet-Európa sáros falvai és az amerikai falusi élet iránt, az eredet és a források feltárásának buzgó törekvését tükrözi. De azt is elmondja, ki büszke a vagyonára, a nyomorra, a szenvedésekre és a túlélésre. Ez az érdeklődés elbeszéli azt az igényünket is, hogy fenntartsuk az életünket, azt az óhajunkat, hogy úgy olvassunk ezekben a képekben, mint őseink megvalósult álmaiban. Az ő ínségük kihangsúlyozza a minőségünket, az ő szókimondásuk indította el a mi kifinomultságunkat, az ő fájdalmuk igazolja a mi örömünket. Azok, akiknek az ősei gazdagok és büszkék voltak, kevésbé buzgón bizonygatják eredetüket. Nehéz időket élünk, és ha túl sokat beszélünk az ősi eredet presztízséről, ennek árnyékában elhalványulnak saját sikereink. Az ősi származás keresésében is vannak divatok, mint ahogy vannak divatos ruhák és divatos autók: manapság nagyon sokan kedveljük a szegény ősöket, mert ők oly sokat tettek az önideálképünk kialakításáért.

A családi fénykép – oly sok népmozgalmi statisztika forrása – a családi szenvedélyekre figyelmeztet, és ezt a szenvedélyt magasabb egységbe is foglalhatjuk. Hitler és Sztálin úgy fényképeztették le magukat, amint éppen csecsemőket csókolnak meg, vagy virágcsokrot vesznek el kisgyerekektől, olyan tevékenység közben, amely családi illúziókat teremt, és amely még a jóléti demokráciákban is a politikusok közhelyei közé tartozik. Mind a démonokat, mind a jó vezetőket „a haza atyja" jelzővel illetik. Éppúgy, mint ahogy napjaink zsargonjában a bárkire vagy bármire háramló meleg érzések a „családi" jelzőt vonzzák – mint a „családi stílus"-ban, a

„családi méret”-ben vagy a „családias férfi” elnevezésben (habár még nem beszélünk „családias nő”-ről). Még azok a családi fényképek is empátiát és közösségi érzést váltanak ki belőlünk, amelyekről nem tudjuk, hogy kinek a rokonait mutatják. Ezek az erős és általános érvényű érzelmek, melyek az önfeláldozásra, a bátorságra és a túlfűtött lelkesedésre való ösztönzést is magukban foglalják, erősen emlékeztetnek a „végtelen, korlátlan, mintegy tengernyi érzelem”-re, amelyet Freud a vallással hozott összefüggésbe, és amelyet úgy jellemzett, mint „az egyént az egész világgal összekötő, megbonthatatlan kötelék jelenlétének érzését”[18]. Ezeket az érzelmeket mindannyiszor felfedezzük magunkban, valahányszor egy családi fényképet nézünk, mégha idegenekről vagy olyan személyekről készítették is őket, akikkel szemben egyébként közömbösek vagyunk. A „család”-ot úgy értékeljük, mint az egész emberiség számára alkotott metaforát, függetlenül a rassztól, az ideológiától és a történelemtől, és miközben így teszünk, a morális követelmények teljes láncolatát elismerjük. Edward Steichen *Az emberiség családja* mű könyvének folyamatos sikere – 1955-ben jelent meg először – eléggé nyilvánvalóan kimutatja, hogy a családi fényképek az egyetemes testvériség és megértés ideálját szimbolizálják. Mindannyian tanúskodunk emellett az ideál mellett mindennapi életünkben. Azonnal felmelegszünk, ha a legzöldfülűbb bürokrata íróasztalán meglátjuk gyermekei fényképét, mert a fénykép a gondoskodás, az érzelmi szükséglet és a szeretet bűvkörébe helyezi az idegent. És a nélkülöző családok fényképei könnyen felkelthetik irgalmasságunkat és altruizmusunkat, mert bennük saját sebezhetőségünket is felfedezzük

Azok az értékek, amiket a családi fényképek felidéznek, nemcsak a vallást és az erkölcsöt érintik, de a szociológiát és a politikát is. Ha azt mondjuk valakiről, hogy „családszerető ember”, és a státuszát egy családi képpel illusztráljuk, amely őt felesége és gyermekei körében mutatja, ez nemcsak azt foglalja magában, hogy az illető engedelmeskedik a vér, a folytonosság és a hagyomány parancsának, de azt is állítjuk, hogy az illető megbízható, felelősségteljes, önzetlen, vagyis ideális jelölt bármely pozíció betöltésére, amely részvétet, felelősségtudatot és mások irányításának a képességét követeli meg. A családi képek bármely politikai kampánynak is a részét képezik, mivel közvetlenül elvisznek bennünket a jelölt családi életébe, és kicsiben megmutatják a jelölt állítólagos politikai kompetenciáját. Habár a történelem gyakran meghazudtolja bizalmunkat, szeretjük azt gondolni, hogy aki gondos családapa otthon, az szintén jó atya lesz nagy, nemzeti méretekben is, és a sajtóügynökségek gondoskodnak arról, hogy a bizalmunkat felhasználják klienseik családi fotóin. A családról is elmondhatjuk azt, amit Dr. Johnson a patriotizmusról mondott: egy gazember utolsó menedéke, a politika számára éppúgy, mint a közvéleménnyel kapcsolatot tartó, azt befolyásolni kívánó vállalatok számára ez döntően fontos felismerés.

De nem a Madison Avenue fedezte fel az arckép hatalmát, a fotográfiának a politikával való összekapcsolása sokkal régebbi eredetű. III. Napóleon ellátogatott Disderi párizsi műtermébe 1859-ben – annak a Disderinek a stúdiójába, aki feltalálta a portrékártyát – s ezzel a vizitkártyák divatját elindította. A királyi család arcmá-

sai nagyon népszerű, keresett cikké váltak Poroszország, Ausztria és Oroszország szerte az odaadó és kíváncsi alattvalók körében, aki gyűjtötték és ki is állították ezeket a képeket. Angliában Viktória királynő nemcsak lelkes patrónája volt a fényképezésnek – megalapította a Királyi Természettudományos Akadémiát, hogy a fényképezést serkentse –, hanem sóvár modellje is egyben. A kamera előtt csupán egyetlen skrupulusa volt, hogy kizárólag feleség- és anyaszerepben hagyta magát lefényképezni. Az a leleményesség, aminek ez a skrupulus minősülhet, egy fontos politikai felismerést jelez. A különböző rasszokból, kultúrákból álló roppant birodalomban, amely a gazdagok és szegények kétféle nációjára oszlott, az a kép, amit Viktória királynő leginkább ki akart alakítani alattvalóiban – kilenc gyermek anyja, később férjének özvegye – volt az egyetlen szerep, ami pártokon, vallásokon és társadalmi osztályokon felül állt. A család – ezt ő ugyanolyan jól tudta, mint Dickens vagy Galsworthy – a vér és a pénz kötelékét jelenti: de azt is megértette, amit a modern sajtóügynökségek, hogy a család a melegség és a szerető gondoskodás állandó képzetét is kelti.

Ezt a hirtelen érzelmi hatást nemcsak közhivatalnokok, hanem a rock sztárok, az atléták, a színészek és a bűnözők is kiváltják bennünk. A művészetre, fantáziára, a bűnre való törekvésükben mindezek az előadók helyettünk lépnek be a zene extázisába, az élet sodró lendületébe és a halálba. A haját a lányával csigákba rakató énekesnő képe, az akadémiai díj nyerteséről készült kép, amint feleségével tusol, egy orvgyilkos képe, amit a Hálaadás estéjén vacsoráját fogyasztja unokahúgai és unokaöccsei körében – mind részesednek a közvélemény hajlíthatatlan erőfeszítésében, hogy a becsvágyót, az aljast és a perverzt szeretetre méltóvá tegye. És a Nagy Heccek, a Játék és a Bűn világa oly távol van a legtöbbünktől, hogy hamarosan elveszítjük az érdeklődésünket sztárjaink iránt, ha valami módon közelebb tudjuk hozni őket magunkhoz.

A családi kép, amely átszakítva a kiválóság és közismertség korlátait, közelebb visz bennünket egy ember mindennapjaihoz, olyan eszköz, amellyel a közelségnek ezt az illúzióját elő lehet idézni. Ezért alkalmazza a reklám oly gyakran a családi képet. Egy telefonvásárt egy olyan képpel reklámoztak, amelyen egy idősebb embert felvidít egy telefonhívás. Ez Nagyapa, akit unokája hívása felrázott öregkori nyomott kedélyállapotából. Ez a kép azonnyomban egy szociális szolgáltatássá változtatja a telefont, amelyért ugyan szép kis summát fizetünk, de amely kényelmessé teszi a magányt és meghosszabbítja a családi szálakat. Egy légitársaság úgy reklámozza új díjtételeit, hogy egy férfit és egy nőt mutat két gyerekkel, akik épp a repülőtérre igyekeznek. Amíg a feliratot olvassuk, amely leírja a legutóbbi „családi tervet", a kép arra késztet, hogy elképzeljük, hogy ezek a repülőtérre boldogan igyekvő emberek olyan családot alkotnak, akik egymáshoz való közelségüket nagymértékben a légitársaságnak köszönhetik. A kép meggyőz bennünket arról – ahogyan a telefonhirdetés is –, hogy a légitársaság vezetőinek legfőbb célja a családi boldogság megteremtése, és ha mi valóban olyan jó szülők és jó házastársak vagyunk, mint amilyenek lenni akarunk, akkor azonnal megvásároljuk ezt az

utiprogramot a családunk számára. Természetesen elvárjuk, hogy azokat az árucikkeket, amelyeket családi fogyasztásra gyártottak – a készételeket, a mosóporokat, a papír abroszokat, sőt még a fényképezőgépeket is – a család számára vonzó eszközökkel reklámozzák. Amikor azonban olyan termékeket hirdetnek hamis családi képek felhasználásával, amelyeknek nincsen speciális funkciójuk családi életünkben, nincs jelentőségük a szülők és gyermekek, a férjek és feleségek életében, akkor kezdjük észrevenni, hogy társadalmunk milyen mértékben alakította át a családot egy speciális funkciójú intézményből az örömek és az élvezeteknek a halmazává. Ahol valaha családi kötelességről beszéltünk, ma a „családi boldogság" megszerzéséről beszélünk.

A családi képek nemcsak arra szolgálnak, hogy a hatalmasat elérhetővé tegyék, a gonoszt elragadóvá, a bonyolultat egyszerűvé: de egyben eltávolítanak és mérhetetlen terrorral fenyegetik a tudatunkat. A modern történelem számtalan tragédiája kísért bennünket hosszú idővel azután is, hogy a statisztikák számadatai elhalványultak. A varsói gettóban egy kisfiú és a mamája menetelnek egy csapat halálra ítélt fogoly élén, a higanymérgezés a témája Eugene Smith képének, amelyen egy anya öleli magához kislánya görcsösen összehúzott testét, a háború és az éhség miatt haldokló anyák és apró, felpuffadt csontvázak Biafrában, Indiában, Etiópiában, Vietnamban és Kambodzsában, és ezer év, amely bepiszkítja Jackie Kennedy rózsaszín nadrágkosztümjét. Ezeknek a fényképeknek egyike sem azért készült, hogy feljegyezze a családok életét. Azért készítették őket, hogy dokumentálják az eseményeket. De megérintenek bennünket, mert a történelmet a család terminusaival magyarázzák, a családokkal történt tragédiákon keresztül.

Azokon a fényképeken, amelyeken a saját életünk eseményeit jegyezzük fel, sokkal óvatosabban bánunk a betegséggel, a fájdalommal és a halállal. Elizabeth Kübler-Ross-nak az *Élj, amíg istenhozzádot nem mondasz* című könyvében van egy fotótanulmány egy agytumorban szenvedő kislányról, aki lassan haldoklik anyja és bátyja mindennapi társaságában. *Gramp* című könyvükben Mark és Dan Jury feljegyezték nagyapjuk állapotának romlását és halálát. A természetes szülést és szoptatást propagáló könyvek tucatjaiban lehet látni életet adó és szoptató anyákat. De a vérnek, fájdalomnak és átváltozásnak ezeket a képeit azért készítették, hogy illusztrálják szerzőik éleselméjűségét és értékrendjét. Ezeket nem véletlenszerűen és lassanként halmozták fel, mint azokat a képeket, amelyeket elteszünk, és azért tárolunk, hogy feljegyezzék családi emlékeinket.

Minden családi képünkben ott bujkál a halál: de a képek szimbolikusan ábrázolják. Az a szokás, hogy a halottat lefényképezték, sűrűn alkalmazott szokás volt az Egyesült Államokban az 1850-es években, a szokatlanul heves járványok évtizedeiben. De a szokás azt eredményezte, hogy ezek a képek ahelyett, hogy az életre emlékeztetnének, amit szeretnénk megörökíteni, inkább a véget juttatják eszünkbe, amit szeretnénk elfelejteni. Az a fénykép, amely 1914 előtt készült, átalakítja a korábbi konvenciót, s egy sokkal csalókább, szublimáltabb tényállássá változtatja: a halott kisgyermek egy vidám inzerten mosolyog gyászoló szülei fölött.

A halott képei mindig velünk vannak, de a halottat élőként látjuk. A családi képekből készült montázsok – mint az is, amelyet egy hivatásos fényképész állított össze a saját családjáról – nagyon népszerűek mostanában, és mi meg tudjuk csinálni a saját montázsainkat, mivel adva vannak a képek és egy megfelelő keret hozzá. Egy ilyen „elrendezés" a szempárok özönével szembesít bennünket, és arra kényszeríti a nézőt – aki ugyanígy részese lehet a montázsnak –, hogy túlságosan is tudatában legyen biológiai gyökereinek. Ennek a sokféle találkozásnak az érzelmi összecsapása egyszerre erőteljes és zavarba ejtő. Az élő és a halott találkoznak, a szülők gyakran fiatalabbnak látszanak, mint gyermekeik, és mindezek az arcok saját életük közepette ártatlanok a végzetnek abban a játékában, amely majd összeköti őket. A történelem nagy küzdelmei, az indítóokok és a következmények elhomályosulnak: és a montázs, amely a kíváncsiság, a nosztalgia, a bűn, a szomorúság és a ránk váró végzet egymás elé tolakodó érzéseivel köt le bennünket, az idő múlását egy sereg párhuzamos momentumban oldja fel. Az ilyen montázsok sem nem magyarázzák, sem nem ábrázolják az életet. Ami a valóságban soha nem történik meg, az itt mind megtörténik előttünk.

Az ilyen montázsok készítésének a divatja kiterjeszt és sokrétűbbé tesz egy régóta meglévő festői konvenciót. Az élő és a halott régóta találkozik, az egyik ilyen, leggyakrabban visszatérő találkozás George de la Tournak a Mária Magdolnáról festett képén látható. Koponyával a térdén, a gyertya pislákoló lángjával megvilágított érzéki alakjával, Mária Magdolna az emberi vágyak hiábavalóságát jeleníti meg, ugyanazt a témát, amely elszomorította Hamletet, amikor „szegény Yorick" koponyáját megtalálta a temetőben. A fényképeken az élők kiállítják halottaik képét, és ezzel előidézik feltámadásukat. A két kislányról készült képen egy másik generáció bekeretezett képe az idő múlására emlékeztet bennünket. Nem tudjuk, hogy kik az apró fényképen szereplő figurák, de a fényképész bizonyára jelentőséget tulajdonított nekik a gyermekek szempontjából, mivel a kislányokat ugyanúgy állította egymás mellé, mint a mögöttük levő felnőttek voltak: a párhuzamosság arra késztet bennünket, hogy összehasonlítsuk őket. A gyerekek tündéri elevensége ellentétben áll a képen láthatók mozdulatlanságával. Az egész kompozíció, mint ahogyan más kép-a-képben kompozíciók is, egy kapcsolatot teremt a lefotografált pillanat és az azt megelőző történelem között. Négy szempárt látunk, amely legyőzte a teret és az időt, azért, hogy együttesen nézhessen ránk. A távolságot egy négyszögbe sűrítették, így valóra vált az idő legyőzésének reneszánsz álma, és csak egy folyamatosan feloldódó jelen áll előttünk.

Az egy kamaszlányról és nagyanyja kézzel színezett fényképéről készült pillanatképen két magányos figura látható – az egyik egy keretben, a másik egy üres szobában –, akik egyesítik erejüket annak érdekében, hogy családi fényképet alkossanak: ha külön-külön lettek volna lefényképezve, nem tudnánk, hogy egymáshoz tartoznak. Ügyetlen felvétel, amelyen a kislány hajszalagja úgy kandikál ki a feje mögül, mint egy-egy nyuszifül, és a falon a hőfokszabályozó megzavarja loknijainak szim-

metriáját – a kép mégis eléri célját: összehozza a két arcot, a két embert, a két életet egyetlen fényképészeti pillanatba, és a magányt folytonossággá változtatja.

A kötelékek, amelyek annak idején éltek, és amelyek túl is élték azt, minden családi fénykép alatt meghúzódó témák. A halott és a haldokló örökké élnek családi képeinken, amíg a szemünk látja őket, és fényképein anyagi gazdagsága számára – a ruhák, a szobrok, az autók és kedveseink számára, akiket a képeken látunk – a mi tekintetünk adományozza az élet utolsó ajándékát. Egy fényképnek a nézegetése médiummá válik: egyszerű pillantásunk felmelegíti, megszínezi a szürkeséget. De végül is sokkal többet adunk a családi fényképekhez, mint a tekintetünket. Hozzáadjuk mindazt, amiről tudjuk, hogy a kép mögött húzódik. Hozzáadjuk mindazt, amit a gyerekkorról és a felnőttkorról tudunk, és mindazt, ami a kettő között és azokon túl végbemegy. Még idegenek fényképeit is meg tudjuk érteni mert tudjuk, hogy a családi képek ugyanúgy készülnek és ugyanúgy tárolják őket, ahogy a családok maguk fennmaradnak. A megerősítés, a szeretet, a szükséglet, a gyengédség, mindezek olyan világos állítások, amelyek elmosódott körvonalaikkal egyre mélyülő árnyékként végigvonulnak családi képeinken, ahogyan végigvonulnak életünkön is. Mindig biztosak lehetünk benne, hogy minden családi képen van néhány üzenet a születésről, a növekedésről, a vonzódásról és a távolságról. Az üzenetek nagyon egyszerűek és nagyon összeetettek. Megvizsgáljuk, elrendezzük, eltesszük vagy elrejtjük családi képeinket annak megfelelően, hogy kutatjuk, tápláljuk, racionalizáljuk vagy tagadjuk családi kapcsolatainkat.

Egy zsúfolt irodában egy apa gyors pillantást vet a múlt nyári horgásztúrán készült felvételre, amíg máshol, valakinek a férje a gardróbszekrényben mosolyog.

Jegyzetek

[1] Forrás: Julia Hirsch: *Family Photographs. Content, Meaning and Effect.* New York – Oxford, 1981, Oxford University Press. Fordította: Ország Mária.

[2] A következő könyvekre utalok: Aries, Philippe: *Centuries of Childhood.* New York, 1962., Coke, van Deren: *The Painter and the Photographer.* Albuquerque, 1972., Scharf, Aaron: *Art and Photography.* Baltimore, 1975., Noren, Catherine: *The Camera of My Family.* New York, 1976., Gallagher, Dorothy: *Hannah's Daughters.* New York, 1976., Peters, Marsha – Mergen, Bernard: Doing the Rest: The Uses of Photographs in American Studies. *American Quarterly*, Vol. xxix, no.3., 1977, 280-303. p., Akeret, Robert: *Photoanalysis.* New York, 1975., valamint Eastman Kodak: *Preservation of Photographs*, Rochester, 1979.

[3] Elhibázott, ügyetlen anya, francia (a fordító jegyzete).

[4] A törvény fia, jiddis. Beavató ünnep és szertartás a zsidó hagyományban.

[5] Zaretsky, Eli: *Capitalism. The Family and Personal Life.* New York, 1976, 36. p.

[6] Idézi Trevelyan, G.M.: *English Social History.* London, 1946, 571. p.

[7] Idézi Evans, Joan: *The Victorians.* Cambridge, 1966, 90. p, Ruskin, John: On the Present State of Modern Art. *Works*, XIX, London, 1905. című esszéjéből.

[8] Idézi Norfleet, Barbara: *Wedding.* New York, 1979.

[9] Root: *The Camera and the Pencil.* Vermont, 1970, 143. p., reprint kiadás (eredeti kiadás 1864-ben). Minden további, Roottól vett idézet ebből a kiadásból származik.
[10] Újranyomta Newhall, Beaumont: *On Photography: A Source Book of Photo History.* New York, 1956, 83-84. p.
[11] Első kiadása 1516-ban, angol fordítás 1561-ben.
[12] Újabb kiadása: New York, 1967. 59. p.
[13] *The History and Practice of Photography.* 1849., újranyomva: New York, 1970, 41. p.
[14] New York, 1955, 154. p.
[15] Idézi Gernsheim, Helmut: *The History of Photography.* New York, 1969, 235. p.
[16] Dobroszycki, Lucjan – Kirschenblatt-Gimblett, Barbara: *Image Before My Eyes*. New York, 1977, 5. p.
[17] A *candid shotból* a *candid* – nyílt, őszinte, tiszta (a fordító jegyzete).
[18] *Civilization and Its Discontents.* New York, 1961, 11-12. p.

Alan Thomas

A családi krónika[1]

Egy Viktória-korabeli családi album személyes és társadalmi tanúságtételét először talán kevéssé értékeljük, midőn a bőrkötés hátrahanyatlik, hogy felfedje a kimért és tartózkodó arcokat. Mint a graffiti a régi falakon, a kamera által megfagyasztott és megőrzött arcmások először csak a haszontalanság röpke érzését keltik a nézőben. De óvatos, ismételt tanulmányozással, és a birtokbavétel körülményeinek (ami gyakran egyszerű eset) feltárásával megváltozik a helyzet: az album élő társadalmi dokumentummá válik, amely csábítóbb a képzeletnek, mint egy véletlen monogram a falon, és konkrétságában egyedi, vizuális feljegyzés a múltbéli tapasztalások világáról. Ha a tulajdonjog folyamatos, a történet önmagától kikerekedik: a visszatérő, ismerős arcok és színhelyek még magukon viselik a változás jegyeit. A válogatás és az elrendezés az albumnak sajátos hangsúlyt ad, mely felidézi az album tulajdonosainak személyiségét (éppúgy, ahogy egy prózai elbeszélés mögött is lehet érezni a szerző személyiségét): és mert a képek, amelyeket látunk, valóságos térhez, időhöz és társadalmi osztályhoz rendelhetők, egy
szociális értelemben vett sajátos világ képe is hamarosan kibontakozik.

Kevéssé kétséges például, hogy a Waterlow-album[2] a középosztályhoz tartozó kereskedők világából származik; habár családi album, amelyből elsőként az idősebb Mr. Waterlow – egy Finsbury-i papírkereskedő – arcképe üdvözöl bennünket, a felesége társaságában. Végül (a hetedik lapon) az album felfedi a tulajdonost, a hajdani Anna Maria Hickinsont, aki néhány évvel korábban, mint ahogy ezen az oldalon látható képek készültek, férjhez ment Sidney Hedley Waterlow-hoz. Anna Maria egy megfakult nyomott mintás, fodros zsabóval díszített ruhában néz ránk, vékony ajkú, csúnyácska arcvonásai határozottságot tükröznek – nyilvánvalóan nincs jó fényképarca. Vele szemben a férje portréja egy felemelkedőben lévő, határozott, törekvő városi embert mutat. Alul az első gyermekük, George látható, lányruhában. A fényképek szokatlanul koraiak, és ha hihetünk az évszámoknak (1849 a Waterlow házaspár, 1850 George képe alatt), még a fényképezés kezdeti, a kollódiummal bevont fénymásolópapír megjelenése előtti időszakából származnak. Természetesen az öltözékek korai viktoriánus stílusúak.

Ahogy egyik gyerek jön a másik után, úgy gyarapszik az album. Anna Maria, a családtörténet krónikása feljegyzi a neveket és dátumokat, és később azzal nyilvánítja ki elégedettségét az anyai szereppel, hogy két fényképet elvág és egymáshoz ragaszt, csoportképet alkotva ezáltal, amely őt gyerekei körében mutatja, mintegy a család középpontjaként. Ahogyan számszerűleg gyarapszik a család, úgy halmozza a férj a méltóságokat. Egy 1863-ra keltezett felvételen bírói öltözetben látjuk őt, hosszú, prémmel díszített talárban, egyik kezében szögletes kalap, másikban papírtekercs. Nyilvánvalóan most választották meg London város tanácsába.[3] Ettől a

dátumtól kezdve a közélet képei is belépnek az albumba: különösen figyelemre méltó egy ugyanerre az oldalra ragasztott meghívókártya, amely a London város tanácsa által a török szultán, Abdul Aziz Kán részére rendezett fogadásra invitál, s a meghívottak között szerepel Sidney Hodley főbíró is. A főbírói rangot magától értetődően követi London főpolgármesterének tisztsége, így nem meglepő, hogy néhány lappal később egy libériás személyzettel körülvett hintó – feltehetően a polgármesteri hintó – áll a Highgate Hill-i dombon épült ház előtt, amelyet Waterlow-ék kaptak meg.

Ahogy a karrier, úgy éri el itt csúcspontját az album is, s ebből a nézőpontból természetesnek tűnik, hogy a következő kép arról a hintóról készült, amellyel Sir Sidney hajtat el az éljenző tömeg előtt a Mansion Hause-ig. Szerencsére más is van a Waterlow-albumban, mivel azt Anna Maria kezelte és nem Sir Sidney. Noha közéleti témák is betolakodtak, a lapok nagyrészt még mindig a családi eseményeket követik nyomon. Az album a család természetes növekedésével együtt bővül; a közvetlen családtagokon túl itt vannak a nagyobb család tagjai, ezenkívül – szabálytalan időközökben – felvonulnak a távolabbi rokonok is. Itt van egy kedves, vékony arcú nagybácsi, aki széles, szögletes arcú felesége mellett áll; közöttük egy kerek arcú lány, aki nyilvánvalóan a család szépe, és akinek a portréi egy egész oldalt megtöltenek. A gyerek és az unokatestvérek felnőnek, és láthatóan fiatal korban – amire az épphogy kiserkedt bajuszú, csecsemő fölé hajoló arcokból lehet következtetni – sokasodnak. Néhány oldallal később ott találjuk az idős Mr. Waterlow-t, amint unokáit nézi.

Ezek a „vizuális évkönyvek" – könnyen meglehet – Sir Sidney karrierjének függelékei, csak egy kép sugall mást. A közélet és a magánélet nyilvánvalóan nincs mindig összhangban. Ilyen feszültségnek a jelei mutatkoznak egy képen, amely közvetlenül a főpolgármesteri hintó után kapott helyet. Anna Máriát ábrázolja báli ruhában, diadémmal és tolldíszekkel. Redőzött háttérfüggöny előtt áll, nyakláncot, melltűt és karperecet visel, a ruhája több yard hosszú brokátselyem uszályban végződik. Nyilvánvaló, hogy ez egy különleges alkalom, s mivel a polgármesteri hintó szomszédságában található, valószínű, hogy a portré Anna Mariát abban a báli ruhában mutatja, amelyet valamelyik estélyen viselt – talán a török szultán részére rendezett pompás fogadáson vagy az egyiptomi alkirály tiszteletére, a Mansion House-ban megtartott banketten, amelyek megrendezéséért Sir Sidney volt felelős 1867-ben; vagy a perzsa sah Guildhallbeli fényűző vendéglátása alkalmával 1873 júniusában, Sir Sidney főpolgármestersége idején. Hogy milyen bál vagy fogadás lehetett, az most mellékes. Amit a képen látunk, az egy túlöltözött, középkorú nő, aki feszeng a kamera előtt. Lehet, hogy ez spekulatívnak tűnik, de az ember hajlamos arra, hogy ezt a borzasztó barátságtalan képet mintapéldánynak tekintse: képzeljük el Anna Mariát annak kényelmetlen tudatában, hogy mekkora ellentét van ruhájának báli pompája és csúnyácska önmaga között, amint éppen bátorságot gyűjt – valamifajta görcsös elszántság látszik rajta –, és elindul, hogy a férjével együtt a

város előkelőségeivel vagy a külföldi potentátokkal találkozzék a fogadások és báltermek ragyogása közepette.

Közvetett és közvetlen bizonyítékok egyaránt alátámasztják ezt az interpretációt. Az album portréiból világosan kitűnik, hogy Anna Maria nem volt egy divatos nő: a báli ruhás képen, amit 1870 körül készítettek, ugyanúgy viseli haját, mint 1860-ban és 1850-ben. Mindennél többet elmondanak az arcát keretező hajtincsek, amelyek kihangsúlyozzák Anna Maria egyszerűségét és később a gyülekező éveket is. Csakugyan felülmúlja önmagát az egyik képen, amely az otthon nyugalmát árasztja: Anna Maria békésen ül, horgolótűvel a kezében, fényűző selymekbe és szaténokba öltözötten, átadva magát a gazdag férj nyújtotta biztonságnak. Azok a képek, amelyeken gyermekei körében jelenik meg – közöttük találjuk azt, amelyet Anna Maria fizikailag megváltoztatott, hogy középre helyezze önmagát – alátámasztjuk azt, hogy szívesen látta magát a feleség és az anya meghatározott szerepében, különösen az utóbbiban. Férje életrajza közvetve megerősíti, hogy Anna Maria félénk, visszahúzódó természet volt, férje közéleti szerepléséhez kelletlenül, kényszerűen alkalmazkodott. Az életrajz hízelgő képet fest Sir Sidney-ről, közéleti személyiségéről, a késői viktoriánus életrajzírás familiáris modorában, felsorolva érdemeit és kitüntetéseit, valamint azokat a megkülönböztetett személyeket, akiket ismert. Sir Sidney életrajza egy tömör – rendkívül tömör – utalást tesz a hős választott hitvesére, csupán egyetlen mondatban említve Anna Mariát, mint „nyájas és szelíd" asszonyt, aki a Wrotham-i (Kentucky állam) William Hickson leánya, valamint Sir Sidney hat fiának és három lányának édesanyja.[4] Anna Maria – annak ellenére, hogy gyerekeket szült neki, s 35 évét osztotta meg vele (1880-ban bekövetkezett haláláig) –, elhalványul Sir Sidney életrajzában a második feleség, az amerikai Margaret mellett, aki fele annyi idős, mint a férfi, akit Sir Sidney Kaliforniában ismert meg, s akivel 1884-ben, házasságkötésük után világkörüli útra indult, ahogyan ez egy szerfelett gazdag angol baronethez illik. Sir Sidney utolsó évei erős ellentétben állnak azokkal, amelyeket Anna Mariával töltött (aki úgy tűnik, soha nem volt vele külföldön); ez az ellentét kihangsúlyozza – mint egy következményt – Anna Maria albumának családias jellegét.

Ez a kontraszt sarkallja az érdeklődő elmét, hogy elidőzzön az album lapjait nézve. Az ösztönzést talán a képek történeti hitelessége adja, de származhat a fotók esztétikumából is. Ha megkíséreljük felbecsülni a Waterlow-album értékét és jelentőségét, nem szabad megfeledkeznünk arról a vonzásról, amit a képek a szemre gyakorolnak, s arra indítanak, hogy még többet tudjunk meg róluk. Az album elsősorban történelmi műtermékként, a korai viktoriánus korszak technológiájának és közkultúrájának termékeként értékelhető, amelynek értékét növeli, hogy vizuális feljegyzéseket nyújt a polgárság gazdagabb rétegeinek családi életéről. Természetesen nem a szó teljes értelmében, nem is valamiféle objektív értelemben: az album a fényképészek és a család közös vállalkozása arra, hogy a legkedvezőbb színben mutassa be a Waterlow-kat – a társadalmi státus, az érzelem és a festői szépség szempontjából. Ez az ünnepi funkció önmagában lenyűgöző, mert felfedi azokat a

csomópontokat, amelyek köré a konvencionális Viktória-korabeli sikertörténet rendeződik: közéleti teljesítmény, amely gazdagsággal és népes, boldog családdal párosul. Az album azért tud ma is rendkívüli vonzerőt gyakorolni, mert ezt a sikertörténetet korabeli anyagokkal „írták", az egyik résztvevő tervei szerint.

Komolyan számolhatunk olyan ellenvetésekkel, amelyek az „előre eltervezést" torzítónak és hamisítónak tüntetik fel, ha ide vesszük a fényképezkedésnek és a családi részvételnek minden öntömjénező és teátrális mozzanatát: a kiöltözködést, a beállítást, valamint a fényképek válogatását és elrendezését is. Azonban mindennek ellenére a képek még mindig annyira valószerűek, hogy megcáfolják az ellenérveket. Az arcok valódiak; valódi fivérek és nővérek néznek a kamerába egymás nyaka köré font karokkal (bármit érezzenek is egymás iránt). Ez az életszerűség adja a sikertörténet – mely felfogásában éppoly konvencionális, mint maga a Waterlow-album – tanulmányozásának varázsát. A történeti hitelesség, vagyis az elmúlt kor vonzása erősíti ezt a varázst, azonban az album elsődleges jelentősége nem ebben rejlik. (Ha például kiderülne, hogy a Waterlow-album figurái mondjuk, fizetett fotómodellek lettek volna, az album, mint fotótörténeti kuriózum keltene bizonyos érdeklődést, de a hozzáfűzött történet minden bizonnyal közhelyszerűnek tűnne.) A valódiságnak ez a varázsa, amihez az album ritkasága és régisége is hozzájárul, felbátorítja a szemet, hogy az arcok és ruhák apró részleteiben olvasson. Ezek a részletek legalábbis történeti információkat tárnak fel, de a figurák személyiségére, alkatára is következtetni lehet belőlük. Ezt bizonyos esetekben a fotográfus ügyetlensége, vagy a modell szándékossága is elősegíti; s felcsillantja a szemet, amint egyre jobban tudatosul a nézőben, hogy a valóság a szándék ellenére dolgozik, sőt időnként teljesen felborítja a megrendezett jelenet hatását. Ez történt Anna Maria báli ruhás képe esetében is.

A kései viktoriánus korban az ideál és a valóság egyensúlya annyira felborult, hogy George Bernard Show azt írta, amikor a fényképről nyilatkozott, hogy „túlságosan igaz". Az ideálkép romboló Show nem magyarázta, csupán felhívta a figyelmet a fénykép leleplező erejének veszélyességére.[5] A „valódiság" és az „elrendezés" – vagy az irodalmi értekezés terminusaival: a valóság és a megjelenítés – közötti szakadék érzékelése táplálja a képzeletet. Ez készteti az elmét arra, hogy újraértékelje és egésszé formálja a részleteket; és hogy az albumon kívül keressen adatokat ahhoz a történethez, amely mindent megmagyaráz. Ez a legfőbb értéke a Waterlow-albumnak és sok más Viktória-kori albumnak: táplálják és korhoz kötött részleteikkel, sok dimenziós, elmosódott életképekkel serkentik a szó szoros értelmében meghatározott keretek közé szorított alkotó képzeletet.

Az albumok önmaguk tipizálnak. Világosan kibontakoznak belőlük azok a konvencionális ideálok, amelyek ezt a három, egymástól jól elkülöníthető Viktória-kori társadalmi osztályt jellemzik: a képekből kiolvasható az arisztokrácia biztonságra törekvése, a földbirtokos nemesség szűk, eléggé fantáziátlan világa és a felemelkedőben lévő polgári család felhajtó ereje. Az emberben felmerül a kérdés, hogy vajon milyen mértékben feleletek meg az albumok tulajdonosai az uralkodó eszméknek

vagy az önmagukról alkotott képnek. Ez a kérdés jószerével megválaszolhatatlan. De a családi fényképalbum láthatóan serkenti az önmegfigyelést, valamint az én és a család bizonyos mértékű objektivációját: az album figurái mintha a családi és baráti publikum számára szerepeket és történeteket adnának elő. Természetesen az album tulajdonosai követhetik a tényeket is, de az uralkodó eszmékkel összhangban is alakíthatják ezeket a történeteket.

Az alkotó megformálásának kiváló példáját adja egy késő Viktória-kori amerikai album.[6] Minden album a fotográfus, a modell és a gyűjtő közös alkotása, de a Shurman-album, úgy tűnik, két gyűjtő – anya és lánya – együttes munkája. Az anya, Alice Schulthuss, az Amerikai Egyesült Államokban született 1950-es években, német szülők gyermekeként. 18 éves korában visszaküldték Európába, hogy egy felsőbb leányiskolában tanuljon. Ennél a pontnál kezdődik az album. Az első oldalt német látképeknek szentelték, köztük a würtenbergi király és királyné portréival, valamint a királyi uradalom látképével. Egy csoportkép, amely a lap közepére került, Alice Schulthusst és három iskolatársát mutatja, a stuttgarti iskolában. Különlegesen magabiztos fiatal hölgyeknek tűnnek, az 1870-es évek legújabb divatja szerinti öltözékükben. Alice-nak nagyobb méretű, 18 éves korában készült egyéni portréja egy finomabb, álmodozó lányt mutat, hajtincseiben virágokkal. A lányok nyilvánvalóan Amerikából vagy Európa különböző részeiről jöttek, hogy megfelelő képesítést nyerjenek a házasság előtt, ahogyan ez a jómódú hölgyeknél szokás volt. (A csoportképen az egyikük fortepianón játszik, egy másik kötőtűt és gyapjúgombolyagot tart a kezében.)

Az ábrándos történetek és a házasság köthették le ezeknek a lányoknak a fantáziáját, és a német kastélyok látképei között az album felfedi azt is, ahogyan ezek az ábrándok konkrét formát öltenek. Alice Schulthuss először Baden-Badenba megy, ahol nyoszolyólány egyik iskolatársának az esküvőjén; s itt – az ember úgy érzi – szükségszerűen találkozik a jövendőbelijével. Itt találjuk a Baden-Baden-i régi vár látképét, amint romos falaival egy széles, messze elnyúló völgyre néz. A fényképet valamilyen alpesi örökzöld növényfélével szegélyezték, és ezzel a magyarázattal látták el: „Itt ismertem meg C. S. Schurmannt". A következő képen Alice-t az esküvői ruhájában látjuk. A fotó 1874-ben készült, és valaki innentől kezdve változtatta meg az „Alice Schulthuss" feliratot „Mrs. Alice S. Schurmann"-ra. Ennek a képnek a nyilvánvaló jelentését megerősíti egy sor ezt követő, Európa különböző részein készült fotó. Úgy látszik, Alice nászútra ment a Rajna mentén, fel egészen Hamburgig, majd visszafelé meglátogatták Párizst, Münchent, Salzburgot és Bécset (az 1875-ös világkiállítás alkalmával).

Ennél a pontnál megszakad az album, s amikor újrakezdődik, úgy tűnik, egy másik kéz helyezi bele a fotókat, s vélhetőleg húsz év telt el közben. A helyszín most Luisville, Kentucky állam, s az albumot egy új Alice vezeti, aki kb. 14 éves lehet, és akinek a nevét Shurman-re egyszerűsítették. Ezt az Alice-t fivéreivel, Charles-szal és Clifforddal látjuk, amint egy kerékpárra támaszkodnak, a luisville-i családi ház előtt (amely tipikus példája a Viktória-korabeli amerikai építészetnek). A mama, Alice

Schurmann, a háttérben egy lépcsőn ül. A fénykép pompásan felidézi a századforduló Amerikáját. De mi történt időközben? Valami szomorú vagy kimondhatatlan dolog, amely nem is került feljegyzésre. Egy nagy Baden-Baden-i ház fényképén olvasható megjegyzés adja meg a magyarázatot: „Eljegyzett az első férjem". Nincsenek fényképek C. S. Schurmann-ról, és arra sem utalnak jelek, hogyan távozott Alice Schurmann életéből. Nincs kép a jogutódról, sem arról, hogyan és mikor tért vissza Alice Schurmann Amerikába.

Ezek a kimaradó időszakok folytonossági hiányt okoznak, és ezzel rejtélyessé teszik az albumot. Lehet, hogy egyszerű, mindennapi magyarázata van annak, hogy megszakad a történet, de a hiátusok mégis mást sugallnak. Az üresség mögött rejlő mélyreható megrázkódtatás feltételezését megerősíti a kontraszt vizuális döbbenete az album korai lapjai – kastélyok és várak veszik körbe az egyenes tekintetű, bodorított hajú Alice alakját, aki reményteljesen lépett egy romantikus világba – és az utolsó oldalak között. A határozott körvonalú, négyszögletes amerikai látképek kétségbevonják Európa miniatürizált ragyogását, ahogyan a jelen valósága is eloszlatja a múlt álmait. A Shurman-album nézegetése felidézi Henry James gondolatait, amelyekkel azokban a regényeiben találkozunk, amelyek Alice Shurmannak az albumból való eltűnése és a lányában való továbbélése között eltelt időszakban íródtak.[7] Európa varázsa, amely az Új Világ kultúraéhes dzsentrijét megérintette, s a kihívás, amire meg kellett felelniük azoknak, akik engedtek ennek a csábításnak – ez lappanghat a megmagyarázhatatlan szakadék és a Shurman-albumon belül tapasztalható kontraszt hátterében. Az a tény, hogy az album történetét először az anya mondta, azután a lánya, ennek a vonzódásnak az életképességét mutatja, amely generációkon keresztül fennmaradt.

De az albumnak nincs szüksége Henry Jamesre, épp ellenkezőleg. A Shurman-történet eléggé általános lehetett a 19. század vége felé, amikor a kivándoroltak, akik jólétet teremtettek az Új Világban, visszaküldték gyermekeiket Európába tanulni. Az album egy olyan valóságos személyé, mint akiről James mintázhatta a maga hősnőjét. Természetesen, a korábban meglévő eszmék és történetek közrejátszhattak az album formálódásában – a romantikus Európa maga is egy ilyen történet –, de mégis a Shurman-album egy egyedi történet, amelyet itt újra elmeséltünk. A félig megformált történetek, amelyek ezekben vagy más albumokban találhatók, és amelyeket ezekben a fejezetekben megvizsgáltunk, alkotó kísérletek arra, hogy az élet eseményeit értelmes rendszerbe foglalják. A történet a legegyszerűbb formája az értelmes rendnek. A fényképek szó szerinti története könnyen beleilleszthető az albumok egyszerű történeteibe, és egyediségükben határozott társadalmi és történeti körképet nyújtanak a nézőnek. Nem csoda, hogy a mai kutató ezeknek az albumoknak a nézegetése közben a Viktória-kori regények atmoszféráját érzi: olyanok ezek a töredékes, félig látott, valódi történetek, mint azok a félig-meddig reálisan ábrázolt történetek, amelyeket a regényírók észrevettek, megfigyeltek és feljegyeztek. Ezeket az albumokat nézegetve olyan érzésünk támad, mintha egy író jegyzetfüzetét olvasgatnánk. Mivel a dokumentumok félig megformálják a Viktória-

kori fényképalbumok történetét, ezek olyan tárgyakként öröklődnek ránk, mint amelyek félúton vannak az élet és a kor irodalma között, mint ahogy a fénykép is gyakran köztes pozíciót foglal el a valóság és a művészet között.

Jegyzetek

[1] Thomas, Alan: The Family Chronicle. In Thomas, Alan: *Time in a Frame. Photography and the Nineteenth Century Mind.* New York, Schochen Books, 1977. 43-64. p. Fordította Ország Mária.

[2] A Waterlow-album a Victoria and Albert Museum könyvtárában található (cat. x620).

[3] Sidney Hedley Waterlow-t 1863-ban választották meg a Londoni Városi Tanács tagjává; 1866–67-ig főbíró; 1872–73-ban főpolgármester. 1867-ben lovaggá ütötték, és 1873-ban kapta meg a baronet rangját. Az 1860-as években hozatta rendbe és foglalta el a highgate-i Landerdale House-t, amit a Szent Bertalan Kórháznak adományozott. Később a telket a London Megyei Tanács kapta meg nyilvános park számára. Ma itt áll Sir Sidney szobra.

[4] Smally, George: *Life of Sir Sidney Hedley Waterlow.* London, 1909.

[5] A *Wilson's Photographic Magazine*-ban 1909-ben Shaw ezt írta: „Van valami félelmetes hitelesség a fotográfiában. Ha egy közönséges akadémikus festő megkaparint egy csinos modellt, le is festi, ahogy tudja, elnevezi Júliának, és kiír alá egy szép verset Shakespeare-ből – a képet értékén túl csodálják. A fényképész megtalálja ugyanazt a csinos lányt, felcicomázza és lefényképezi, elnevezi Júliának, de valahogy ez nem sikerül – ez még mindig Miss Wilkins, a modell. Túlságosan igaz ahhoz, hogy Júlia legyen."

[6] Ez az album az International Museum of Photography-ban található (George Eastman House, Rochester, New York; cat. 05.22/13 783).

[7] Henry James első nagy sikerét 1878-ban a *Daisy Millerrel*, egy naiv amerikai nő külföldön töltött éveinek történetével aratta.

Chantal de Linares

A család játéka. Családi képzeletvilág a családi fényképekben és albumokban

> „Ha betiltjuk a képi ábrázolást, nemcsak Krisztus tűnik el, hanem az egész világegyetem is." (Nikheporos, konstantinápolyi pátriárka, akit a Képrombolás idején – 820 körül – V. Leó császár száműzött.)

A családi fényképeket és albumokat általában jó adag megvetés övezi: messzire száműzik ezeket a kiállításokon megcsodálható „művészfotóktól", és talán még messzebbre az élet elevenébe hatoló, a pillanatot a maga közvetlenségében megragadó sajtófotóktól. Ha minden kötél szakad, a szociológusok és történészek időnként hajlandók némi érdeklődést tanúsítani a családi fényképek iránt. Vagy azért, hogy aláhúzzák jelentőségüket a családi identitástudat összetételében, illetve egy adott család társadalmi beilleszkedésében (Bordieu), vagy pedig azzal a céllal, hogy kiaknázzák a bennük foglalt kulturális kincseket, közös múltunk maradványait – annak a történelemnek a nyomait, amelyet kezdünk végre újra felfedezni és értékelni; ezek a szociológusok és történészek a családi fényképek segítségével és azokon keresztül egy – Barthes meghatározásával élve – a tudás és kultúra függvényeként felfogott területet tártak fel.

És mégis… mégis… Amikor környezetem egy-két tagját arra kértem, meséljenek saját családi fényképeikről (természetesen csakis úgy, hogy közben nézegetjük a különálló vagy albumba gyűjtött képeket), azt láttam, hogy azok közül, akik kérésemnek eleget tettek[1], kivétel nélkül mindenki – akár maga is fényképezett már életében, akár nem, akár szociológus vagy szemiológus, akár teljesen műveletlen ember volt —, tehát ismétlem, kivétel nélkül mindenki – felfokozott érzelmi telítettségű állapotba került pár percen belül, és minden elméleti, esztétikai vagy fényképészeti tudás kiment a fejükből. Ekkor rádöbbentem, hogy egy ekkora érzelmi felindulás, az egyik kicsit is biztonságot adó akár tudományos, akár kulturális referenciarendszer ilyen fokú kiküszöbölése, elvetése igenis annak a jele, hogy létezik egy különös, szorongást keltő vizuális tér, a gondos „elkerülések" és az állandó tagadás tere (Barthes például kijelenti, hogy soha életében esze ágában sem volt a családi fényképekről írni, holott mi a télikertről készült fotó, ha nem a családi fénykép par excellence?). Bargala finoman árnyalt megkülönböztetést tesz a családi fotó és a családi élet egy-egy jelenetét ábrázoló fényképek között, mintha a családi fényképet máris bizonyos szabályoknak engedelmeskedő műfajnak határozhattuk volna meg.

Engem éppen a távolság érdekel (frontalitás, laposság, a fényképezőgép lencséjébe meredő tekintet stb.). Az a szakadék, amely megkérdezett beszélgetőpartnereim heves érzelemkitörése – akik valósággal saját családi fényképeik rabjaivá váltak pár percre – és ugyanakkor bizalmatlansága között tátong, amelyet akkor figyelhettem

meg, amikor elvontabb javaslatot tettem: „Miért is nem gondolkodhatunk el egy kicsit családi fényképeink felett?" Mégegyszer szeretném hangsúlyozni, hogy kérdésfelvetéseim nem szigorúan tudományos keretek között születtek, hanem annak a zűrzavaros érzelmi állapotnak a perifériáján, amelynek tanúja voltam s amelyet én magam is átéreztem; és azokhoz szólnak, akik családi fényképeiket nézegetve maguk is gazdag és nemegyszer meglepő elbeszéléseket, legendákat szőnek tovább.

Családi fényképnek a családi portrékat és a családi életből ellesett pillanatokat nevezem, minden megkülönböztetés nélkül. Mindez a „családi fénykép intézményébe" tartozik. R. Odinnek a mozira alkalmazott kifejezését használom itt,[2] mert úgy érzem, nagyon találó a fényképre nézve is. Odin definíciója így hangzik: „intézmény alatt olyan struktúrát értünk, amely meghatározások, jelölések halmazát egyesíti, a néző pedig nem más, mint az egy bizonyos intézményre jellemző jelölt-nyalábok átmeneti pontja."

A „családi fénykép intézményén" belül a jelek lehetnek különbözők és már ez sem elhanyagolható, mégis, számomra döntő jelentőségűnek – és ebben is csatlakozom Odin véleményéhez – az olvasatok sokfélesége tűnik. A családi fényképintézmény családi történeteket, családi fikciókat hoz létre, ám ezekbe a fikciókba több kulcs is beleillik, és a fotó (sokkal inkább, mint a családi mozi) lehetővé teszi az egyes családok számára, hogy gondolatban eljátszadozzanak ezekkel és változtatásokat vigyenek bele a kitalált történetek anyagába. Az egyén családi fotóit „családi regényének" és egyéni mítoszainak képzeletbeli alappilléreként használhatja fel.

FÉNYKÉPERNYŐ ◆ A fénykép tartóoszlop, alappillér volta az jelenti, hogy rég elfelejtett történeteket, szenvedéseket, fájdalmakat és örömöket hordoz, amelyeknek többnyire már az emléke is elenyészett.

Egy analízisben lévő asszony az általa egyébként jól ismert fényképsorozaton hirtelen felfedezi, hogy milyen savanyú, morcos ábrázata van a képeken. A képek komornak és szomorúnak mutatják. Különösen egy, ott a sorozat közepe táján: a képen öt éves és piciny csecsemőt szorít a karjában. Ez a fénykép meghatározóvá válik az analízis során, az asszony gondolataiban jelentős helyet foglal el: a fotó ugyanis abból a periódusból származik, amikor a kishúga feltűnése a színen éppen megzavarta az ödipuszi idillt. Amikor „de visu" felfedezte, milyen szomorú is volt, eltűnt emlékfoszlányok jutottak az eszébe, amelyek a fénykép, mint egy „emlékképernyő" mögött bújtak meg.[3] A felbukkant emlékek egyébként főképp ebből az ödipuszi korszakból, de kicsit nagyobb korából is származnak, amikor már testvérféltékenységről, még később pedig az apjával kapcsolatos testvéri rivalizálásról volt szó.

Néhány képnek valóban „képernyő"-szerepe van, azaz az emlék helyébe lép, de asszociációkat és fantáziaképeket indít meg, akár az emlékezés és az álom. Ebben az esetben a fotóit néző asszony számára a kép annak a tagadhatatlan bizonyítéka, hogy ez a „fényképészetileg" megírt szenvedés maga a Végzet. A minden fényképben lényege szerint benne rejlő „volt" itt átmenet, közvetítő nélküli bizonyíték, ellentét-

ben a puszta elbeszélésekkel, amikor is szorongó érzés, hogy hátha nem hisznek nekünk, igazolja a lehetséges hivatkozások bőségét („esküszöm, azt mondták nekem, hogy…", „X. jól figyelte meg, hogy…"), amelyek azonban soha nem tévedhetetlenek a modellel kapcsolatban; a fénykép egy életbevágónak tartott trauma hordozható, kitehető bizonyítéka és megidézése. Hirtelen úgy látszik, mintha a kivágás, egy-egy kiemelt arckifejezés végre elárulná, hogyan született meg egy bizonyos érzés, hol keresendő egy bizonyos személy lényeges alkotó tulajdonságainak eredete. Egyébként úgy gondolom, hogy – bár kissé eltérő megközelítésben, mégis – keveset mond Barthes annak a jóságnak a kapcsán, melyet a Télikertben álló kislány tekintetében fedezett fel.

CSALÁDI REGÉNYEK ◆ Eléggé nyilvánvalónak látszik, hogy az egyén a saját fényképeit kivételes képzeletbeli segédeszközökként használja fel személyes történelmének kialakulásakor, kiagyalásakor, de a családi regény kidolgozásában nemcsak az őt (az egyént) ábrázoló fotónak van kivételes helye, hanem néha az egészen rendhagyó (amennyiben ezek a képek a gyermekkorban megszokott, rendes kerékvágásban zajló otthoni élettől távol esnek) fotónak is. Mesés, mitikus személyek nagyon sok népes családban vannak, főleg ott, ahol a családok szétágaztak és szétszéledtek. A ritka tapasztalatokban gazdag amerikai nagybácsi minden családi fikcióban szerepel, és néha egy-egy aláírással ellátott fényképhez kapcsolhatjuk személyét. Ezek a kép aljára vagy hátára írott, kissé száraz szövegek – legtöbbször csak a név és dátum van rajtuk – nyitják meg az utat a Legenda felé.

Vegyünk egy fényképet: egy még fiatal, elegáns, bajuszos, hétköznapi arcvonásokkal rendelkező férfit ábrázol az 1910-es évekből. Sima portré: a tekintet a fényképezőgép lencséje felé fordul, frontális felvétel: a sztereotip családi fényképek hűséges követője. Ez az agglegény bizony nagyon egyedül érezheti magát ebben a gyerkőchadaktól és tehetős házaspároktól hemzsegő albumban. De nem felejtették el: annak a negyven éves asszonynak a számára, aki éppen a képet nézi, ez a férfi „Oncle Jo", anyai dédnagybátyja, akit soha nem ismert, mert agglegényként, nagyon fiatalon halt meg. Nincsenek leszármazottai, de nagyon sokat beszéltek róla, éppen mert hogy olyan fiatalon halt meg agglegényként. A finom vonások, az elegancia, a többiek - gyermekek avagy hűséges hitves - hiánya által jelzett nőtlenség figyelemreméltó egyéniséggé teszik: ő az *egyedüli*, aki önmagáért él az albumban.

„Oncle Jo" gyerekkorában elbűvölte ezt az asszonyt. Úgy emlékszik, mintha azt mesélték volna neki, hogy „a nagybácsi nagyon szerette az édesanyját"; és egészen tizenöt-tizenhat éves koráig azt hitte, hogy a tuberkulózis vitte el. Azután serdülőkorában kiderült, hogy „Oncle Jo" a titkos családi botránykrónika hőse, a skandalumokról az ember nem beszél, de mindenki tud róla és egészen halk suttogással terjednek: „Oncle Jo" homoszexuális volt (ezért mondták hát, hogy annyira szerette az édesanyját !) és természetesen szifiliszben halt meg. A szifilisz lassacskán tuberkulózissá szelídült a későbbiek során (minél öregebb az ember, annál bölcsebb); végül pedig egy családi szembesítés alkalmával, a fotót nézegetve számos kiigazítás

hangzott el: ó nem, „Oncle Jo" egyáltalán nem volt homoszexuális, hanem bolond életet élt és szeretőket tartott, de főleg az volt a baj vele, hogy minden vagyonát eltékozolta; az anyja volt teljesen oda érte, és igaz, hogy szifiliszben halt meg. És mindenki előadja a maga történetét „Oncle Jo"-ról, amiből körülbelül az derül ki:

1. *hogy a négy családtag éppen (és csakis) ezen a fényképen keresztül jól ismeri „Oncle Jo"-t, a fényképről ugyanis számos elbeszélést hallottak;*
2. *hogy a róla keringő különböző legendáknak vannak bizonyos változatlan elemei: a családban elfoglalt marginális helyzete, erkölcstelen szexuális élete, a vagyon elherdálása, drámai betegsége, erős kötődése az anyjához, korai halála. Ám ezeket az elemeket a szemlélők a legváltozatosabb módon kombinálják és alakítják át:*
3. *koruknak megfelelően (a homoszexuális-vérbajos verzió serdülőkorban, a család erkölcsi rendje elleni lázadás időszakában merül fel). Egy és ugyanaz a személy ugyanabból a fényképből kiindulva életének különböző fázisaiban más és más változatokat teheti magáévá;*
4. *az alacsony nemzedékrendben elfoglalt helye szerint (az asszony anyja és nagynénje, akik szintén nem ismerték „Oncle Jo"-t, csak nagy nehezen fogadták el a nagybácsi szexuális marginalizációját előtérbe helyező változatot, azzal érvelve, hogy „Oncle Jo" tulajdon nővérétől hallották, hogy ez nem igaz);*
5. *és természetesen a néző személyes problémái szerint (a szóban forgó asszony például felnőttkorában homoszexuálisokkal élt együtt és egy homoszexuális férfiba volt szerelmes).*[4]

Egy másik észrevétel: bármilyen különbözőek legyenek is az elbeszélések, a fényképről kiemelt egy-egy vonás (hasonlóság a család egy tagjával, ártatlan tekintet, elegancia stb.) mindegyiket igazolhatja. Ezért úgy látom, hogy a családi elbeszélések a fotós „kivetítésétől" elválaszthatatlanok; ezek az elbeszélések éppen az ellentmondó és egybevágó elemek egymás mellett létezéséből táplálkozhatnak, egy jóval gondosabb vizsgálatot igénylő logika szerint, és annál szövevényesebb burjánzásnak indulnak, minél inkább a teljesen szabályos, de minden belső történést, „sztorit" nélkülöző (mélységélesség hiánya, a lencsébe meredő tekintet stb.) családi kép, családi portré típusú fényképekből indulnak ki.

MONTÁZSOK ◆ Ha azt mondjuk: családi album, akkor kulturálisan predeterminált termék megszervezéséről beszélünk (és ez a megfogalmazás egyre elterjedtebb, lásd: B. Lecomte).

A fotók a nagy családi eseményeket: születés, elsőáldozás, házasság, öregség (személy szerint én soha nem láttam halálról készült fényképeket)[5] jelölik meg. A fényképeket többnyire időrendi sorrendben ragasztják egymás mellé és gondosan ellátják magyarázó képaláírásokkal: ez az az átlag, amire a családi album a legegyszerűbben redukálható. Vannak azonban valódi fotomontázs-válogatások is (a filmrendezők mintájára „albumrendezőkről" is beszélhetnénk), bár a legtöbb album nagyon esetleges és összevissza. Valószínű, hogy a képsor-montázsok meghatározott egymás mellé rendelése szemmelláthatólag és minden esetben jó okkal különbözik egy családon belül, a különböző „rendezők" albumaiban.

Pontosan arról van szó, hogy ezekben a montázs-képsorokban kifejezésre jut az egyes családtagoknak a családban elfoglalt helye, és ez a hely más, mint amit a szájról-szájra szálló családi legendákból és elbeszélésekből kikövetkeztethetünk; erre a bizonyos helyre az egyes képsorok jelenléte vagy hiánya utal, s éppen ez a kivágás, montázs kényszeríti szinte bele a családi albumot forgató személyt, akit egyben a képsorok kiváltotta emlékek elbeszélésére is indít.[6] Itt van például annak a nyolcéves, beteg kislánynak az esete, akinek sokat kellett pihennie és a sok kortizon-injekciótól a felismerhetetlenségig elhízott. Hogyan épül bele ez a családi esemény a családi fényképgyűjteményekbe?

Két album: szüleinek és egyik nagybátyjának albuma (népes családról van szó, és a rokonságot nagyon ápolják) vizsgálatából a következő megállapításokat tehettük.

A szülői albumban egy kép sincs ebből a korszakból, amely egymagában ábrázolná a kislányt: a gyerekhadban elvegyülve csak némi nehézség árán lehet kikeresni. Szemmel láthatóan kronológiai űrről, hiányról van itt szó, a betegség előtt vagy után készült számos fényképpel összehasonlítva. Ez az űr annál is érdekesebb, minthogy az apa nagyon aktív amatőrfényképész.

A nagybácsi albumában, éppen ellenkezőleg, egész sorát találjuk az ágyon fekvő, hatalmas testű, formátlan kislányt ábrázoló fényképeknek; több is ez, mint egyszerű képsor: a betegség tartalmáról és valóságos létezéséről tanúskodó ábrázolás.

És éppen ennek a sorozatnak a hiánya a szülök albumában egy csapásra különösen jelentőségteljessé, kiáltóvá válik ! Holott a szülők családi elbeszéléseiben a gyermek betegsége nagyon nyomatékosan jelen van; de a szülői nyugtalanság, aggodalom, a gyermek iránt érzett szánakozó szeretet, az anyagi gondoskodás nagy témakörei köré csoportosul. Természetesen soha nem esik szó arról a borzalomról, amelyet a gyermeki test hirtelen elváltozása váltott ki, sem pedig az anya narcisztikus sebzettségéről a kislányával kapcsolatosan (a szemtanúk azt mesélik, hogy az anya elnézést kért gyermekének hirtelen felpuffadása miatt).

Ami pedig a fotográfus atyát illeti, aki gyermekeit szerető figyelemmel vette körül, az albumot pedig az ebből az időszakból származó családi fényképekkel töltötte meg (testvérek, épp ottjárt barátok stb.), róla a kislánynak semmiféle emléke nincs a betegség alatt. Ezt a fotográfus űrt – amelyet az odaadásról és szerető gondoskodásról szóló történetek vannak hivatva betölteni – látjuk az albumban, és a gyermek ödipuszi formában így fogalmazza meg: „ az apám nem kapott le engem”.

Önkéntelenül is Marie Cardinal analízisének ismertetésére kell gondolnom, arra a részre, amikor egy súlyos traumáját idézi fel: apja pisilés közben fényképezi. Úgy vélem, hogy a családi albumokban, amikor az egyik családtag a fényképész, minden fényképen és fényképsorozaton a „lekapás” mindig erotikus töltésű mozdulata nyilvánul meg. A néző szemében mindig egy bizonyos test képzeletbeli kiválasztását jelenti egy másikkal szemben.

Az egyén családi fikcióiban a szóbeli elbeszélésekhez, legendákhoz ezek, a fotók nézegetése közben megszülető „regények” járulnak.

SZERELEM ÉS IDENTITÁS JÁTÉKA ◆ Egy fotóalbumban nem csak „társadalmi" vonatkozások vannak, hanem egy sor szerelmi történet és jó adag gyűlölet is, amelyek specifikus vizuális térbe íródnak, az őket tápláló elbeszélésektől, magyarázó szövegektől elválaszthatatlanul (a családi fényképek az írott vagy szóbeli legendákon túl nem léteznek, ellentétben a kiállításokon szereplő fényképekkel, amelyekről néha azt is mondják, hogy önmagukért beszélnek).[7] Ezt a vizuális teret nem mindig tehetjük az elbeszélő fölé, mert bizonyos fokig ő maga is az: a múlt tanúbizonysága, a múlt realitásának bizonyítéka.

Tudjuk, hogy a fényképek az elmúlt pillanat bizonyosságát, megtörténtét jelzik, ami már nincs többé. Ez a Barthes által nagyszerűen megidézett „volt"; ugyanakkor azonban a fotókat kommentáló családi legendák nem régmúlt, hanem erősen a jelenre utaló múlt idejűek – holott ez a régmúlt (passé simple) a fikció ideje.

A családi legendák lehetnek ellentmondóak, változóak, hézagosak – a testek azonban, hála a fotóknak, még láthatók, összesen átalakulásukkal egyetemben. A testnek ez a nyilvánvalósága ad hitelt a családi legendáknak, nem is annyira magának az elbeszélés tartalmának, mint az eredet valóságos voltának, annak a forrásnak, amiből az éppen szóban forgó történet fakad. Nem számít, hogy „Oncle Jo" homokos volt-e vagy heteroszexuális, a lényeg az, hogy létezett, bizonyíték rá a fényképe, és a családi és egyéni mitológiát éppen létezésének valóságossága táplálta.[8]

Nem akarom elismételni mindazt, amit Barthes ír a fénykép, a szerelem és a halál kapcsolatáról, csak annyit jegyzek meg, hogy a családon belül a családi fényképek csak a szerelem (gyűlölet), halál és identitástudat játékai, ahol az Én mindig valaki más és ez

1. *a hasonlóság okozta összekeveredésben („ez én vagyok" – „nem, ez édesanyád, mikor még ő is gyerek volt");*
2. *és a fényképek nézegetése közben furcsán aktualizálódó idő-eltolódáson keresztül tudatosul („íme a testem, akkor négy éves voltam, ma pedig huszonnégy": ilyenkor a jelen még fájdalmasabb, mintha csak azt mondanánk: „akkor négy éves voltam.").*

Az önszeretet és a mások iránt érzett szeretet, mások és sajátmagunk halála olyan heves érzelmeket indít fel bennünk, hogy könnyekre is fakaszt. A család eltávozott tagjainak semmiféle szóbeli felidézése nem zaklat fel annyira, mint a fényképekkel való szembesülés.[9] A „mesélj róla", a családi legenda egy elviselhetetlen szembesülés, „közelharc" szimbolizációja is lehet. A Barthes-i fogalmakkal úgy fejezhetném ki, hogy én mindig többé-kevésbé a punctum állapotába kerülök, amikor a családi fényképeimet nézegetem: ez a legfájdalmasabb punctum, amikor látom a kezdetet és a véget, hogy honnan jövök, és hogy „egész testemmel" meg fogok halni (ugyancsak Barthes szavai). Egyedül a stúdium a maga megnyugtató változataival (kulturális jellegű felismerések, tudás: „látod, ez a háború alatt történt… figyeled, mikben jártak?") képes valamelyest kiragadni ez alól a heves, szinte erőszakos ráhatás alól, amelyet a fotók gyakorolnak rám, és a támpont nyújtotta nyugalomban részesíteni, egyfajta rendet teremtve térben és időben.

AZ ÉN CSALÁDI FÉNYKÉPEIM – A TE CSALÁDI FÉNYKÉPEID ◆ A családi fényképekkel való találkozás, szembesülés nem feltétlenül kell, hogy ilyen erős érzelmi felkavarást idézzen elő: egyesek csak egy társadalmi csoport – amelyhez ők is tartoznak – összetételének lenyomatait látják albumaikban; ezért hangsúlyozom, hogy a „családi fénykép gyakorlata" alatt olyan erős érzelmi tevékenységet értek, amely a családi fényképek (portrék, vagy a családi életből vett jelenetek) nézegetése közben nyilvánul meg; tevékenység, amennyiben a megélt vagy elmesélt múlt – egyre nagyobb nosztalgiával fordulnak felé ! – aktualizálásának felel meg, és nem más, mint a családon belül az egyéni identitástudat létrejöttének története és az egyén családi regényének megalkotása. Ez a gyakorlat feltételezi, hogy a látott fotókból kiinduló képzelgés, fantáziálás olyan mértékű, hogy szinte egészen a kifejezésformák, sőt a kifejezés anyagának elfeledtetéséig megy. A fényképet nem annak látjuk ami. Ez különösen a fényképészek körében figyelhető meg, akiket saját családi fotóik gyakran olyannyira elvakít, hogy észre sem veszik, hogy a fotó nappal szemben készült, kivágása ügyetlen, vagy éppen ellenkezőleg nagyon is eredeti, véletlen remekmű, amely egy megfoghatatlan fényképészeti ideál megrögzött keresésének köszönhető, s melynek árnyai ott lebegnek a megsárgult papíron.[10]

Ez a „családi fénykép-gyakorlat" kölcsönös is lehet. Az ember megmutatja és megmagyarázza családi fotóit, de hamar rá kell, hogy döbbenjen: beszélgetőpartnerei közül azok, akiknek nincs meg a (fentebb meghatározott értelemben vett) családi fénykép-gyakorlata, távolságban maradnak és csak felületes figyelmet tanúsítanak; azok ellenben, akik maguk is gyakran nézegetnek vagy nézegettek így fényképet, szenvedélyes odaadással nézik mások fényképeit is; ám rövid időn belül kiderül, hogy ez a kommunikáció sem szimmetrikus: akármilyen figyelmes legyen is az ember, nem azokat a képeket fogja látni, mint társa: más fényképektől hatódik meg, nem azoktól, amelyeket pedig kifejezetten ezzel a szándékkal adta oda neki: „nem is annyira te érdekelsz engem, mikor kicsi voltál, (jóllehet ez a kép, amely hároméves koromban készült rólam, mélységesen érinti egész lelkivilágomat a hozzátapadt történetek és az ellágyult családi pillantások folytán, amellyel a képet végigsimogatták), hanem ez a távoli kuzinod, mert pont olyan faliszőnyeg előtt van lefényképezve, mint apámé." A mutatott fényképet egy másik fénykép személyes képe fedi el - a beszélgetőpartner - szemlélő személyes képe. „Persze hogy szeretném megnézni a te családi fényképeidet, hogy elérzékenyülhessek a sajátjaimon, hogy megállapíthassam, számomra ez majdnem egy és ugyanazt jelenti." Ez a megállapítás egyébként annál is inkább helytálló, mivel a fotók meghatározott szabályoknak engedelmeskednek (frontalitás stb.)[11]. „Ez a rakás unokatestvéred, akiket most mutatsz nekem, pontosan azt az érzést kelti bennem, amit akkor érzek, amikor eszembe jutnak a bátyáimról készült fényképek." „Anyám épp ilyen kalapot visel az egyik albumunkban, mint a tied." (A divat itt nem objektív társadalmi adottság, hanem ismertetőjel, olyan vonás, melyen a szem csupán azért állapodik meg, hogy megindítsa a lappangó emlékáradatot, olyanféleképpen, mint a „néger dajka nyaklánca", amit Barthes

említ: ez a látvány nagyon meghatotta, mert vidéki nagynénje gyöngysorára emlékeztette.)

A másik tehát, aki hallhat minket és nézi a bemutatott képeket, csak félfüllel figyel és más szemmel látja azt, amit eléje tárunk.[12] Ha valóban engem akarna látni, ki kellene ragadnunk ebből az állapotból, ki kellene ragadnunk saját képei világából, punctumának fájdalmas gyönyöréből, hogy egy kicsiny határsávon megpróbálhassunk kommunikálni, ahol punctum és stúdium minduntalan felváltja és összezavarja egymást.

A CSALÁDI FÉNYKÉPINTÉZMÉNY ◆ A családi fényképintézményhez kötődő fantáziálás elfeledteti, hogy azért valójában itt mégiscsak fényképekről van szó. Talán ez az egyik oka annak, hogy a családi fényképeket precíz szabályok szerint készítik. Amennyire láttam, a vizsgált albumokban többnyire tiszteletben tartották ezeket a szabályokat, bár távolról sem minden esetben. Rose-Marie Meyer hívta fel figyelmemet arra, hogy hány fotó hágja át nemcsak a családi fénykép kereteit, hanem a fényképészetben uralkodó legtöbb szabályt is. Ez természetesen csak azokra az esetekre vonatkozik, ahol a fotós amatőr. A családi albumok tele vannak olyan fotókkal, amelyeket akár Diane Arbus is készíthetett volna, a különbség csak néhány részletben és a kivágásban megnyilvánuló szándékban figyelhető meg. (A némileg monstruózus guggoló kisfiú mögött látható ház, amelyet a nagyon józan, jólfésült párról készült kép hátterében is felfedezhetünk, jelzi, hogy kispolgári „szerzőről" van szó, akinek célja egyáltalán nem a monstruozitás fényképezése volt !) Nagyon gyakori, és mindegyik fényképre jellemző, hogy a testek szabados pózba merevednek (az egyik fotón egy asszony makacsul a szexusán tartja a kezét, egy másik, a polgári lét minden külső jelét magán viselő nő csípőre teszi a kezét, a nyugágyba süppedt fiatal lány széttárja lábait). Ritka témákat láthatunk ezeken a fotókon: obszcenitást (a „valódi" fotográfusokkal ellenben nem szándékost), a táplálkozás, gyerekcsoportok (a gyerekeket ugyanis általában egymagukban fényképezik, ha nem, akkor a harmadik világ gyerekeiről van szó!), lakóhelyek ábrázolását. A fotóknak éppen az az érdekességük, véleményem szerint, hogy távol minden eredetieskedésre törekvő, a „tipikusra", a műfaji keretek áthágására irányuló szándékról, fényképezhetővé teszi ezeket a témákat.

Vegyünk egy 131 képből álló gyűjteményt: 36 tájkép, családi ház található közte, 28 kép a családi fotó szabályai szerint (frontalitás, mélységnélküliség, pillantás az objektívbe) fényképezett csoportokat vagy egyéneket ábrázol; marad 67 „besorolhatatlan" képünk; ha technikailag kitűnőek lennének és egy nagy név szerepelne rajtuk, kiállításra küldhetők lennének és tudós elemzések tárgyául szolgálnának. Mindenesetre tény az, hogy a legtöbbször semmiféle kritikában nem részesülnek (művész vagy szemiológus részéről), mert

1. *egy családtag nézegeti őket és személyes képzeletvilágának segédeszközeként használja fel;*

2. *egy családtag „áll be" a családnak, az adott pillanat egyszerű tanújaként, míg egy modell, aki tisztában van azzal, hogy egy MŰ létrejöttében alkotó része van, hisz a fotóművészetben és ez természetesen más pózokhoz, más magatartáshoz vezet;*
3. *az olvasati jelrendszer olyan erős, hogy szigorúan egyfajta olvasatra kényszerít – ez a családi fénykép „intézmény" jellege a Roger Odin-i értelemben. Ezek a kényszerítő olvasati kódok (amelyekhez még a szertartásosság, a pillanatok ünnepélyessé tétele, a család társadalmi összetétele stb. is járul) odáig vezetnek, hogy már észre sem vesszük: ezek a „családi-élet-jelenetei" képek – ugyancsak a családi fotó keretei közé tartoznak – nemegyszer különös, sőt különleges felvételek, mert olyan szerencsésen sikerült megragadniuk a mindennapokat – ami oly sok fényképész vágyálma ! De ez már egy más téma.*

FOTÓTRANSZ ◆ Akkor vajon miért a megvetés a családi fénykép osztályrésze, miért övezi szándékos, sűrű hallgatás, miért veszik szisztematikusan semmibe ezt a „közepes művészetet", holott olyan pillanatok megragadására képes, amelyek gyakran a legnagyobb fotográfusok keze közül is kicsúsznak: elsősorban természetesen a társadalmi csoportok összetételének ábrázolására hivatott, de emellett szerelem és gyűlölet játékai és a legváltozatosabb formában „lekapott" testek is ott vannak rajta. Szóltam már a családi portré és családi életből vett jelenet között fennálló különbségekről, melyeket többek között például Bergala állapított meg; való igaz, hogy a jelrendszer eltérő; a mai családi albumokban egymás mellett sorakoznak a portrék és az életből ellesett jelenetek, és az amatőrfotós-piac kiszélesedése, a művészi hajlam – amely arra ösztönzi az amatőrt, hogy a kompozíció szabályait tartsa tiszteletben és egy fényképészi retorika kötöttségeinek vesse alá magát és így ő maga is a művészet mezejére hatoljon be végre – azzal a kockázattal jár, hogy az embereknek kimegy a fejéből, hogy ezek a képek mégiscsak egy meghatározott intézmény – a családi fénykép – keretei között készültek illetve kellene készülniük.

Máris megfigyelhető, hogy azok a családi életből elkapott pillanatokat ábrázoló fotók, amelyekbe a képmélységnek és a pillantások, nézőpontok játékának köszönhetően elbeszélő elemek szövődnek, sőt a helyre, időpontra, cselekvésre utaló jelek is (amelyek a portrékból legtöbbször hiányoznak), teljesen más jellegű családi legendák kiindulópontjaivá válnak, mivel magának a fotós térnek is van „narratív effektusa".[13] Az effajta elbeszélések sem kevésbé kitalált, képzeletbeli történetek, minthogy lényegében a családi beszélgetés keretein belül mozognak. Ám mindennapibbak és (az említett fogódzók következtében) feltűnően „realistábbak". A nagy családi legendák, amelyeket a tenyérnyi papírlapon szűk keretek közé szorított nagybácsik és csodálatos, titokzatos ősök árnyai lengtek be, gyermekjátékjeleneteknek, gyerekszáj-történeteknek adják át helyüket. A családi fikciók minden jel szerint egyre inkább a szűkebb családra, az azonnal lekapható alkalmakra összpontosulnak, vagy pedig az egyik családtag feltétel nélküli dicséretére, kiemelésére[14].

A szabályok mindazonáltal változatlanok; a mai amatőrfényképészt, ha pompás fényképet készít az úszómedencében lubickoló kisfiúról, azért tartja nagyra a család, mert a pillanatfelvétel minősége jó, egy fényképészeti magazinban is megállná a helyét, és főként mert a fotóalanyt nagyszerűen sikerült – a megszólalásig hasonlóan – visszaadni. Ez a hasonlóság teszi lehetővé a lefényképezett személy számára, hogy szembesüljön azzal, milyen is volt, és hogy szemmel látható nyomot hagyhasson az idő körforgásában.[15]

A családi fényképész némiképp arra az operatőrre emlékeztet, akinek segítségével a törzs tagjai – transzos állapotba kerülve – saját hasonmásaikkal kerülhettek kapcsolatba. (A történetet Jean Rouch mesélte.) A családi fényképek nézegetője is olyan valaki, aki a tudtunkon kívül emlékezetünket benépesítő hasonmásokat kutatja és ismeri fel.

A családi fénykép intézménye – még ha (különösen ma, a modern család széthullásának következtében) az átlagos fényképezési szokásokkal együtt változik is —, továbbra is olyan látható képzeletbeli tereket hoz létre, amelyben halottak mesélnek élő történeteket.[16] A fénykép, és így a családi fénykép nézegetése is, tehát nem a valóságba és a valóság rögzíthetőségébe vetett erőltetett hit jele, hanem egy kivételes közvetítő láncolat létezésébe vetett remény, ennek a valóságnak a felépítésén és elfogadásán belül.

Nem tudok ellenállni annak a gyönyörűségnek, hogy idézzem Proust egy csodálatos mondatát a *Bimbózó lányok árnyékában* című részből: „A fénykép akkor tesz szert a belőle hiányzó valamelyes méltóságra, amikor már nem pusztán a való másolata, hanem olyan dolgokat tár elénk, amelyek többé már nem léteznek."

Jegyzetek

[1] Egyébként legnagyobbrészt nők.

[2] R., Odin: Rhétorique du cinéma familial. (A családi mozi retorikája). In *Revue d'Esthétique: rhétoriques, sémiotiqes,* nº 1-2., 1979.; R. Odin: Pour une sémio-pragmatique du cinéma. (A mozi szemio-pragmatikája felé). In *Iris,* nº 1., 1983 első negyedév.

[3] „Az emlék-képernyő a visszamenően kivetített fantáziaképek puszta támasztéka, segédeszköze is lehet." Laplanche és Pontalis: *Vocabulaire de la psychoanalyse.* (A pszichoanalízis szótára). A fotó tehát ennek a kategóriának materiális emlék-képernyője lenne.

[4] „Oncle Jo" egyenes ági unokaöccse, egy komoly, törvénytisztelő ember nyomatékosan kiemelte, hogy a bácsi „rossz polgár" volt, mert a más pénzét szórta el.

[5] De tudom, hogy vannak ilyenek.

[6] Így van ez például annak a (ma hetvenéves) kislánynak az esetében, aki „pajzán történeteket" talált ki magának abból a puszta tényből kiindulva, hogy az apja által összeállított albumban a róla mint pufók csecsemőről készült kép a szülők házassági fényképei előtt szerepel.

[7] Ez nem mindig helytálló. Az aláírásokon, magyarázatokon kívül a „frappáns" hasonlóságok is önmagukért beszélnek, de magyarázatra mégis szükség van, hogy tudjuk, valóban ki kicsoda.

[8] Mesélték, hogy egy családi legenda fenntartása érdekében (az özvegy megidézte elhunyt férjének szellemét, amikor lehullt az éj) a spiritiszták „plazmájaként" fényképeket mutogattak. Bár az egész csak trükk volt, a történet mégis generációk hosszú sorát tartotta izgalomban.

[9] Ennél hevesebb felindulás csak az eltávozott személy hangjának visszajátszásakor keletkezik.

[10]A családi szempontból vizsgált „családi fényképek" itt, ezen a ponton válnak el élesen például a művészi szempontból megnézett képektől, ahol, éppen ellenkezőleg, az ember csakis a fotót látja.

[11] A háttérmélység hiánya lehetővé teszi, hogy bár a fényképből kiindulva, de mégis teljesen külsődleges (független) elbeszélést kerekítsünk: a fényképezőgép lencséjébe tekintő pillantás nem izgatja kíváncsiságunkat, mi is történik a képmezőn kívül.

[12] Lásd C. Boltanski rekonstrukcióját, melyet R. Odin idéz a *Rhétorique du cinéma familial*-ban. Úgy vélem, hogy mások családi fényképeinek nézegetése egyenlő a képek képeinek nézegetésével. Az első kép nem valós emlék, hanem az ő családi fotói, amelyet saját „családi fényképnézési gyakorlatunk" szerint nézünk.

[13] Bergala: *Pour une sémiologie du récit en images.* (A képes elbeszélés szemiológiája)

[14] lásd B. Lecomte írását

[15] Hasonlóság van egyrészt a különböző generációk tagjai között, másrészt ugyanazon személy különböző életkorban készült képei között.

[16] Ha tízéves korunkban megnézzük annak a hároméves gyereknek a fényképét, akik voltunk, nyugodtan mondhatjuk, hogy ez a hároméves gyerek halott.

Amy Kotkin

A családi fotóalbum, mint a folklór egyik megnyilvánulási formája[1]

A „folklór" szó azonnal az öreg, jóságos hegedűsöket, a shoo-fly pie[2] receptjét és a csendesen elenyésző paraszttársadalmak képeit idézi emlékezetünkbe. A Smithsonian Institution-nek a folklór és a népi kultúra tanulmányozására létrehozott *Folklife Programja* azonban új irányt vett. Az utóbbi évtizedben az intézet folkloristái és terepmunkásai nemcsak a taxisofőrök, az acélmunkások és a városi iskolás gyerekek, de az Appalache-hegység lakóinak és a régi oregoni favágóknak a tudáskincsét is összegyűjtötték. Az ily módon feljegyzett bőséges mennyiségű történetből, dalokból és hagyományokból nyilvánvalóvá vált, hogy a folklóralkotások és az egyes népi kultúrák továbbélése időtlen és univerzális jelenség. A kreatív művészi kifejezés képessége, amely a folklórt jellemzi, távolról sem csupán a falusi vagy etnikus csoportok tulajdona, hanem a legmodernebb környezetben és kortársi csoportokban is megnyilatkozik.

1974-ben a Smithsonian Intézet munkatársai társadalmunk legalapvetőbb alkotóegysége, az amerikai család felé fordították figyelmüket. Habár számos jel arra mutatott, hogy a család egy halálra ítélt és hanyatló intézmény, az újonnan szervezett *Family Folklore* tagjai Washington D. C. lakóit kezdték kérdezni olyan történetekről, kifejezési formákról és hagyományokról, amelyek magukban foglalták a család múltjára vonatkozó emlékeket, és amelyek jellemezni tudták a megkérdezettek jelenlegi családi kapcsolatait. Kezdettől fogva a program célja kettős volt. Mint folkloristák és történészek arra törekedtünk, hogy megértsük a folklór megnyilvánulási formáit és funkcióját a jelen családi életében. Ugyanakkor azt reméltük, hogy kutatásainkkal segítjük azt a felismerést, hogy egy család tagjaként minden egyén egyetlen népi kultúrának a tagja.

1974 és 1976 között a *Family Folklore Program* keretében több, mint ötezer helyi lakost és átutazót interjúvoltunk meg a nemzeti fővárosban. Gyakorlatilag mindenki hozzájárult a családi hagyományokhoz egy-egy történettel vagy egyébbel. Ezen túl adatközlőink a közös családi élmények megőrzésének sokféle módját meghatározták. Ezek sora a formális történetektől és naplóktól a steppelt ágytakarókig, a hímzett képekig, a családtörténeti falakig, az emléktárgyakig, az egy-egy eseményt megörökítő festményekig, kitalált dalokig, játékokig és rigmusokig, fényképekig és amatőr filmekig terjed.

Az általunk elfogadott nézőpontból úgy tűnik, hogy a családi folklór három fő címszó alá sorolható: verbális (amely magában foglalja a történeteket, kifejezéseket és anekdotákat), írott (úgymint levelek, naplók és különleges alkalmakra kitalált versek), és vizuális (amelybe a házi mozik, a fényképek, fotóalbumok tartoznak, valamint mindenfajta kézimunka). Kultúránk a kommunikációnak sokféle módját

teszi lehetővé, ezek mindegyike egy olyan szöveggé válik, amely a folklórt közvetíti az egyik generációtól a következőig.

Eléggé érdekes, hogy ezek a formák jellegzetesen másfajta képet vagy különböző részeit közvetítik a családi élményeknek. Amíg a történetek a családi életnek rendszerint valamilyen vakmerő vagy drámai eseményét állítják középpontjukba, addig a fényképek látszólag boldog pillanatokat vagy ünnepségeket mutatnak. Az írott formák gyakran személyes és introspektív jellegűek, az emléktárgyak pedig, amiket a családtagok felragasztanak a falakra vagy egyszerűen begyömöszölik őket a fiókba, a családi életnek sokkal kalandosabb és romantikusabb aspektusait tükrözik. Mivel úgy tűnik, hogy minden formának megvan a maga esztétikai kelléktára és motívumkészlete, ezek a megkülönböztetések nagyon fontosak annak megállapításában, hogy milyen funkciót töltenek be a különböző folklórműfajok az amerikai család életében.

Az a meggyőződésünk, hogy a családi kép a folklór egy formája, 1974-ben kezdett formálódni, amikor egy fiatal nő, aki hallott kutatási tervünkről, megmutatta nekünk saját fotóalbumát.[3] Az édesanyja készítette számára nászajándékul, amely nemcsak saját életének, de a szülei, nagyszülei és dédszülei életének vizuális történetét is tartalmazta.

Addig úgy tekintettünk a fotókra, mint a folklór egyszerű illusztrációira, amelyek bemutatják a család szabadnapjait, ünnepségeit és boldog perceit. De Nancy Brown albuma nem egyszerűen illusztráció volt, hanem az ő családi hagyományainak integráns része. A vele való beszélgetés közben felfedeztük, hogy szoros kapcsolat van a fényképek és azok között a történetek között, amelyeket a családban rendszeresen meséltek. De amíg Nancy képei szinte kivétel nélkül boldog pillanatokat ábrázoltak, a történetek többségéről, amelyeket ezek a képek felidéztek, nem lehet ugyanezt elmondani.

Egy kedélyes fotóról például, amely Rose nevű nagynénijét ábrázolta egy amerikai tengerparton, Nancy elmesélt egy sokat emlegetett történetet arról, hogyan szökött meg ez a nagynéni Oroszországból. Nancy édesapjának egy büszke fotóját, amely a második világháború katonai egyenruhájában ábrázolta őt, ellenpontozta egy tragikus történet, amely arról szólt, hogyan lőtt le az apa egy kisfiút véletlenül, egy ellenséges katona helyett Németországban. Ugyanennek a derűsebb oldala, hogy egy teljesen közönséges kép, amely Nancy első autóját mutatta, a humoros anekdoták egész sorát idézte fel Nancy serdülőkorából.

Habár minden folklórműfaj kézzelfogható vagy szemmel látható tartalma alapvetően különbözhet egymástól, a családi fényképek a családi történetek tükörképei. Amíg a családi történetekben a családok verbálisan „festik le" önmagukat, a családi fotók ugyanezt vizuális úton teszik. De csupán a családi képek által felidézett történetek megvilágosító ereje révén kezdjük megérteni, hogy hogyan viszonyulnak a vizuális képek a család szájhagyományához.

A következő két évben több száz család válaszolt azokra a hirdetésekre, amelyeket washingtoni újságokban elhelyeztünk, és adták kölcsön fotóikat és fotóalbumai-

kat kutatásunk céljára. Ezeket a gyűjteményeket nézegetve két szinten vizsgáltuk a családi fényképeket: egyénileg és a családi albumban egymás mellé helyezve.

Az egyes különálló képeket nézegetve úgy találtuk, hogy Nancy Brown képeinek szinte minden, általunk látott gyűjteményében megvannak a megfelelői. A megszokott témák (mint a családi vagy diplomaosztási ünnepségek) és a megszokott pózok (mint a családok szabálytalan csoportjai házuk tornáca előtt) újra és újra megjelennek. Elsődleges szinten bemutatják a kamera előtti helyes viselkedésről és a fotózásra alkalmas pillanatokról alkotott közös elképzeléseket. Stanley Milgram New York-i pszichológus hozzászól a jelenséghez megjegyezvén, hogy habár szabadon fényképezhetünk bármit, amit akarunk, ezt mégsem tesszük. „A fénykép – mondja – két pszichológiai határterületet érint: az észlelés és az emlékezés területét… A fénykép lényegében a jövőre irányuló művészet."[4]

Hajlamosak vagyunk aszerint készíteni fényképeinket, ahogyan megőrizni, emlékezni vagy emlékezetben maradni akarunk. Azáltal, hogy a családi fényképek értékrendünket és ideáljainkat jelenítik meg, egy stilizált valóságot állítanak elénk. Bizonyos fajta eseményeknek egy bizonyos módon való lefestésével ezek a képek az élmények szelektált megjelenési formáinak egy folyamatos feljegyzéssé csaló alkotó transzformációi, amely a jövőben válhat közkinccsé.

Ahogyan a családi történetek elbeszélői, úgy a családi fotók készítői is önzők abban, amit az emlékezet számára kiválasztanak, vagy legalábbis amit továbbadásra kiválasztanak. Mind az elbeszélők, mind a fényképek készítői a családtagok jellemét egyetlen képbe sűrítik. És éppúgy, ahogy egy történet egy idő után egy egyén túlzó és atipikus képévé formálódik az egymást követő elbeszélők ajkán, egy fénykép jelentése és interpretációja ugyanilyen transzformáción mehet keresztül, amikor több generáción át nézik a rokonok.

Múlt nyáron, amikor adatközlőimet legféltettebb családi fényképeiről kérdezgettem, egy New Jersey-i nő, aki egy fesztiválra jött, felidézte nagyapja testvérének, Maxnak a fényképét, aki fiatal korában egyszerűen csatlakozott Buffalo Bill *Vadnyugati Show*-jához. A fénykép – valójában az egyetlen kép, amely Max bácsiról megmaradt a családban – rövid vadnyugati tartózkodása idején készült. A cowboyok magas kalapjába és lovaglónadrágjába öltözött Max képe elbűvölte a fiatal nőt, aki így nevezte el őt: „Egylövetű Blum, a zsidó cowboy". Habár Max Blum élete nagy részét mint szabó élte le Newark-ban (New Jersey), unokahúga, aki erről az egyetlen képről ismerte, egy hős cowboyjá formálta őt. A kép alapján a nő Max életét eposzi méretűre nagyította, és még a gyerekeinek is elkezdte mesélni Max állítólagos kalandjait kinn, a vadnyugaton. Max számára a fotó valószínűleg egy büszke, de tiszavirág életű élmény „igazolását" szolgáltatta. Leszármazottai számára a kép mégis az elvitathatatlan hitelesség álruháját öltötte magára. Valóban, a kép a teljes egész szerepét töltötte be – Max életét és jellemét összegző szerepet –, és ezzel egy új családi legendához nyújtott alapot.

Egy másik adatközlőnk más úton értette meg velünk a fényképeknek a családi életben kivívott jelentőségét.

> „Ahogy nézegetem ezeket a képeket, egy kép jut eszembe. Első nyáron, ahogy apám otthagyott bennünket, lementünk a tengerpartra nyaralni… És elmentünk ebédelni az egyik olyan helyre, ahol egy ürge odajön az asztalodhoz és lefényképez, és aztán eladja neked a képet. A kép ott van most is felakasztva az emeleti hallban. Legutóbb karácsonykor megnéztem… Olyan reménytelenül nézünk ki rajta… Itt volt az anyám, körülvéve a gyerekeivel, mintha épp készülne valamit csinálni… Kihívtam a mamát a hálószobából és megkérdeztem tőle: »Emlékszel arra a nyárra? Nézd ezt a képet! Hát nem szánalmasan nézünk ki? Egy kicsit bátran, meglehet, de szánalmasan«. Odaállt a kép elé és azt mondta: »Jól csináltuk.« Azt hiszem, így érzi. Jól csinálta az életét. Azt hiszem, mi is így érezzük."[5]

Amikor a fotók után nyomozunk, úgy tűnik, hogy alig különböznek a többi, általunk látott fotótól, amelyek a vacsoraasztal körül csoportosuló, mosolygó családokat festenek le. Egy kívülálló nem tudja megfejteni, hogy milyen tartalmat hordoz egy kép azok számára, akik rajta vannak. A fényképeket is, mint ahogyan a történteket arra használjuk, hogy megértsük a múltat – hogy elmondják, hol voltunk, hogy racionalizáljuk az egyik életkorból a másikba való átmenetet. Habár a fénykép elárulja, hogy megegyezés született a fényképész és a fénykép alanya között arról, hogyan kell egy családot lefényképezni, a fénykép jelentése idővel változhat, attól függően, hogyan emlékezünk vissza arra az időre, amikor készült.

A fénykép legalább három szinten a családi folklór fontos kifejezési formájává vált. Idővel a fényképek történeteket és kifejezéseket idéznek fel, sőt családi legendákhoz is alapul szolgálhatnak. Mivel anyagi kultúránk részei, a hasonló beállítások és díszletek azt sugallják, hogy széles körben elterjedt, közös értékek és esztétika leszármazottai. Végül, a fényképek nemcsak megörökítik az olyan mindennapos folklorisztikus családi eseményeket, mint amilyen az esküvő, a születésnap és a nyaralások, hanem részévé válnak annak a rítusnak is, amelyet feljegyeznek. Manapság maga a fényképezés aktusa központi helyet foglal el az ünnepi szertartásban. Amint egyik adatközlőnk leírta:

> „Karácsony, születésnap, már utálod, amikor a kamera előkerül. Tudod, hogy a karácsonyfáról fog készülni a kép. Mindenki le lesz fényképezve, amint egy valaki háta mögött összegyűlnek … már tudod előre, hogy megy az egész! A szokásos családi képek."[6]

A híres fényképész, Tod Papageorge szinte szó szerint megismétli adatközlőnk véleményét, amikor ezt írja:

> „Karácsony reggelén az apám fényképésszé változott. … A nővéremnek meg nekem oda kellett figyelnünk. És bőszen bámultuk azokat a ronda üveggömböket, és nem értettük, hogy azzal, hogy még minket is odaültettek, a szalagoktól és csomagolópapíroktól virítva – egy szertartás részei vagyunk; mi voltunk ennek a szertartásnak a motívumai."[7]

A fényképezés a családi élet tradicionális része. Valóban, az, hogy valaki lefényképezi a gyerekeit, nemcsak a szülő-gyermek viszonynak a kifejeződése, hanem a gyermekekhez való viszonyulás kulturálisan meghatározott kötelezettsége is.

Ha az egyedi fotók elsősorban a családi élet ragyogó pillanatait kapják el, mit mondjunk az albumról? Egy olyan korban, amikor a fénykép viszonylag olcsó és gyors egymásutánban készíthető, ezeknek az idillikus látomásoknak nem mindegyike kerül be az albumba. Azon túl, hogy maga a fényképkészítés is nagyfokú szelektálással jár együtt, az albumkészítés további szelekcióit jelent a szerkesztéssel és meglevő fényképek egymás mellé helyezésével.

Az album egy rendezőelvet mutat a fényképek puszta összegyűjtésén felül és túl. Nagyon gyakran tudatos törekvés vagy motiváció is közrejátszik a létrehozásában. Nancy Brown albuma példáz egy ilyen motivációt: az édesanyjának az az óhaja, hogy egy vizuális feljegyzést nyújtson a lányának a gyökereiről, a rokonairól és az ő saját életéről, egészen az esküvő napjáig. A képeket úgy válogatták és rendezték el, hogy azok kifejezzék a kontinuitást és a generációk értelmét. Susan Sontag nemrég megjelent könyvében felismeri a családi albumnak ezt a természetét. „A fényképekből – írja – minden család arcképkrónikát szerkeszt magáról – hordozható képkészletet, amely a család összetartozásáról tanúskodik."[8]

A legtöbb album, amit láttunk, az idő szelektált egységeire összpontosított. Némelyek, mint a csecsemő- vagy esküvői albumok, a kereskedelem által előre ki voltak preparálva. Mások egyénítettebbek voltak: egy-egy nyaralást, a serdülőkort vagy az udvarlás éveit tartalmazták. Nagyon sok fényképet – elszigetelt pillanatokat – válogattak ki, hogy jelképezzenek egy időszakot. Életünket mint korszakok és lépcsőfokok sorozatát képzeljük el, és albumaink tükrözik és megtestesítik azt, ahogyan elképzeljük az időnek azt a bizonyos egységét. Ahogyan a különálló fényképek bemutatják azt, hogy egy család hogyan látja önmagát egy meghatározott térben és időben, az album azt mutatja meg, hogyan kell ezeket a képeket a közös élményekről készült egységes feljegyzéssé rendezni. „Az így eredményül kapott áltörténet" – írja Stewart Albert pszichológus – „kihangsúlyozza mindazt, ami megerősíti az életet, míg következetesen elnyomja az élet fájdalmas oldalait."[9]

A kutatás folyamán különösen három olyan album keltette fel az érdeklődésünket, amelyeket három, családi életét épp akkor elkezdő fiatal nő kölcsönzött nekünk. Habár az albumok maguk nagyon különböző stílusúak voltak, mindhárom kölcsönző azt állította, hogy az albumok fontos szerepet töltenek be családi életükben. Kiemelt helyen tartják őket, gyakran nézegetik a szülők is és a gyerekek is. Sőt, a nézegetés közben rendszerint hosszú beszélgetések, sztorimesélések kezdődnek.

Talán a legkidolgozottabb albumot, amit láttunk, egy fiatal nő kölcsönözte nekünk, aki Kaliforniában, egy vidéki kommunában élt az 1960-as években. Janet Adrian egy kereskedelemnek dolgozó művész, és albumának minden lapja, amely abból a korból származik fényképekből, képeslapkivágásokból, emléktárgyakból és kézírásos feljegyzésekből alkotott kollázs. Janet nemcsak arra használta fel ezeket az eszközöket, hogy kiterjedt családját érzékeltesse, hanem egyéb eseményeket és

hatásokat is, amelyek életének azt a periódusát jellemezték. A családi fotók és emléktárgyak közé szúrva ott találtuk John Lennon, Bob Dylan és más rock-sztárok képeit is. Amikor megkérdeztük őt, miért vannak benne ezek a képek az albumban, azt válaszolta, hogy ezek az emberek életének fontos részét képezik, és hogy ezeket kiterjedt családja részének tekinti.

1973-ban Janet férjhez ment, és Keletre költözött. Második albuma, amely a felnőtt korba való átmenetet és lánya születését beszéli el, sokkal hagyományosabb stílusban készült. Habár ez az album is gondosan összeállított, a lapok mégis egyszerűbbek és kevésbé kaotikusak. Míg az első albumot nagyjából a fiatalság kultúrájának képei és szimbólumai jellemezték, a legújabb összeállítás nyíltan a nukleáris családi kapcsolatokra irányul.

Egy másik adatközlőnk egy városi kommunában élt közel egy évtizedig, de eléggé érdekes, hogy az ő albuma keveset tár fel erről a nagy családról. Habár Susan Jacobs a kommuna megrögzött híve volt, férjhez ment, mielőtt a kommunához csatlakozott volna. Mikor a két fia született, Susan és férje egy kiscsaládot alapítottak egy olyan háztartásban, amelynek még hat egyedülálló felnőtt tagja volt. Albumai, amelyeket külön-külön készített a fiairól, a nukleáris család jellemző jegyeit viselik magukon. Csak néhány kép ábrázolja a nagycsalád tagjait. Majdnem minden kép a közvetlen családtagokat vagy a távol lévő rokonokat mutatja. Amikor megjegyeztem, hogy albumai milyen kevéssé tükrözik valóságos léthelyzetét, felidézte, hogy mennyire nehezteltek rá annak idején a lakótársai, amiért ő igyekezett egy hagyományos családszerkezetet fenntartani a kommuna keretén belül. Azt, hogy albuma a vérrokonokra összpontosított, azzal magyarázta, hogy ezzel igyekezett megerősíteni a nukleáris családba vetett hitét. Bár az albumok nem adják Susan életstílusának pontos képét, mégis olyan értékeket tükröznek, amelyek ritkán vannak kimondva, de annál mélyebben benne foglaltatnak a képekben. A múlt év áprilisában újra meglátogattam Susant, és arra kértem, mutassa meg azokat a fotókat, amelyeket nem tett bele az albumba. Köztük nagyon sok kép ábrázolta a kommuna ünnepségeit. Egy dobozban feküdtek, mint az arcok a vágószoba padlóján – kiszerkesztve a családi élet hivatalos feljegyzéseiből.

A szerkesztői munkát továbbfejlesztették – és másképp oldották meg – az egyik bébi-albumban. Barbara Hollis a szokásos albumhoz újabb lapokat tett hozzá, amelyeken a gyermekkorból már kinőtt két gyermekének a képeit helyezte el. Minden lap egy nevezetes napot fest le: a születésnapokat, karácsonyokat, a parkban és a tengerparton töltött napokat. Sok kép meg volt csonkítva, kivágva azt, amit az anya lényegtelennek ítélt. Néhány esetben ez zavaró környezet volt, de Mrs. Hollis elmondta, hogy levágta a képekről a barátokat és más rokonokat is. Minden album a gyerekeket és a családhoz való viszonyukat állította a középpontba. Miután Mrs. Hollis meleg családi légkör nélkül nőtt fel, azért vezette ezeket az albumokat, hogy a gyerekei teljes feljegyzést kapjanak saját életükről. Azzal, hogy gyakran nézegette velük együtt az albumokat, azt remélte, hogy a fényképek sokkal erősebb érzelmi

kötődést fognak gyerekeiben felkelteni a család iránt, mint amilyenben neki volt része fiatal korában.

A jövőre gondolva ezek a nők nemcsak maguknak, de a gyerekeiknek is készítették ezeket az albumokat. A teljes kollekcióból kiszakítva, az albumba ragasztott képek a családi életnek egyoldalú képét adják. Habár a történetek, amelyeket a képek nézegetése felidéz, nem mindig tükrözik a képeken látható boldogságot, mégis hajlunk arra – amint egy adatközlőnk kijelentette –, hogy „emlékezetünket az általunk készített képekhez közelítsük."[10]

A családi albumok minden bizonnyal a legáltalánosabb és sok esetben az egyetlen dokumentumai a mai Amerika családtörténetének. Mégis, ahogyan képeinken minél inkább elkötelezzük magunkat a jólét mellett, annál kritikátlanabbak vagyunk ezekkel a képekkel szemben. Ki kell fejlesztenünk egy adekvát terminológiát a fényképek „olvasatára", és hogy felismerjük, a kutatás számára a fényképek értéke nem abban rejlik, hogy képesek bemutatni az élet részleteit (mint ahogy erre valóban képesek), hanem abban, hogy kifejezik ideáljainkat és hiedelmeinket is.

Egy, a mai folklórral foglalkozó egyetemi hallgató számára a fénykép kitűnő példája annak, hogy a modern technika, amelyet oly gyakran okolnak a népi kultúrák hanyatlásáért, hogyan hozott létre egy másfajta nyelvet a folklór alkotó továbbfejlesztésére és tovább-hagyományozására. De ha a családi képet a folklóralkotások között el akarjuk helyezni, meg kell találni a tudományos megközelítés módját. Az utóbbi három évben a *Family Folklore Program* elkezdett összeállítani egy kérdőívet az amerikai családi albumok elemzéséhez.

A formára vonatkoztak a következő kérdések:

1. *Milyen fajta képeket tartalmaz az album a beállítás, a díszlet és a szituáció szempontjából?*
2. *Ki készítette a képek többségét, és milyen viszonyban állt az illető a lefényképezett családtagokkal?*
3. *Milyen szempontok alapján válogatták és rendezték el a képeket, hogy a múlt eseményeinek egy egységes látványát adják?*
4. *Ki készítette az albumot és milyen céllal?*

Ugyanennyire fontos, és némely esetben sokkal könnyebben is kaphatunk felvilágosítást arról, hogy milyen funkciót tölt be az album a családban.

1. *Hol tartják az albumokat? Simán hozzáférhetők vagy el vannak zárva a manzárdszobában?*
2. *Milyen gyakran és milyen körülmények között nézegetik az albumokat a családtagok?*
3. *Milyen érdeklődési fokon vagy milyen érzelmi kötődéssel viszonyulnak a különböző korú családtagok az albumaikhoz?*
4. *Mennyit tudnak az egyes családtagok a képekről? Tudják-e, hogy kit ábrázolnak? Tudnak-e a képekhez kapcsolódó történeteket?*
5. *Mennyire hasonlít vagy áll szemben a történetek tartalma a képekével?*

Néhány visszacsatoló kérdést is föl kell tenni.

1. *A családtagok saját megítélése szerint albumaik milyen mértékben bővítették a család történetéről való tudásukat vagy mennyire szolgálnak katalizátorként a családi történetek felidézésében?*
2. *A családtagok mennyire érzik az albumokat családi életük adekvát kifejezőinek, és hogyan határozzák meg fényképeik és albumaik helyét egész családi folklórjukban?*

Jegyzetek

[1] Kotkin, Amy: The Family Photo Album as a Form of Folklore. In *The Journal of the Society for Photographic Education* 16. 1978/1., 4-8. p. Fordította Ország Mária.

[2] Shoo-fly pie: megközelítően „légyhessentő lepény", azaz édes sült tészta, amely melaszrétegekkel, valamint nyerscukor és liszt keverékével van megtöltve és a tetején cukorkéreggel befedve. Azért nevezik így, mert vonzza a legyeket, amiket el kell hessegetni róla (a fordító jegyzete).

[3] Nem használtuk adatközlőink valódi nevét ebben a cikkben.

[4] Milgram, Stanley: The Image – Freezing Machine. *Psychologie Today*, 1977. január., 48. p.

[5] Cutting-Baker, Holly et alii (szerk.): *Family Folklore.* Washington, Smithsonian Institution, 1976. 74. p.

[6] *Festival of American Folklife Program Book,* 1976. 14. p.

[7] Green, Jonathan (szerk.): *The Snapshot.* Millerton, N.Y. Aparture, 1974. 33. p.

[8] Sontag, Susan: *A fényképezésről.* Budapest, 1981, Európa. 8. p.

[9] Milgram, Stanley: The Image – Freezing Machine. *Psychologie Today*, 1977. január. 49. p.

[10] Cutting-Baker, Holly et alii: i. m. 69. p.

Barbara Rosenblum

Fényképészeti stílusok[1]

Bármely szociológiai vagy egyéb tanulmánynak, mely kísérletet tesz arra, hogy megmagyarázza, mi a stílus, konkrét kulturális termékek stilisztikai jegyeinek elemzéséből kell kiindulnia. Így elengedhetetlen, hogy néhány fényképészeti stílus ideiglenes klasszifikációját elvégezzük, és jellemzőit analizáljuk. A fotográfia történetének kutatói ugyanis ezt a munkát idáig nem végezték el.[2]

Egy nemrég megjelent könyv, *Masters of the Camera, Steiglitz, Steichen and Their Buecengers*[3] kísérletet tesz arra, hogy körüljárjon két fényképészeti stílust, két fotóművész munkáin keresztül. Habár a könyv nem tartalmaz komoly tanulmányokat, érdekes gyűjteménye két termékenyítőleg hatott fényképész munkáinak.

A lineáris fejlődés feltevése, mely fenntartható a kora 19. századi festészet és szobrászat esetében, részben problematikus a fotográfia történetében. Az empirikus tények egyértelműen azt bizonyítják, hogy a fotográfia nem lineárisan fejlődött, vagyis nem úgy, hogy egyik stílus felváltotta a másikat, hanem sokkal inkább a kezdetektől fogva egy sokféleség figyelhető meg. A fotóesztétika elemzőinek és történéseinek végül is megegyezésre kell jutniuk abban a kérdésben, hogy milyen társadalmi erők okoznak különböző stílusokat egyazon korszakban. Habár a fotótörténészek könyveiket a technika fejlődése köré építik fel, bölcsen elkerülnek minden olyan analízist, mely egyenes vonalú fejlődést feltételez. Ezek a feladatok minden esetben előttünk állnak.

STÍLUSOK A FOTOGRÁFIÁBAN ◆ A stílusok léte a fényképezésben empirikusan igazolt. A legtöbb ember, akit arra kérnek, hogy fotótípusokat különböztessen meg, meg tudja ezt tenni. Egy ilyen kísérlet során arra kértem egyetemi hallgatóimat, hogy különböző kategóriák figyelembe vételével csoportosítsanak húsz képet. 97%-ban egyetértettek. A legtöbb ember felismer egy „újságkép”-et, és meg tudja különböztetni egy „reklámkép”-től, továbbá mindkettőt el tudja különíteni egy olyan képtől, mely a „múzeumban van kifüggesztve”. Habár megfigyelhető a stíluselemek között, amiről a konklúzióban még szó lesz, mégis úgy gondolom, hogy létezik ez a három önálló és megkülönböztető jelleggel bíró fényképészeti stílus.

Mindhárom esetben a stílus teljes megjelenésének, a részek egységgé szerveződésének, valamint a köznapi elnevezések által jelzett specifikus jegyek azonosításának – melyek lehetővé teszik a megfigyelő számára a csoportosítást – figyelembe vételével lehet csak az analízist elvégezni. Még a stilisztikai elemzésben járatlan egyén is el tudja végezni ezt a feladatot, ha az általunk kialakított megfigyelési módszert alkalmazza, s végiggondolja, mit lát. Ez a fejezet formális elemzést ad, vagyis elsődlegesen a témát és annak interpretálását tekintjük át. A Gombrich-i vagy Panofsky-i tradíciók értelmében vett jelentésnek az elemzése túlmutatna annak a vizsgálatnak a

keretein, és témánktól eltérő kérdésekhez vezetne. Ebben a fejezetben a stilisztikai elemzés során a művészetkritika és művészettörténet leíró terminusait fogjuk használni.

AZ ÚJSÁGKÉP ◆ Az újságképek általában speciális tartalmukról ismerhetők fel. Arról, hogy kizárólag említésre méltó eseményekről, úgymint baseball-meccsekről sajtókonferenciákról, erőszakos cselekményekről és természeti csapásokról tudósítanak. A képek témája rendszerint egy személy vagy egy embercsoport akik valamit csinálnak egy specifikus szituációban, illetve egy specifikus időpontban. Mivel szituáció-specifikusak és idő-specifikusak, és mert az újságszöveg kontextusába helyezhetők, úgy nézzük ezeket a képeket, mint adatokat, olyan látványként kezeljük őket, melyek információkat hordoznak.

Az újságkép kompozíciója tartalmazza leginkább a stílus sajátos jegyeit. Rendszerint az érdeklődés középpontjában lévő dolog vagy esemény valóban a kompozíció középpontját alkotja. Ez valószínűleg azért van, mert az újságkép informatív tartalma meghatározó, és az embereket és a tárgyakat úgy kell elrendezni, hogy a kompozíció kiemelje az információt. A lapos, frontális beállítás épp ezért egyik legfőbb jellemzője az újságképnek. Amióta oly gyakran állnak emberek az érdeklődés középpontjában, azóta az újságképek kompozíciójában a vertikális elrendezés az uralkodó. Ahol a képet horizontálisan rendezik el, úgy tűnik, hogy a vízszintesek erőszakoltak. Az újságképeket a valóságos méretek és a természetes arányok jellemzik. A térépítkezés lineáris és egysíkú, vagyis a vonalak párhuzamosak a kép síkjával, s ezzel olyan minőséget kölcsönöznek az újságképnek, amit Road *térérzék*nek, illetve a *térérzék hiányá*nak nevez. Más szóval az újságkép lapos.

Az újságkép kompozíció összhatásában egy lapos felületen elhelyezkedő képet eredményez, melyen a fény képet körvonalaz. Mivel ezek a körvonalak a valóságban nem léteznek – csupán élnek – ezeket a képeket meg kell alkotni. Az újságképeken a körvonalakat úgy érik el, hogy megvilágított és sötét foltokat helyeznek egymás mellé. Ahol ez nem lehetséges, a képnek azon részei homályossá és rosszul láthatókká válnak. A fényt és az árnyékot tehát a körvonalak kialakítására, nem pedig a tér mélységének vagy kiterjedésének az érzékeltetésére használják. Rendszerint átmeneti tónusok is jelen vannak, de nem szolgálják a téralakítás, az árnyalás vagy a térképezés funkcióját.

Zucker rámutat, hogy a fénynek bizonyos fajtái alkalmasak arra, hogy „hangulatot" és atmoszférát teremtsenek, míg más típusú fényeket arra használnak, hogy a tárgy formáját, vagy morfológiáját hangsúlyozzák. Az újságkép esetében a fényt csupán körvonalak képzésére használják.

Az újságképek tipikusan nélkülözik az atmoszferikus fényeket, a nüanszokat, az árnyalatokat, a szubsztilitást és a „hangulat"-ot. A fókusz közepesen éles, ami azt jelenti, hogy nem élesen körvonalazott és pontos, de más részről nem is elmosódott, ahogyan a lágy fókusz esetében, amit hangulatkeltésnél alkalmaznak. Mivel az újságkép sem nem élesen kontúrozott, sem nem lágy, a fókusz, amikor a fénykép

egyéb, alapvető elemeivel párosul, olyasmit eredményez, amiről azt kell gondoljuk, hogy „újsághangulat”-ot áraszt.

A felület rajta tartalmaz olyan vonásokat, melyek állandó jellemzői az újságképnek. Legfőbb komponensei azok a látható pontok, melyek a nyomtatott újságképek integráns részeivé válnak. Ezek a pontok természetesen nem találhatók meg az eredeti nagyításon, mégha van is rajtuk néhány felületi szemcse. Másodszor, a felületen nagy fény- és árnyékfoltokat találunk. Harmadik szempont a lefotografált tárgy felületi rajza, mint például egy öltöny mintázata vagy egy ing szabása. A felület rajza állandó, tekintet nélkül az első vagy a harmadik dimenzióra. Mivel a fény- és árnyékfoltokat arra használják, hogy a körvonalak segítségével határolják el az alakokat, feltehetően úgy kell őket nézni, mint amiknek kevés közük van a felület rajzához.

Más dimenziókat tár fel a felület textúrájának vagyis a tárggyal asszociálható jellegzetes tapintási érzetek megjelenítésének a vizsgálata. Az újságképeken kevéssé érzékelhető, hogy egy tárgy érdes, sima vagy netán selymes tapintású. A hálóeffektus következtében az újságkép felülete tompa és életlen – egyszóval halott.

Összegezve elmondhatjuk, hogy az újságkép tulajdonképpen egy, a valóságtól erősen elvonatkoztatott vizuális kép, amely nagyon kevés vizuális információt tartalmaz, ami önmagában is ellentmond annak az általános felfogásnak, hogy a bizonyítékként felhasznált fényképek nagyszámú valós vizuális információt hordoznak. Valójában az újságképek nagyrészt fény- és árnyékfoltokból tevődnek össze. Gyanítom, hogy az olvasók nem úgy nézik az újságképeket, mint az információ-szerzés szegényes és hiányos forrásait, hanem inkább bizonyítékokat és adalékokat látnak bennük. Ez az egyik oka annak, hogy a képeket gyakran valamilyen sztori kiséri. A másik ok, hogy az olvasó úgy néz egy újságképet, hogy az számára abszolút, kétségtelenül a valóság egy szeletét ábrázoló kép, vagyis tömör epizódja más, hasonló típus-képeknek.

A REKLÁMKÉP ◆ A reklámkép egy sor, az újságképtől teljesen különböző alkotó elem jellemzi. Tekintettel a témára, a kép a terméket vagy a modellt állítja az érdeklődés középpontjába. A reklámkép gyakran ábrázol rendkívüli embereket vagy tárgyakat rendkívüli helyzetekben, akiket vagy amiket vizuálisan rendkívüli módon mutat be. Tipikus példája ennek az a kép, melyen egy vadonatúj, ragyogó autó áll egy hatalmas, füves mező közepén, mellette áll egy modell, földig érő, lenge, krepp estélyi ruhában, az ég felé tekintve, és romantikusan ránk mosolyog. A reklámképeken nagyon sok nem mindennapi helyzetet, nem megszokott beállításokat, gesztusokat és vizuális effektusokat láthatunk.

Habár igaz az, hogy a terméket vagy a modellt a kép az érdeklődés középpontjába helyezi, ez nem jelenti automatikusan azt, hogy az a kompozíció középpontját is elfoglalja. Az érdeklődés középpontjába kerülő eseményt vagy tárgyat jóformán a kétdimenziós kép bármely pontján el lehet helyezni, de a fényhasználattal, vagy a kompozíciós technikákkal mégis magára irányítja figyelmünket. Néha a kompozíció

aszimmetrikus. Vizuális érdeklődést és feszültséget teremt a kiegyensúlyozatlan szögletek használatával, aminek következtében a mozgás, az izgalom és az instabilitás érzését kelti. Másrészt a kiegyensúlyozott sarkok, a derékszögek, a kép síkjával párhuzamos, erős vonalak és más, hasonló eszközök a stabilitás és az egyensúly érzését keltik, ami azt jelenti, hogy a modellt vagy a terméket bárhová el lehet helyezni a kompozíción belül, a nézőnek mégis az a szubjektív érzése van, hogy az valahol a középpont körül helyezkedik el.

A reklámkép a tér laposságát vagy mélységét is képes érzékeltetni. Azonban a reklámképekhez speciális tér társul. A tér nem sokáig folytatódik a lefotografált tárgyak vagy személyek mögött; és azonnal véget ér a reklámozott termék mögött. Ezt a lapos, horizont nélküli háttér okozza, mint abban az esetben, amikor a háttér egyszínűre festett, vagy pedig amikor épületek alkotják a modell hátterét. A távolság a kamera és a lefotografált tárgy között nem túl nagy, talán csak néhány méter. A tárgy és a háttér közötti távolság sem túl nagy, talán néhány centiméter. A kép alkotta tér ennek ellenére mélynek, érdekesnek és komplexnek látszik, dacára annak, hogy nem messzire nyúlik be a kép hátterébe. Ez a térépítkezés a legtöbb fotográfiára nem jellemző, habár igen gyakran megtalálható a festészetben, és eléggé érdekes módon az absztrakt festészetben. Van néhány eszköz, amely hozzájárul a reklámkép tér-illúziójához. Első helyen kell megemlíteni, hogy a mozgalmas, életteli felszín és a felületi részletek hozzák létre a formát, a tömeget és a kiterjedést a lefényképezett objektumon belül. Egy másik eszköz, ami hozzájárul a totális térhatáshoz, az, amit „áttetszőség”-nek nevezhetünk, amely azt jelenti, hogy az egyik sík a másikon keresztül látható. Üvegneműt tartalmazó képek, különösen a szeszes italok reklámképeinek gyakori jellemzője ez. Az áttetsző síkok a tér illúzióját kétféle, érdekes módon érik el. Először is ellaposítják a tér mélységét, és éppen ezért a kép nem rendelkezik mély háttérrel. Másrészt az ilyen kép a legnagyobb kiterjedését a középmezőben éri el, azáltal, hogy tudatja a nézővel: a középmező nem egyetlen tömbje a térnek, hanem még számtalan, egymással párhuzamos sík létezik. Rövid előtér, komplex középmező és halott háttér a reklámfotó térkezelésének a kulcsa. Mégis, habár ilyen vizuális szituáció áll fenn, mely önmagában eléggé szokatlan és természetellenes, a tér természetellenes kezelése nem áll meg itt. Nemcsak olyan közelképekkel kell gyakran szembesülnünk, mint amilyen egy harmatcseppektől gyöngyöző söröspalack képe, mely természetellenes arányokat tár a közönség elé, de ráadásul a természetes perspektíva sokkal finomabb módosításaival bombáznak bennünket naponta. Például még egyetlen formán belül is a perspektíva lehet inkorrekt, egyes részei elnyújtottak lehetnek, míg mások összenyomottak. Az elnyújtás vagy a sűrítés hatásos forrásai a feszültség-keltésnek egy kompozíción belül, és mint ilyenek, megragadják a néző figyelmét. A térbeli ellentmondás természetesen az egyik leghatásosabb eszköze annak, hogy elérjük és megfogjuk a nézőt.

A felület rajza a reklámkép egyik kiemelkedően fontos összetevője. Az éles fókusz, a jól látható részletek egy fedett és zsúfolt, részletekben gazdag felületet hoznak létre. A fényeket a fókusszal együtt egy különlegesen érzékletes hatás elérésére

használják. A dolgok valóságosnak látszanak, valójában már majdhogynem túl valóságosaknak. A fény, az árnyék és a felület érzékletes kidolgozása arra szolgál, hogy leírja a termékeket, és információkat közvetítsen róluk mint például egy krém viszkozitásáról. A fényt és az árnyékot nem egyszerűen arra használják, hogy körvonalakat vagy formákat hozzanak létre, hanem hogy érzéki információkat közvetítsenek. A világítás nem természetes a reklámképen abban az értelemben, hogy arra használatos, hogy kiemelje a felület részleteit és bizonyos atmoszférát teremtsen. Gyakran háttérvilágítást alkalmaznak a hangulat elérésére. A felület szórt megvilágítása a melegség illúzióját teremti meg a képen. A mély kontraszt dramatikus hatás elérésére alkalmas, valamint a tárgy struktúrájának kiemelésére. A kontraszt-hatás fokozza a bemutatott tárgy plasztícitását. A lágy fények is képesek sejtetni a kontúrokat és a tömeget, ezenkívül hangulatot is teremtenek. Egyszóval a reklámkép nagyszámú, tisztán vizuális információt tartalmaz. A felület gazdag, kiképzett, a részletek rajza jól látható, színes és árnyalt. Azt mondhatná valaki, hogy a reklámfotón a felszín túlhangsúlyozott. Azonban csakis az ilyen felület képes a néző figyelmét az előtérben vagy a középmezőben tartani, és ezért van egy funkcionális és gyönyörű illeszkedés az életteli felszín és a reklámképet jellemző térfelosztás között.

A MŰVÉSZI FÉNYKÉP ◆ A művészi fénykép az összes közül a legtágabb kategória. A „művészi fénykép" meghatározás alá tartozó képek sokkal változatosabbak, mint az újság- vagy reklámképek. Ezeknek a képeknek a sokszínűsége épp ezért egyik gátló tényezője a stilisztikai elemzésnek, mert mindenekelőtt nem egy stílus van. Valójában a művészi fénykép igen rugalmas meghatározást kíván, annak ellenére, hogy a területen belül „iskolákat" és „hagyományokat" különböztetünk meg. Bizonyos értelemben a művészi fénykép mint egy hatalmas „egyéb" kategóriát is kezelhetjük, mely magában foglalja a „vegyes" vagy „meghatározhatatlan" fényképek igen sok típusát. A művészi fénykép azonban több, mint „egyéb kategória", a művészi fényképeken fellelhető néhány vagy az összes elem azok közül, amelyeket az újság- vagy reklámképeknél említettünk, a művészi fénykép azonban nem fogadja be bármelyik vagy az összes kombinációt. A munka során egy szelektív folyamat érvényesül.

Egy másik, megfontolást érdemlő tényező, hogy amíg az újság- vagy a reklámképek klasszifikációját illetően egyetértést tapasztalunk, addig a művészi fénykép értékelését olyan konvenciók irányítják, melyek esetlegesnek tűnnek. Ezért a művészi képek rendszerint a meglepetés vagy a kiszámíthatatlanság elemeit hordozzák magukon. Ami a legtöbb művészi fotót jellemzi, az a téralakításnak, a fény alkalmazásának és a mondanivalónak a tudatossága. Más szavakkal, a téralakítás, a fény vagy a mondanivaló válik a kép tartalmává, függetlenül a témától. A háromdimenziós teret is be lehet mutatni laposnak, vagy többsíkúnak, olyannak, mely nagy mélységgel rendelkezik, vagy amely a kép síkjából a néző felé kinyúlik. A tér lehet realisztikus vagy szürreális. A teljes színskála előfordulhat a művészi képen.

Ha a fénykép felületi rajzát tekintjük, a kétdimenziós tér bemutatása szintén nagy változásokat mutat. A formák lehetnek élesen körülhatároltak azáltal, hogy a kontrasztokat vagy éles fókuszt használnak abból a célból, hogy a kép hitelesen közvetítse a bemutatott tárgy morfológiai jellemzőit. Vagy egy másik véglet, amikor festői hatást ér el a fotós a fókusz tudatos változtatásával. Például David Watanabe-nak egy apáról és fiáról készített portréján a körvonalak lágyan feloldódnak, s így az egész felület egy folyékony karaktert nyer. Nem érezzük a dolgok tömegét, mely nehézkességet és stabilitást kölcsönözne a képnek. A lágy fókusz erősen a mozgás érzését kelti egy nyilvánvalóan nyugodt pillanatban.

A fényhasználat lehet realisztikus és természetes, amint ezt a felületi árnyék- és fényminőség jelzi. Másrészt a fény lehet természetellenes, abban az értelemben, hogy egy különleges fényfajtát alkalmaznak, ami nem jelenik meg a természetben. A fény lehet tolakodó, mintha erőszakolná a nézőt, hogy odafigyeljen rá, és lehet árnyalatnyi. A fényt lehet arra használni, hogy analitikusan írja le a formákat, mintegy a formákat körülhatároló rajzolt vonalként, és lehet érzékletesen használni azáltal, hogy éles megvilágításba helyezzük, illetve árnyaljuk a felületeket és a formákat. A fényhez érzelmi minőségek is társulnak. Kemény vonalakkal kombinálva a fény az élet kíméletlen látványát közvetíti. A lágy vonalakkal társított fény sugároz, vibrál és felold, rendszerint a melegség érzését keltve, amit csak fokoz az árnyalatok széleskörű alkalmazása. A kontraszt is hordoz érzelmi minőségeket.

A kép mondanivalójának tudatos megjelenítése viszonylag modern jelenség. A régi időkben a fénykép valaminek a képe volt; olyasmit ábrázolt, ami valós világ része volt. Ha ezt a valamit kifejezett pontossággal adta vissza, akkor még jobb volt. Az utóbbi száz év során a vizuális művészetekben végbement forradalom azt eredményezte, hogy a művész szándékai és motivációi szerint fejezi ki mondanivalóját, mint a kép egy fontos dimenzióját. Ha ezt figyelembe vesszük, akkor a mondanivaló megjelenítésének számtalan típusát említhetjük meg, és elhatárolhatjuk azt az egyet, amely sajátosan jellemző a fényképre mint technikára. Első helyen kell megemlítenünk, hogy a fénykép képes az érzelmi és pszichikai állapotok, valamint viszonylatok megjelenítésére. Az ábrázolt személyek karakterét közvetítheti a testtartás, a gesztus, a beállítás és az árnyalás. E tekintetben a fénykép nem különbözik a festménytől vagy a rajztól. A fénykép azonban igenis különbözik minden más eszköztől abban a tekintetben, hogy meg kell küzdenie a „valószerűség problémájával". A fotóeljárás sajátossága – mely alapját képezi a mondanivaló problematikájának – az, hogy képes a „valóságot" apró részleteiben megragadni, gyakran sokkal élesebben, mint a puszta szem. Ez a sajátosság olyan eszközzé avatja a fényképet, mely képes megmutatni és egyben dokumentálni a valóságot, amint ennek a fényképészek már régóta tudatában vannak. A fénykép, mint közeg segítségével ábrázolhatjuk a valóságot úgy is, hogy nem vesszük igénybe a kamera „valóságfeltáró képességeit"; úgy, ahogyan egy Magritte fabula is el tudja mondani az „igazság"-ot anélkül, hogy lefestené a valóságot.

Ily módon a fényképészeti mondanivaló legfontosabb dimenziója arra vonatkozik, hogy a látható kép milyen mértékben reprezentálja a „valóságot" – vagy Pecham megfogalmazásában annak képiségét –, amit általában úgy határozunk meg, mint a hasonlóság mértékét. Azonban ez a fotográfiában még problematikusabb, mint általában. Sontag[4] rámutat, hogy a fényképezésben az „eredetiség" és a „másolás" értelme vitatható, és hogy a kettő közötti hagyományos distinkciókat problematikussá teszi a fotóeljárás technikája. Anélkül, hogy ezt részleteiben kifejtenénk, láthatjuk, hogy a mondanivaló és a valóság fontos összetevői a művészi fényképnek, és – egymástól függetlenül de egymással kölcsönhatásban – a fény, az alakzat, valamint a két- illetve háromdimenziós tér felosztása alkotja őket.

Jegyzetek

[1] Rosenblum, Barbara: *Photographers at work. A Sociology of Photographic styles.* Holmes and Meier Publishers Inc. New York–London 1978. 13-18. p. Fordította Ország Mária.

[2] A fotográfia történetéről készült legtöbb mű elsősorban a fényképezés technikai és történeti fejlődését hangsúlyozza, elhanyagolva az esztétikai és stilisztikai kérdéseket. A dagerrotípia felfedezésének történetéről lásd Gernsheim, Helmut and Alison – Daguerre, L.J.M.: *The History of the Diorama and the Daguerrotype* című művét. A fényképezés általános történetéhez lásd Gernsheim, Helmut and Alison: *A Concise History of Photography*; Newhall, Beaumont: *The History of Photography*; Newhall, Beaumont: *Photography: A Sheri Critical History;* Pollack, Peter: *The Picture History of Photography* című műveket. Azok számára, akik többet akarnak megtudni a fényképészeti technikáról és a fényképezés történetéről, azt tudom ajánlani, hogy nézzék meg a *Time–Life* sorozatnak a fényképezésről szóló különálló köteteit.

[3] Az Amerikai Művészeti Szövetség kiadványa, a szerző Gene Thoraton.

[4] Sontag, Susan: *A fényképezésről.* Budapest, 1981, Európa.

Jay Ruby

Milyen a világ a képeken át – a fotózás antropológiája[1]

Jelen esszék a társadalomtudományok és a fényképezés összefüggését tárgyalja a vizuális kommunikáció etnográfiájának nézőpontjából. Tanulmányomban a fényképezést a hat vizuális tartomány egyikének tekintem (a többi öt: a film, a televízió, a képző- és iparművészet, az épített környezet és az előadó-művészet), amely etnográfiailag elemezhető, kulturálisan meghatározott vizuális kommunikációs rendszert alkot. Érvelni fogok a fényképezés ilyen szellemű vizsgálata mellett, és javaslatot teszek a fényképezés antropológiai megközelítésére.

Ezt az elképzelést konkrét helyzetben szeretném bemutatni, ezért vázolom egy most folyó kutatás programját. E kutatás helyszínét nevezzük el „Jones megyének". Azért választottam, ezt a közösséget, mert a szó szoros értelmében középúton van, azaz valahol Amerika középső táján. Ez az az Amerika, amit jól ismerünk a negyvenes évek mozijából: a Mama almás pitét süt itt, Hugi lánycserkész, Nagyapó vadászik vagy halászik.

Mint antropológus arra vagyok kíváncsi, miért csinálnak az emberek képeket –, festett képeket, aztán olyanokat, amelyek készen jönnek ki a masinából, vagy amilyenek a galériákban kerülnek bemutatásra vagy épp az újságokban jelennek meg, fényképalbumokba kerülnek, a perui indiánokról szóló monográfiát illusztrálják. A képi és a vizuális jelenségek iránti érdeklődésem bensőséges, előítélet-mentes és kultúraközi. A vizuális kommunikáció antropológiáját szeretném kidolgozni. Vágjunk is bele.

Az általunk lakott világ megértésének kísérlete a fizikai világ tanulmányozásával kezdődött és a biológiai illetve társadalmi környezet kutatásával folytatódott. A negyedik alapvető környezet, amely most ötlik a szemünkbe: a szimbolikus világ. Ezt a környezetet szimbolikus szokások, kódok, médiumok és struktúrák alkotják, amelyek segítségével kommunikálunk, kultúrát teremtünk és szervezzük világunkat. A különféle szimbolikus rendszerek és kontextusok leírását adni, feltárni azok belső összefüggéseit és kapcsolódásait a fizikai, biológiai és társadalmi környezethez, ez a 20. század legizgalmasabb kutatási feladata.

Az egyik legelterjedtebb és legkevésbé vizsgált szimbolikus válfaj a képi/vizuális szimbolika. A vizuális tömegkommunikációnak egyre nagyobb és áthatóbb befolyása a kultúra megformálásában és stabilizálásában[2], miközben a vizuális területekről és kölcsönhatásaikról való tudásunk valójában igen szegényes. A szó szoros értelmében nem vagyunk tisztában azzal, hogy milyen hatással van életünk minőségére a tömegkommunikációs üzenettömeg, amelyet növekvő mennyiségben fogyasztunk nap mint nap – az új-guineai bennszülöttől kezdve, aki a *Sesame Streetet* nézi, az

amerikai kisvárosi srácig, aki az új-guineai bennszülötteket nézi a tévé dokumentumműsorában.

Más viselkedésmódok kutatása, például a verbális[3], arról győz meg, hogy a szimbolikus viselkedésformák összefüggő rendszert alkotnak. Azt azonban nem tudjuk, hogy ez az integrálódás miként megy végbe a vizuális/képi univerzumban. E tanulmány célja taglalni azokat a szisztematikus összefüggéseket, amelyek – vélekedésem szerint – a vizuális területek között fennállnak. Konkrétan azt kívánom bizonyítani, hogy ugyanis az, ki milyen házban él, milyen ruhákat vásárol, milyen fotókat csinál, milyen művészetet kedvel, hogy televíziózik, ezek összefüggő dolgok. S az összefüggések akkor is léteznek, ha nem jelennek meg a felszínen és kívül esnek az egyén tudatosságának fénykörén. Máskülönben azt kellene feltételeznünk, hogy tevékenységeink összefüggéstelenül zajlanak egy kaotikus világban.

A Nyugat történetét tanulmányozók az esetek túlnyomó többségében egyetlen nézőpontból, a „művészet" vagy a „magas kultúra" nézőpontjából vizsgálják a vizuális világot. Nem csupán arról van szó, hogy vizsgálódásunkat a „remekművekre" korlátozzuk, hanem arról is, hogy e „remekműveket" kizárólag a kritikusok, kutatók és műértők szemével elemezzük. Végülis a vizuális világ egyenlő az „elit" műalkotások világával, amelyet az elit tanulmányoz és csodál, s amikor a populáris filmet, fotókat vagy televíziót elemezzük, akkor is a „remekművek" tanulmányozásánál használatos esztétikai kategóriákkal élünk[4].

Mint antropológus, nagyobb érdeklődéssel elemzem azokat a fotókat, amelyeket hétköznapi emberek készítenek hétköznapi szituációkban, mint a „fontos" felvételeket. Bertold Brecht verssorával szólva, nem érdekel, melyik császár építette a Kínai Nagy Falat. Arra vagyok kíváncsi, hová mentek a kőművesek azon az éjszakán, amikor a Nagy Fal felépült.

Azt javaslom, hogy a fényképeket és más vizuális termékeket vizsgáljuk meg előállításuk és fogyasztásuk társadalmi kontextusában. Ez a megközelítés ellentétes az uralkodó kutatási paradigmával.

Elképzelésemet olyan teoretikus törekvésekre alapozom, amelyek a képi/vizuális univerzumot kutató antropológiában, nyelvészetben és kommunikáció-elméletben alakultak ki. Az emberi életfeltételek szisztematikus kutatásában érdekelt tudósok hosszabb ideje az emberi tudatosság tárgyi leleteire, embervoltunk materiális megnyilvánulásaira összpontosítanak. Az archeológus cserépedényeket és nyílhegyeket keres. A néprajzos összegyűjti a mesék szövegét. A nyelvész a lejegyzett élőbeszédet tanulmányozza. A vizualitás kutatója a képeket, filmeket, festményeket és a televíziós műsorokat vizsgálja. Ezek a „műtárgyak" mérhetőek és megszámlálhatók. Megadható térbeli, időbeli és kultúrán belüli eloszlásuk. Néhány valóban egyedülálló emberi alkotást műremekként csodálunk és dicsérjük alkotójának géniuszát. A legutóbbi években pedig ezeket a tárgyakat – az egyedülállóakat éppúgy mint a tucatholmikat – a szövegükbe rejtett üzenet vagy kód kedvért tanulmányoztuk.

Míg e textuális-artifaktuális megközelítés révén figyelemreméltó felismerésekkel és meglátásokkal gazdagodott az emberről való tudásunk, addig hajlamosak lettünk

arra, hogy a műterméket elkülönítsük az őket létrehozó és használó emberi viselkedés áramától. A szöveget úgy kell tanulmányozni, mint egységes egészt. A vizsgálódás tárgya az emberi folyamat. Az egyes gondolkodók és kutatók munkásságából valóságos mozgalom képe rajzolódik ki, amely ebbe az irányba halad. A legjelentősebbek közül számunkra közvetlenül fontos Dell Hymes a kommunikáció etnográfiájának koncepciójával, illetve Sol Worth, aki a vizuális formákat, mint kulturálisan szervezett közlési rendszereket vizsgálta.

Hymes műve a felemelkedést képviseli a nyelvészetben a nyelvi szövegtől a beszéd szociokulturális folyamatának, mint társadalmi aktusnak a vizsgálatához. Miután a nyelvészek közül néhányan elkezdtek érdeklődni a terméken túl a termelési folyamat és az előállító iránt is, Hymes 1964-ben elérkezettnek látta az időt, hogy a „beszéd etnográfiáját" a „kommunikáció etnográfiájává" szélesítse. Az volt a célja, hogy felöleljen minden viselkedésformát, közeget és kódot az összes lehetséges kontextusban, hogy ezzel lehetővé tegye a kultúra és kommunikáció közötti összefüggések tanulmányozását, körülírja a Kommunikáció Antropológiáját[5].

Míg Hymes és más nyelvészek a társadalomban működő nyelv tanulmányozásának problémáival foglalkoztak, Sol Worth szisztematikus módszer kidolgozásán fáradozott a vizuális formák vizsgálatára, a film, mint művészet és a film, mint nyelv révén 1966-ban arra az eredményre jutott, hogy az esztétikai modell, a kommunikációs folyamat kontextusának egyik aspektusa. Felvetette, hogy a filmet jobban megérthetjük, ha jelrendszernek fogjuk fel, amely analóg a beszélt nyelvvel, s persze különbözik is attól[6]. Szemiológiailag közelítette meg a filmet, mint kulturálisan szervezett kommunikatív rendszert[7].

A Navahó Program keretében[8] ő, és az antropológus John Adair megtanították a navahó indiánok egy csoportját filmet készíteni, majd tanulmányozták a filmjeiket, és a létrehozott szociális folyamatokat. Worth a film textuális vizsgálatától a szociokulturális, kontextuális szemlélet felé haladt[9]. Röviddel korai halála előtt Worth közzétett egy dolgozatot *Etnográfiai szemiotika* (1977) címen, amelyben arra ösztönözte a jelrendszerekben funkcionáló jelentést kutatókat, hogy a kulturális szövegek egyéni elemzése helyett, végezzenek etnográfiai tanulmányokat arról, hogyan teremtődik a jelentés az emberek mindennapi életében. Ez a tanulmány egy sajátos megközelítésen alapul, olyan jelelmélet mellett száll síkra, amely kevésbé kötődik a strukturális nyelvészet paradigmáihoz és inkább egy átfogó és általános jeltudomány kialakítására törekszik, azzal a meggyőződéssel, hogy a szemiotikai elemzésben nagyobb segítséget jelentenek a terepkutatásból származó információk, mint a kutató érvelésének eleganciája. Az alább ismertetendő kutatás célja kifejteni és operacionalizálni az *Etnográfiai szemiotika* koncepcióját a vizuális kommunikáció kutatásának céljaira.

Mindmáig a nyugati kultúra vizuális szimbolikájának kutatása során a használatos egység egyes televíziós programok, filmek, grafikák, várostervek tartalomelemzése volt, vagy specifikus időszeletek, illetve taxonomikus csoportok – például szombat délelőtti gyerekműsorok, helyzet-komédiák, dokumentumfilmek – vizsgálatára

került sor. Az elemzés egysége a mi munkánkban nem maga a mű, hanem a kontextus, vagyis a közösség és a közösség tagjainak és a szimbolikus vizuális eseményeknek a kölcsönhatása.

A megközelítés ama általános előfeltevések halmazán alapszik, amit *kultúrának* és *kommunikációnak* nevezünk. Avégett, hogy a jelen kutatást elhelyezzük a szellemi hagyományon belül, szükséges néhány észrevétel ezeket az előfeltevéseket illetően.[10]

A kultúra szimbolikus rendszerek integrált sora: rendszerek metarendszere, amelyet az elemeire érvényes szabályok halmaza generál. Feltételezzük, hogy az emberi lények létrehoznak és közösen használnak szimbolikus kódokat (vagyis kulturálisan meghatározott szimbolikus viselkedésmintákat), amelyek lehetővé teszik, hogy tapasztalataikat, végső soron világukat értelmes kategóriákba rendezzék. Osztozni a kódokban annyi, mint részesülni a kultúrában. Mivel ezek a kódok valamint a kontextusok is, amelyekben használják őket mintakövetők, strukturáltak – gyakran anélkül, hogy használóik tudatában lennének ennek –, valósággal kínálkoznak a szociokulturális kutatás számára.

Ez a megközelítés a kommunikáció elméletének Worth és Gross által kidolgozott formájából ered: „A kommunikációt tehát úgy határozzuk meg, mint egy kontextuson belüli olyan társadalmi folyamatot, amelyben jeleket hoznak létre és visznek át, észlelnek és kezelnek olyan közleményként, amelyből jelentés következtethető ki”[11].

Megismételve az állítást, arról van szó, hogy az emberi kommunikáció tanulmányozása szimbolikus kódok és társadalmi kontextusaik tanulmányozása. Másképpen mondva, a kultúra és kommunikáció kutatási problémáit mint etnográfiai szemiotikai problémákat érthetjük meg a legjobban.

A kommunikáció-kutatásban számos megközelítés létezik, és a témának hatalmas irodaalma van, amelyet itt nem értékelhetünk részletekbe menően. Ez az irodalom érdeklődését és beállítottságát tekintve annyira tarka, hogy számunkra nemigen hasznosítható. Antropológiai megközelítésekben pedig meglehetősen szűkölködik a tömegkommunikáció-kutatás[12]. Kivételnek számít Mead és Metraux 1953-as tartalomelemzése a riportfilmekről, amit Weakland folytatott 1975-ben, valamint Powdemaker 1962-es média-kutatása Rodéziában. Peck 1967-ben, Chalfen 1978-ban elemezte ennek a hiányosságnak az okát, felvetve, hogy a mediális antropológia a vizuális kommunikáció antropológiájaként bontakozhat ki[13].

A legtöbb tanulmány a tömegkommunikáció, tömegkultúra vagy populáris kultúra tárgykörében a kultúrának egy olyan nem antropológiai szellemű definícióján alapul, amely a mi szemléletünktől teljesen idegen (a kultúra mint ízlés – méghozzá kifinomult ízlés – egyenlő a magas kultúrával, a közízlés egyenlő a populáris kultúrával[14]). Ez jellemzi ezeket az írásokat, akár tekintélyes tudós tollából származó kritikai értékelésről van szó[15], akár kvantitatív felmérésről, amely a közönséget egynemű tömegnek fogja fel, tekintet nélkül a kulturális különbözőségekre, mint lehetséges fontos változóra. Ezek a kutatások gyakran a tömegkommunikáció társadalmi hatására összpontosítanak és kísérleti módszerekkel dolgoznak. Mint Gerbner

és szerzőtársai javasolják: „Amikor a televíziózás »hatásait« vizsgáljuk, számolnunk kell azzal a problémával, hogy napjainkban többé-kevésbé minden ember a televízió világában él. A nem-nézők kontrollcsoportja nélkül nehéz tettenérni a televízió felelősségét. A kísérletek nem oldják meg a problémát, mivel nem vethetők össze a normális hétköznapi tévénézéssel."[16]

Azt javasoltuk, hogy a vizuális kommunikációt etnográfiai szemlélettel kell megközelíteni. Mivel módszerünket meglévő elméletekből származtatjuk, elkerülhetetlen, hogy legalábbis utaljunk azokra az etnográfiai elméletekre, amelyek munkámat orientálták. Megjegyzem, tanulmányom újszerűsége nem annyira módszerében áll, eredetiségét inkább annak köszöneti, hogy ezt a módszert a vizuális kommunikáció vizsgálatában alkalmazza.

Talán ezen a ponton tisztáznám, milyen értelemben használom az etnográfia fogalmát, amelyet általánosabban annak jellemzésére szoktak használni, amit Margaret Mead írt le a déltengeri szigetek bennszülötteiről. Ezt a megközelítést a legtalálóbban Clifford Geertz rögzítette: „Olyan anyag ez – amely hosszadalmas, elsősorban kvalitatív, nagymértékben participatív és szinte megszállottan, „sűrű fésűvel" végzett terepmunka eredménye, zárt kontextusban."[17]

Jelen munkában a fogalom egyszerre utal a folyamatra és az eredményre. Szeretnék olyasféleképpen viselkedni, mint a néprajzkutató. Résztvevő megfigyelője szeretnék lenni a kultúrának egy hosszú időszakon át avégett, hogy etnográfiailag számot adhassak a kultúra és a kommunikáció összefüggéseiről. A néprajz sűrített leírás. Az elmélet leíró kategóriákat alkot, amelyek elválaszthatatlanok a leírástól. Mivel az adatszerzés elsődleges módja a részvétel és a megfigyelés, a „műszer" maga a kutató. Ha ezt a feltevést fogadjuk el a kulturális tudás természetét illetően, akkor óhatatlanul különbséget kell tennünk az etnográfián belül az etnográfus, mint termelő, a kutatási módszer mint folyamat és az etnográfia mint termék között[18].

Mead volt az, aki artikulálta az etnográfiának ezt a megközelítését. „A humán tudomány művelőjének meg kellett tanulnia számot vetni önmagával, mint több csatornán észlelő lénnyel, akinek egyedi története van, aki a kultúra egy specifikus periódusának részese, valamint azt is, hogyan építse be a lehetséges mértékig ezt a számontartott önismeretet más életek és más kultúrák megfigyelésének folyamatába"[19]. Az etnográfiai vizsgálódás reflektált szemlélete különösen nehéz, mégis elengedhetetlen akkor, ha a kutatás helyszíne nem holmi egzotikus vidék, ahol a kulturális különbözőség szembeötlő, és ezért a kulturális relativizmus aránylag könnyen fenntartható, ha nem egy falusi település 200 kilométernyire a kutató otthonától.

Az általános szemléletmód ismertetése után hadd térjek át arra, miképpen kívánom tanulmányozni a leginkább mindenütt jelenlévő vizuális formát: hogyan és mire használja az átlagember a fényképezést. A fotografálást nem mint szépművészetet vagy népművészetet fogom vizsgálni, hanem Stanley Milgram javaslatának megfelelően mint „technológiát, amely két lélektani funkciót szolgál: az észlelést és az emlékezést. A fényképekből sok mindent megtudhatunk arról, hogyan észlelünk és hogyan emlékezünk"[20]. Álláspontunk szerint a fényképeket, mint kulturális mű-

termékeket célszerű vizsgálni, a fényképezéssel járó társadalmi folyamatokat pedig, mint „etnográfiai" szituációkat, amelyekben a kultúra feltárul.

A fényképezés különbözik a filmtől és televíziótól, mert ott hivatásosok termékeit fogyasztjuk, míg a fénykép előállításában gyakran magunk is részt veszünk. Egy becslés szerint az amerikaiak évente több, mint hét milliárd fényképfelvételt készítenek. „Jones megyében" az emberek több, mint 90 százaléka birtokol és használ fényképezőgépet. A fényképezés a vizualitás egyetlen területe, ahol sok ember alkotó, használó, vásárló és alany egyszemélyben.

A legutóbbi években megnövekedett a fényképezés iránti érdeklődés. A fotót ma széles körben tekintik a képzőművészet egyik ágának, miközben méltányolják a családi fotóalbumok családtörténeti jelentőségét is. Az öntudatosság általános növekedését példázza Susan Sontag fényképezésről szóló könyvének[21] népszerűsége.

A fotográfia tudományos megközelítésében a következő irányzatok léteznek:

1. *magas művészet*[22],
2. *népművészet, amelyből magas művészet jött létre (a pillanatfelvétel esztétikája Dinae Arbus és Lee Frielander munkásságában*[23]*),*
3. *a társadalomtudományok kutatási eszköze*[24,25] *és*
4. *kulturális jelentőségű személyi dokumentáció*[26,27,28].

Ez utóbbi megközelítés a fényképezést kulturálisan strukturált kommunikációnak tekinti, és nemcsak a fényképet, mint műterméket tanulmányozza, hanem a létrehozással összefüggő szociális folyamatokat és a kész fotók megtekintését is az elemzés lényeges részeként fogja fel. Bár ez az értelmezés áll legközelebb az én kutatási irányomhoz, a fényképezés családi válfaja – ahogy Chalfen nevezi az amatőrfényképezést és a képek családi felhasználását – nem foglalja magába az összes idetartozó aktivitási formát.

Én a fotózás összes aspektusát szeretném tanulmányozni: az amatőrképeket, amelyeket az emberek maguk készítenek, a profikkal készíttetett fotókat – az esküvői és érettségi felvételeket az újságokban, képeslapokban, katalógusokban és naptárakban látható fotókat, az oktatási diafilmeket, a kiállításokon megtekinthető művészi fényképeket – minden fotográfiát, ami csak „Jones megye" vizuális környezetében fellelhető, függetlenül attól, hogy a megyebéliek készítették azokat vagy sem.

Nem korlátozódom arra, hogy a fényképeket mint műtermékeket vizsgáljam, noha elkerülhetetlenül le kell írnom, és elemeznem kell őket formai és tartalmi szempontból egyaránt, hanem elsősorban szociokulturális összefüggéseikben akarom tanulmányozni őket. Ezért azokat a szociális viselkedéseket, helyzeteket fogom megvizsgálni, amelyek ezeknek a fényképeknek a létrehozását és felhasználását jellemzik. Az a célom, hogy megértsem a különféle felvételek társadalmi szerepét és funkcióját ezeknek az embereknek az életében – nemcsak a „művészi" fotóét vagy az amatőrképét.

Egy megyei felmérésből szereztem adataimat a birtokolt fényképezőgépek számáról, a családi fényképezési szokásokról – a fotózás gyakoriságáról, fontosságáról és

a bemutatási stílusokról (albumba gyűjtik, kirakják a falra stb.), a hobbifényképezésben érdekelt emberek számáról, a társasági megtekintési alkalmak gyakoriságáról (mikor nézik meg a képeket és kikkel együtt), mi a viszonyuk a fényképhez, mint híranyaghoz, oktatási eszközhöz, árucikkhez. Ezek a statisztikai leírások segítettek a kérdések összeállításakor és a családok etnográfiai tanulmányozásában egyaránt.

A tanulmányozott területet hat összetevőre bontottam: hivatásos fényképészet, hobbifényképezés, nyilvános kiállítások, történelmi fotók, fényképezés az oktatásban, végül családi fényképezés.

HIVATÁSOS FÉNYKÉPÉSZET ◆ Jelenleg a megye szükségleteit egy főfoglalkozású és néhány részfoglalkozású fényképész elégíti ki. A hivatásos fényképész szolgálatait elsősorban esküvői és érettségi képek készítésére veszik igénybe. Barbara Norleet két kitűnő kiállításától és könyvétől eltekintve – *Esküvők* (1979) és *Díjnyertes Disznó* (1980) – a fényképezés kutatói nem vesznek tudomást a kisvárosi fotográfusokról.

Szándékomban állt, hogy etnográfiai szempontból feldolgozzam legalább két hivatásos megyei fényképész élettörténetét. P. S. hetvennyolc éves, nyugalomba vonult fényképész. Amíg egy szélütés nyugalomba nem kényszerítette, ő volt a megye egyetlen hivatásos fényképésze. Pályafutása 1925-ben kezdődött. Ugyanakkor már 1916-ban komoly hobbista volt, és ő készítette a megyében a fényképek többségét. P. S. életrajzának történelmi perspektívája felbecsülhetetlen értékű.

A „Jones" Fényképész Műterem tulajdonosa R. L. – jelenleg a megye egyetlen főfoglalkozású fényképésze. Az ő életrajzának etnográfiai tanulságai a jelen perspektíváit körvonalazzák. Az a tervem, hogy R. L-t asszisztensként alkalmazom, részben, hogy kárpótoljam a rámfordított idejéért, részben, hogy némi szociális jótékonykodást fejthessek ki a településen.

A részfoglalkozású fényképészeket meginterjúvolom, továbbá a résztvevő megfigyelés módszerével veszem szemügyre őket, munkájuk végzése közben. Mivel mindezen személyeknek fontos szerep jut a vizsgálat más aspektusaiból is, az interjúkat és megfigyeléseket több vonatkozásban hasznosítom. D. S. például főiskolai iparművészet tanár, akinek a lakásán van a műterme és a laboratóriuma. Ideje egy részében portrékat és esküvői képeket készít. Egyben ő az iskola fotószakkörének vezetője, indult és díjakat nyert kiállításokon.

Vizsgálatom a hivatásos fényképészet területén a fényképezési alkalmakra összpontosít, a fényképész perspektívájából. A családok etnográfiai megfigyelése során is az ő perspektívájukból szemlélődtünk – azt néztük például, hogy mi az alany szerepe a fényképeken, hogyan használják a felvételeket mindennapi életükben stb.

HOBBIFOTÓSOK ◆ Jones megyében a fényképezést sokan hobbinak tekintik, mások mel-lékfoglalkozásnak, megint mások alkalomnak a művészi kifejezésre. Az esetek egy részében a fényképezés iránti érdeklődés egy másik érdeklődés kielégítését

célozza. Például, valaki megtanul fényképezni, hogy rögzítse madártani megfigyeléseit. Ezek az emberek inkább vesznek drága berendezéseket, mint az amatőrfényképészek, és sokuknak laboratóriuma is van.

Ezekkel a hobbizókkal interjúkat készítettünk és megfigyeltük őket munka közben. C. Q. egy kézműves szervezet vezetője, s egyben a fotóklub felügyelője is. Ismerve elmélyültségét a fényképezésben, hasznos betekintést nyerhettem az ő révén nem egy fontos területre, így a félprofi hobbifotózás, a fotóoktatás és a nyilvános kiállítások világába.

NYILVÁNOS KIÁLLÍTÁSOK ◆ Sok nyilvános helyen láthatunk rendszeresen fotográfiákat. A középületek falán dekorációként vagy reklámanyagként. Az „épített környezet" tanulmányozása során sokat segített egy felmérés a fényképekről és eloszlásukról, annak áttekintésében, hogy a fényképek milyen szerepet játszanak a látható nyilvános környezet alakításában. Bemutatnak fotókat a művészeti, ipari és megyei vásárokon is. Mivel ezen események során a kontextus azt sugallja, hogy művészalkotásokról van szó, részletekbe menő tanulmányozást igényelnek.

ARCHÍV FOTÓK ◆ A történeti fotókat, amelyek „Jones megye" múltjának egy lenyomatát alkotják, soha korábban nem vizsgálták módszeresen, s nem is őrizték meg őket, mint a történelmi örökség részét. Az előzetes vizsgálódás során két gyűjteményről szereztem tudomást. Az egyik helyi újság üvegnegatívokat őrzött a 19. század vége óta. A „Jones" Megyei Történelmi Társaság összegyűjtötte P. S. – a korábban említett nyugalmazott fényképész – negatívjait.

Az a szándékom, hogy megpróbálok hozzáférni a képekhez, amelyek sok vásárt bejártak, sokfelé szerepeltek, és egy kis kiállítást rendezek belőlük. A kiállítás több funkciót is betöltene. Egy történeti fényképarchívum-szolgáltatás lehetne a Történelmi Társaság számára. A kiállítás arra ösztönözhetne embereket, hogy előkeressék régi fényképeiket, amelyekkel kiegészíthetném amatőr és hivatásos gyűjteményemet, s ez lehetővé tenné a diakronikus vizsgálatot.

FÉNYKÉPEK AZ OKTATÁSBAN ◆ A szemléltető eszközök már hosszú ideje segítik az oktatást az iskolákban. E segédeszközök hatékonyságáról az oktatási folyamatban számos felmérés készült[29]. Ennek a kutatásnak nem célja értékelni a fényképezés pedagógiai szerepét, inkább azt szeretnénk megfigyelni és megérteni, hogyan tanulnak meg az emberek fényképet „olvasni", azaz, miképpen nyer egy fénykép jelentést[30,31].

Az iskolarendszert azért vizsgáljuk, hogy felfedezzük azokat a kontextusokat (szöveggyűjtemények, magazinok, faliújságok), amelyekben a fényképek megjelennek. Ha felhasználási módjukat már ismerjük, osztályokat figyelünk meg. A megfigyelés célja, hogy megbizonyosodjunk azoknak az utasításoknak a sokféleségéről, amelyeket a tanulók kapnak, s amelyek arra késztetik őket, hogy a képeket egy

bizonyos módon nézzék. Interjúkat készítünk tanárokkal és diákokkal további információk szerzése végett.

A megye mindkét középiskolájában van fotóklub. Az egyik tanácsadója P. S. a részfoglalkozású hivatásos fényképész. Megfigyeljük a Fényképészklub összejöveteleit és kirándulásait. Mivel a Fényképészklubba tömörül a megye hobbifotósainak túlnyomó többsége, hivatalos összejöveteleik, és azonkívül fényképezéssel kapcsolatos ténykedésük egyaránt érdekes a kutató számára. Ezért elhatároztuk, hogy mélyinterjút készítünk a klub néhány tagjával.

CSALÁDI FÉNYKÉPEK ◆ Ha már megismerkedtünk a fényképezés nyilvános aspektusaival, a családra kívánunk koncentrálni – a fényképezéssel való kapcsolatukra, a családi fényképek és a korábban említett vizuális szférák viszonyára. A családi fényképezést, mint szociális folyamatot fogjuk vizsgálni, ugyanazzal a módszerrel, mint amelyet a festéssel és az otthoni mozizással kapcsolatban alkalmaztunk. Az operatőr, a szereplők, a vetítő és a közönség kapcsolatát már tanulmányozták[32]. Körülhatároljuk a kép bemutatásának szabályszerűségeit, vagyis, hogy mi történik a képekkel, amikor visszakerülnek a laboratóriumból. Mivel a fényképezés egyszerre a termelés és a fogyasztás területe, fontos tanulmányozni az egész folyamatot és beleilleszteni az emberek életébe. A fényképezés a legalkalmasabb terület összehasonlítani azokat a termékeket, amelyeket helybeliek készítenek a saját használatukra, azokkal, amelyeket külső személyek állítanak elő tömegfogyasztás céljára.

Ez a közösség olyan hely, ahol az emberek általában több emberöltőn át élnek. Ezért bizton számíthatunk arra, hogy a családi fényképalbumok két-három generációt ölelnek föl, lehetővé téve a fényképezés szerepének tanulmányozását generációról generációra. Vizsgálni kívánom a reprezentációs szokások változásait (pl. a szülők és gyerekek elhelyezkedése a családi fényképeken nemzedékről nemzedékre paradigmatikus módosulásokat mutat), hogy a család egyes tagjairól készült fényképeket különböző helyiségekben akasztják ki, a gyerekszobában, a szülőkében és a nagyszülőkében. Tanulmányozni szeretném a fotografálandó alanyokra vonatkozó konvenciók változásait is. Melyek a fényképen megörökítésre érdemes események? Hogyan viszonyulnak a konvencióbeli változások a technológiai változásokhoz és a fényképezőgép elterjedéséhez?

Az a célom, hogy megértsem a fényképezés szerepét életünkben. Szeretném megtudni, miért fordítanak oly sokan közülünk időt és pénzt erre a tevékenységre. Miért van az, hogy – mint egy újabb tanulmányból tudom – némelyek a családi fényképeket legbecsesebb személyi tulajdonuknak tekintik.

Erre a tudásra úgy kívánok szert tenni, hogy etnográfiailag vizsgálom a vizuális kommunikációt, evégett részt veszek az emberek életében és megfigyelem őket egy kis amerikai közösségben. Kétféle kontextusban kívánom a fényképezést vizsgálni: mint az emberi élet egyik aspektusát és mint a kulturálisan kondicionált kommunikációs rendszer egy vizuális tartományát. Ilyen módon alkalmam nyílik betekinteni

abba, miként illeszkedik a fényképezés az emberek életébe és a vizuális szféra egészébe.

A kutatási program eredményei több területen hasznosíthatók. A vizuális kommunikáció antropológiai vizsgálata egyedülálló eszközt ad a kezünkbe annak megértéséhez, milyen szerepet töltenek be életünkben azok a szimbolikus formák és események, amelyeket létrehozunk és használunk. Meg vagyok győződve arról, hogy „mindazon változások közül, amit az élet minőségének szoktunk nevezni, egy sem gyakorol olyan nagy hatást az emberi tudatra és a társadalmi viselkedésre, mint a kommunikációs technológia felfejlődése."[33]. Egyesek úgy vélik, hogy a tömegkommunikációs technológiák jelentősége nem kisebb mint a kerék feltalálásáé vagy az ipari forradalomé – fundamentálisan átrendezik világunkat. Ingadozunk aközött, hogy a tömegkommunikációs eszközökben a technológiai megváltás eszközét lássuk-e vagy az elnyomás és szellemnélküliség forrását.

Ha mi, amerikaiak, mint a „Képzelet Birodalmának" urai, ezeket az eszközöket önmagunk és a világ tökéletesebbítésére óhajtjuk felhasználni, akkor többet kell tudnunk arról, hogy ezek az üzenet-átviteli technológiák, hogyan illeszkednek mindennapi életünkbe és hogy mi módon sajátítjuk el ezeket a technológiákat napról-napra.

George Gerbner a „kulturális indikátorok" tanulmányozására szólít fel, hogy meg tudjuk határozni társadalmi stratégiánkat „kultúránk legszélesebb körben használt üzeneteinek tömegtermelésével és elosztásával" kapcsolatban[34]. Egyetértek álláspontjával, és kiterjesztem a vizuális kommunikáció etnográfiai vizsgálatára, mint olyan ismeretforrásra, amely hozzásegít a tömegkommunikációs iparral szembeni társadalmi stratégia kidolgozásához. Amit nem értünk, azt nem tudjuk ellenőrizni, így nem tudjuk a tömegkommunikáció előnyeit maximalizálni és hátrányait minimalizálni sem, ha nem tudjuk beleilleszteni a már használatos más szimbolikus rendszerekbe.

Az emberi kommunikáció egyik legelterjedtebb és legkevésbé ismert területét a képi-vizuális szférát választottam tanulmányom tárgyául, Amerika egy gyakorlatilag láthatatlan részében. Nem azért teszek így, hogy homályos vagy ezoterikus legyek. Az a meggyőződésem, hogy ez a legmegfelelőbb mód annak kiderítésére, miként nyernek értelmet az emberek mindennapi életében „láthatóvá tett" dolgok.

Nem akarom azt állítani, hogy a hivatásosok teljesítményeiről készült kifinomult szakmai értékeléseknek nincsen jelentősége. Nem helyettesíteni, hanem tágítani kívánom ezt a megközelítést azzal, hogy újabb perspektívákra hívom fel a figyelmet, az értéktulajdonítás helyett a kulturális és kommunikációs szféra antropológiai szemléletére.

Úgy érzem, nem ismerjük kielégítően a vizuális képzetek szerepét életünkben, és hogy a filmek, otthonok, amatőrképek, tévé-adások stb. huzamos és participatív tanulmányozása szükséges olyan módon, ahogyan ezek a mindennapi életben megjelennek. A mi tömegkommunikációs rendszerünk a szó szoros értelmében behálózza a földgolyót az új-guineai bennszülöttől a New York-i városi műértőig. Minde-

nen átható volta és látható hatalma nem lehet kérdéses. Életünkben elfoglalt helyét kell holisztikusan megérteni.

Végkövetkeztetésül azt kívánom hangsúlyozni, hogy azt a megközelítést, amely mellett e lapokon érveltem, semmiképpen sem tekintem magasabbrendűnek más megközelítéseknél. Inkább úgy fogalmaznék, hogy a vizuális kommunikáció etnográfiája bővítheti meglévő tudásunkat és új távlatokat nyithat. Jelenleg nincs kielégítő tudásunk arról, hogy a fényképezés milyen szociokulturális szerepet tölt be társadalmunkban. Sok fontos, megvilágító erejű gondolatot találunk a fényképek társadalmi szerepéről Susan Sontag és Roland Barthes munkáiban. Itt az ideje, hogy a terepen ellenőrizzük ezeket az elképzeléseket azáltal, hogy a mindennapi élet valóságos kontextusába helyezzük őket.

Jegyzetek

[1] Forrás: Ruby, Jay: Seeing Through Pictures: The Anthropology of Photography. *Camera Lucida*, 1981., 3. 20-33. p. A tanulmány egy korábbi változata előadásként hangzott el 1979-ben Dallasban a Photographic Education Meetings ülésén. Fordította: Forgách András.

[2] Gerbner, George et alii: Cultural Indicators. Violence Profile. *Journal of Communication*, 1978, 28.3., 176-207. p.

[3] Hymes, Dell: Introduction. Toward Ethnographies of Communication. *The Ethnography of Communication American Anthropologist*, 1964, 66.2.2.. 1-34. p.

[4] Worth, Sol: Film as Non-Art. An Approach to the Study of Film. *The American Scholar*, 1966, 35.2., 322-334. p.

[5] Hymes, Dell: The Anthopology of Communication. In *Human Communication Theory*. New York, 1967, Rinehart and Winston, 1-39. p.

[6] Worth, Sol: i. m. 322-334. p.

[7] Worth, Sol: The Development of a Semiotic of Film. *Semiotica*, 1969, 1.3., 282-321. p.

[8] Worth, Sol – Adair, John: *Trough Navaho Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington, 1972, Indiana University Press.

[9] Chalfen disszertációja (1974), amelyet Sol Worth irányításával készített, az első széleskörű alkalmazása Hymes etnográfiai kommunikációs modelljének a nem-verbális kommunikációs rendszerekre.

[10] Bár a megelőző szakaszban Hymes és Worth nézeteinek taglalására szorítkoztunk, most utalnunk kell arra, hogy számos más kutató eredményeire is támaszkodtunk az itt kifejtett kommunikáció- és kultúrakoncepció kialakításában: Geertz, Clifford: *The Interpretation of Culture*. New York, 1973, Basic Books.; Bateson, Gregory – Mead, Margaret: *Balinese Character*. New York, 1941, New York Academy of Sciences.; Birdwhistell, Ray: *Kinesics and Context*. Philadelphia, 1970, University of Pennsylvania., – hogy néhányat idézzünk.

[11] Worth, Sol – Gross, Larry: Symbolic Strategies. *Journal of Communication*, 1974, 24.4., 40. p.

[12] Gans, Herbert: *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*. New York, 1974, Basic Books.

[13] Worth, Sol: Margaret Mead and the Shift from Visual Anthropology to the Anthropology of Visual Communication. *Studies in Visual Communication*, 1980, 6.1.
[14] Gans, Herbert: i. m.
[15] MacDonald, Dwight: A Theory of Mass Culture. In Rosenberg – White (szerk.): *The Popular Arts in America*. Glencoe, 1957, Free Press, 59-73. p.
[16] Gerbner, George et alii: i. m. 176-207. p.
[17] Geertz, Clifford: *The Interpretation of Culture*. New York, 1973, Basic Books.
[18] Ruby, Jay: *Exposing Yourself. Reflexivity Anthropology and Film Semiotica.* h.n., 1980, k.n.
[19] Mead, Margaret: Towards a Human Science. *Science*, 1976, 191., 907. p.
[20] Milgram, Stanley: The Image Freezing Machine. *Psychology Today*, 1977, jan., 50. p.
[21] Sontag, Susan: *A fényképezésről.* Budapest, 1981, Európa.
[22] Ward, John: *The Criticism of Photography as Art.* Gainsville, 1970, UFHM.
[23] Green Jonathan (szerk.): The Snapshot. *Aperture*, 1974, 19.1.
[24] Bateson, Gregory – Mead, Margaret: *Balinese Character*. New York, 1941, New York Academy of Sciences.
[25] Collier, John Jr.: *Visual Anthropology*. New York, 1967, Rinehart and Winston.
[26] Chalfen, Richard: *Seven Billions a Year. The Social Construction of a Snapshot*. (kézirat), 1977.
[27] Lesy, Michael: *Wisconsin Death Trip.* New York, 1973, Random House.
[28] Musello, Christopher: Family Photography. In Wagner, John (szerk.): *Images of Information.* Loas Angeles, 1979, Sage, 101-118. p.
[29] Dwyer, Francis: *Strategies for Improving Visual Learning*. Pennsylvania, 1977, Learning Service.
[30] Ruby, Jay: In a Pic's Eye. *After Image*, 1976, 3.9., 5-7. p.
[31] Sekula, Alan: On the Invention of Meaning in Photograps. *Artforum*, 1975, 13.5., 36-45. p.
[32] Chalfen, Richard: *Seven Billions a Year. The Social Construction of a Snapshot*. (kézirat), 1977.
[33] Gerbner, George: Communication and Social Enviroment. In *Communication a Scientific American Book*. San Francisco, 1972, Freeman and Co., 111. p.
[34] Gerbner, George: Cultural Indicators. The Third Voice. In *Communication Technology and Social Policy*. New York, 1973, Wiley and Sons, 3. p.

Jaap Boerdam – Warna Oosterbaan Martinius

Családi fényképek – szociológiai megközelítésben[1]

BEVEZETÉS ◆ Cikkünk fényképekről szól, olyan közönséges pillanatfelvételekről, amelyeket az emberek nyaraláskor, kiránduláskor, esküvőn vagy más ünnepi alkalommal vagy a szabadban játszadozó gyerekükről készítenek. Ezeket a képeket aztán családi albumba ragasztják vagy cipősdobozban tartják. Néhányat közülük bekereteznek és falra akasztanak, másokat pedig poszter méretűre nagyítanak. Aztán az albumot vagy a cipősdobozt időről időre előveszik, és újra – gyakran társaságban – megnézik a képeket. Ez emlékeket ébreszt és így a kívülállók is betekintést nyernek a családi történelembe.

Családi felvételt készíteni és nézegetni társas tevékenység, a család tagjai lefényképezik, beállítják egymást, kiválasztják a megfelelő pillanatokat. Az emberek gyakran nézegetnek, ítélnek meg, kommentálnak fényképeket mások társaságában, eközben felelevenítik családi életük számos eseményét. Ezek a felvételek kép formájában örökítik meg az emberek, családok és viszonyok történetét. Olykor a családi albumok a családi élet hű krónikái, az írott napló és az írott családi krónika modern formái. Sokak esetében a róluk maradt fényképek képezik az egyetlen életrajzi anyagot, ami haláluk után fellelhető.

Ebben a cikkben a családon belüli fényképezést vizsgáljuk. A családi fényképezésnek pedig különösen két aspektusa kap hangsúlyt: maguk a képek és a formájuk és jelentőségük mögött rejlő társas viselkedés.

Pontosabban azt tárgyaljuk, hogy mi a családi fényképek tárgya, hogyan jelenik meg rajtuk, és milyen alkalmak sugallják készítésüket. Azokat a társas viselkedésformákat vizsgáljuk, amelyek a beállításnál, a felvétel készítésnél, a fényképek megőrzésénél és nézegetésénél jelentkeznek.

Bár különbözőképpen fogalmazódik meg, egy kérdés minden vonatkozásban felmerül: Milyen választást hajtanak végre az emberek, amikor fényképekkel dokumentálják családi életüket, és választásukra milyen szociológiai magyarázat adható?

TANULMÁNYUNK TÁRGYÁNAK TOVÁBBI PONTOSÍTÁSA ◆ A családi fénykép kétféle módon definiálható: a témájával és azzal a társas környezettel, amelyben felhasználásra kerül. Az első definíció szerint minden fénykép családi fényképnek minősül, amin rokonok vagy családok szerepelnek. A második szerint minden fénykép amelyet a család megőriz és olykor nézeget, családi fénykép. Mindkét definícióba befér a hivatásos fényképész által a család kérésére készített kép is.

A két meghatározás között fontos különbség, hogy az utóbbi szélesebb, mivel benne foglaltatnak mindazok a képek, amelyeket a család megőriz, így azok is, amelyek nem családtagokat ábrázolnak. Így ide tartoznak a lakásbelsőkről, a család barátairól, „a kocsiról”, az előző lakásról, a kedvenc állatokról készített képek is.

Van azonban a fényképeknek egy olyan kategóriája, amelyet nem vontunk be elemzésünk körébe, és ez az, amit az úgynevezett „komoly amatőrök" készítenek. A komoly amatőrök maguk hívják elő a filmjeiket, gyakran tagjai egy fotóklubnak. Témájuk általában a családi élet szféráján kívül esik, érdeklődésük és ambíciójuk inkább az esztétikum és a művészet területére vonatkozik.

PIERRE BOURDIEU INTEGRÁCIÓS ELMÉLETE ◆ Az *Egy köztes művészetben* ami 1965-ben jelent meg, számos esszét olvashatunk a fényképezésről. A kötet szerkesztője és fő szerzője Pierre Bourdieu francia szociológus.

Az egység kultusza és a kultivált különbözőségek című első fejezet foglalkozik a legmélyebben a családi fényképezéssel. Bourdieu ebben azt a kérdést teszi fel, hogy vajon miért olyan elterjedt ma a fényképezés gyakorlata, hogy kevés olyan háztartás van, ahol ne lenne fényképezőgép. Visszautasítván egyes pszichológusok szokásos magyarázatát, mely szerint a fényképezés „természetes szükséglet", Bourdieu felhívja a családi fényképezést jellemző szembeötlő szabályosságokra: „…kevés ennyire sztereotíp tevékenység létezik, ami kevésbé hagyatkozna az egyéni szándékok anarchiájára."[2]

Bourdieu ezt számos 1962-ben és 1963-ban elvégzett franciaországi piackutatás adataival illusztrálja, amelyekről kiderül, hogy a megkérdezett amatőr fotográfusok több, mint kétharmada majdnem kizárólag bizonyos rögzített alkalmakkor készít képet. Ezek az alkalmak egyértelműen a családi élet ceremóniái, baráti találkozások és a nyaralás. Ez együtt azzal a Bourdieu által említett ténnyel, egy nagyon szoros kapcsolat van a között, hogy van-e gyerek a családban, és hogy van-e fényképezőgép a háztartásban arra indítja Bourdieut, hogy fő elméleti kijelentését megtegye:

> „…a fényképezés legtöbbször a családi funkció révén zajlik és létezik, vagy inkább annak a funkciónak a révén, amit a család neki tulajdonít, azaz azért, hogy a családi élet nagyszerű pillanatait megünnepeljék és megörökítsék általa. Röviden a családi integrációt erősíti azáltal, hogy megerősíti a családnak saját magával és egységével kapcsolatos érzéseit."[3]

Úgy tűnik, hogy Bourdieu a „családi élet nagyszerű pillanatain" legfőképp hagyományos családi ünnepeket ért. Az általa említett példák szinte mind esküvők és első áldozások. Mint Durkheim, Bourdieu integráló funkciót tulajdonít az ünnepségeknek és azzal érvel, hogy ebben a vonatkozásban a fényképezés ezt a funkciót támogatja, „…mivel (a fényképezés) adja az eszközt a társas élet páratlan pillanatainak ünnepélyes megünnepléséhez, mikor a csoport ünnepélyesen megerősíti egységét."[4]

Máshol Bourdieu úgy beszél a fényképezésről, mint ami „az integráció jele és eszköze", „a kollektív élet fontos pillanata"[5]. Nézete szerint a családi fényképezés nem egyszerűen a család integrációját szolgálja, az integráció már meglévő szintjeihez is hozzátartozik.

Ennyit röviden Bourdieu elméletéről. Következtetéseinek többségét Franciaország vidéki területein végzett kutatásokra alapozza, és ez az elméletét némiképp behatárolja. A Bourdieu által leírt „családi élet nagyszerű pillanatai", amelyeket

máshol „moments forts de la vie collecitve”-nek nevez, nagyrészt csupán ünnepélyes ceremóniák és rituálék. A családszociológiai irodalomban általánosan elfogadott feltételezés, hogy az ilyenfajta kiemelt alkalmak arra a családi életre jellemzőek, amely az őt körülvevő közösséggel magas fokú integrációt mutat. A modern családok azonban egyre inkább kiszabadulnak a nagyobb közösségből, a tágabb családi körből. Evvel kapcsolatban Kooy „a család individualizációjáról” beszél és megjegyzi, hogy „mind a család mind a családtagok számára idáig ismeretlen fokú cselekvési szabadság”[6] válik jellemzővé. Azt állítja, hogy ennek eredményeképpen a viszonyok és tevékenységek ritualizálására és formalizálására kevés lehetőség marad. Shorter a család individualizációjának folyamatát „a domesztikálódás feléledésének”[7] nevezi, és leírja, hogy hogyan társul ehhez egy a közösségi szolidaritási rituálékból való kivonulási tendencia.

A családokon belüli és a rokonok közötti viszonyok kevésbé formálisak és egalitáriánusabbak lettek, és a családin kívüli vallásos és egyéb intézmények kevésbé kontrollálják őket. Ez a fajta fejlődés oda vezet, hogy a családi életből fokozatosan eltűnnek az ünnepélyes, ceremoniális momentumok. Ezért aztán amit Bourdieu leír, elég elavultnak látszik.

Az, hogy Bourdieu elsősorban agrár közösségekre gondolt, abból is nyilvánvaló, hogy elméletében nagy fontosságot tulajdonít az integrációnak. Nehéz helyzetet teremt azzal, hogy ennek az integrációnak a tartalmát sehol sem írja le. Sőt ritkán világos, hogy éppen a családon belüli integrációról beszél vagy arról, hogy a család egy nagyobb egészbe integrálódik, azaz, hogy belső vagy külső integrációról van-e szó.

A FOTOGRÁFIAI MEGJELENÉS TECHNIKÁJÁNAK SAJÁTOS TERMÉSZETE ◆ Bourdieu elméletének fő érdeme, hogy felhívja a figyelmet bizonyos funkcionális szelekciós kritériumok létezésére: a lefényképezhető alkalmak definiálása úgy tűnik annak a közösségi struktúrának a funkciója, amelyben a fényképezési viselkedés lezajlik. Abban a hagyományos francia falusi közösségben, amelyre Bourdieu utal, a fényképezés nagyon tiszta, eltéveszthetetlen módon zajlott: olyan pillanatokban, amelyek önmagukban voltak fontosak. A fényképezésnek támogató funkciója volt, gyakorlatilag a rituálé részét képezte, így az, hogy a fényképésznek megvan-e a saját helye, nem volt kérdés.

Ahogy említettük, a modern közösségeknek is megvannak a jelentős pillanataik, de ezeket már nem lehet olyan tisztán azonosítani. A fényképezésnek mégis megvan a helye az ilyen modern közösségekben, és – ahogy azt majd később kimutatjuk – nagyon széles körben elterjedt. De függetlenül attól, hogy mekkora helyet foglal el a fényképezés, továbbra sem arról van szó, hogy bármit lefényképezünk csak úgy, a szelekciós kritériumoknak megvan a maguk szerepe. De mik ezek a kritériumok?

Ezeket a kiválasztási kritériumokat részben hagyományos elképzelések mentén definiálják. Még mindig léteznek olyan alkalmak, amelyeken ugyanúgy készülnek felvételek, ahogy azt Bourdieu leírja, ilyen például az esküvő. De ettől eltekintve

(egyébként ilyen alkalmakkor is gyakran hivatásos fotós fényképez) az emberek maguk manapság annyi minden mást is fényképeznek a családi élet során, hogy nem nehéz észrevenni, hogy egy újfajta fényképezési szokás alakult ki, mások a funkciói, mások a kiválasztás kritériumai. Bourdieu nem túl sok figyelmet szentel a használó által gyakorolt fényképezésre, az ő általa vizsgált helyzetekben a főhangsúly a hivatásos fotóson van.

Tovább Bourdieu elemzése során akkora hangsúlyt kap a fényképezés megtámogató funkciója, hogy kevés hely marad a fényképészeti megjelenítési technika viszonylagos autonómiája számára. Fokozatosan kiépült egy fényképezési tradíció, és naivitás volna feltételezni, hogy ebben a fejlődésben fényképezési elvek nem játszottak szerepet, és hogy ez a tradíció teljesen fényképezésen kívüli normákból állt össze. A „fotogén" terminus jó példája egy ilyen fotográfiai elvnek. Olyan alkalmakra vagy személyekre vonatkozik, amelyek jól fényképeződnek. Ez a megjelölés egy olyan kiválasztási kritériumra utal, amely szorosan összefügg a fotográfiai megjelenítés technikájának valódi természetével és az általa kínált speciális lehetőségekkel.

A fényképezési viselkedésnek ma már nem adekvát magyarázata az, ha a fényképezést kizárólag rituális események megtámogatójának tartjuk. A hagyományos rituálék száma drasztikusan csökkent, és ennek következtében a hosszas fejlődés során a fényképezési megjelenítési technika saját formára, tradícióra és használatra tett szert, és ezáltal több lett mint ünnepi alkalmak díszítője és illusztrálója. Bourdieu azt mondja, hogy a családi fényképezés „hagyományok nélküli tevékenység"[8]. Nem említi, hogy az emberek fotográfiai megjelenítése már 1840 óta lehetséges, és hogy azóta egyre növekvő mértékben, különböző formákban használják ki ezt a lehetőséget. Azóta sok fényképezési norma és alkalmazási mód fejlődött ki. Ezek a normák és alkalmazási módok ma „adott"-nak és „magától értetődőnek" tűnnek a számukra, de lényegében nagyban egy nem tervezett társadalmi folyamat eredményei, amelyben rögzült, hogy a közösségi élet mely aspektusait helyes fotografálni.

Ahhoz, hogy a családi fényképezés szociológiai elméletéhez elérkezzünk, szükséges annak tradícióit tanulmányozni, és elemezni azokat a feltételeket, amelyek mellett a családi felvételek formát és jelentőséget nyernek. A következőképpen közelítjük meg a kérdést: először megvizsgáljuk a fényképezési alkalmakat, és azután megnézzük, mennyire magyarázható a „fényképezhető alkalmak" kiválasztása a fényképezési tradíció alapján.

ALKALMAK, AMIKOR FÉNYKÉPEK KÉSZÜLNEK ◆ A piackutatások adatai mondanak nekünk valamit arról, hogy mikor készítenek az emberek felvételeket és milyen témát választanak.

1975-ben a Holland Közvéleménykutató Intézet készített egy piackutatást. 1369 holland emberből álló reprezentatív véletlenül kiválasztott mintának feltették a

kérdést, hogy a kérdőíven szereplő dolgok közül melyeket fényképezték az utóbbi tizenkét hónapban. Az eredményeket az *I. táblán* közöljük.

Kár, hogy a kérdés elég szerencsétlenül lett megalkotva. A használt kategóriák nem zárják ki kölcsönösen egymást (például: „gyerekek" és „családi témák"), a téma olykor egyben alkalmat is jelöl (például: „természet", „táj" és „nyaralás", „utazás"). De feltételezhető mindennek ellenére mégis, hogy a „nyaralás" és hasonló témák közül a „gyerekek" képezik a családi fényképek legtöbbjének a tárgyát.

Az 1973-as *Wolfman Report* egyes adatai még specifikusabbak. Ez egy nagyméretű amerikai piackutatás volt, amelynek alapján De Haas a színes negatív filmek használatával kapcsolatos táblázatot közöl. (Ezt a filmtípust használják leginkább az Egyesült Államokban, az összes eladott filmnek mintegy 60%-a színes negatív.) Az adatokat a *II. tábla* közli[9].

A témák teljesen különböző elrendezése megnehezíti, hogy az adatokat összehasonlítsuk a holland felmérés eredményeivel. Bizonyos következtetéseket azonban mindenképpen le lehet így is vonni.

Különösen ha Bourdieu elméletének fényében nézzük, feltűnő, hogy az emberekről készített fényképek (az összes felvétel 70%-a) viszonylag csekély hányada (13%) készül ünnepi alkalmakkor. Ez az *I. tábla* adataival együtt azt az óvatos következtetést igazolja, hogy gyakran kerülnek lencsevégre gyerekek és felnőttek „míg üzleti ügyeik után járnak", az otthonukban, nyaraláskor vagy „csak úgy".

I. táblázat
Az elmúlt tizenkét hónapban fényképezett témák. Hollandia, 1975.

Téma	*Említés %*
nyaralás, utazás	*69*
gyerekek	*50*
természet, táj	*31*
családi témák	*30*
karácsony, mikulás	*20*
állatok	*15*
városok, falvak	*13*
korcsolyázás stb.	*9*

II. táblázat
A legtöbbet fényképezett témák. USA, 1973.

Téma	*Felvételek %*
személyek és csoportok, formális vagy informális pózban	*42*
ünnepi alkalmakkor	*13*
szabadidős tevékenység	*11*
állatok és növények	*8*
épületek és emlékművek	*8*
tájkép és városkép	*8*
egyéb	*8*
vegyes	*4*

A családi fényképezés „popularizálódása" részben azzal a ténnyel magyarázható, hogy maga a fényképezés könnyebbé vált. Az „elronthatatlan" automata gépek kínálata csak nő. Ezekkel az egyszerű szerkezetekkel majdnem mindenki kielégíthető képet készíthet majdnem bármely témáról. Részben ez az egyszerűsödés az oka, hogy a családi fényképezés a mindennapi élet természetes része lett. Sok otthonban

betöltve vár a bármikor használatra a fényképezőgép, a fotó anyagok felhasználása igen nagy mértékben megnőtt.

A *Wolfman Report* szerint a felvételek mennyisége évente enyhén emelkedett 1963-ig Amerikában. Ezután a növekedés meggyorsult: 1963-ban az USA-ban az összes felvételek száma 2.5 milliárd volt, míg 1973-ban több, mint 6 milliárd. Ugyanebben az időszakban a fényképezőgép tulajdonosok száma is mintegy hét millióról 16 millió fölé emelkedett.

Hollandiában az 1960-as évben 96 millió fényképet készítettek, 1974-re ez a szám 269 millióra emelkedett. Ugyanakkor a fényképezőgépek száma közel 2 millióról 3,75 millióra emelkedett, és így a holland családok 64%-ában van legalább egy fényképezőgép. Az, hogy a felvételek száma így megnövekedett 1963 óta, főleg annak tudható be, hogy a színes negatív film szektorában robbanásszerű növekedés következett be: 1960-ban 600.000 színes felvételt készítettek, 1974-ben 103 milliót. 1962-ben egy új, egyszerű, nem túl drága fényképezőgép került a piacra: a kazettás fényképezőgép. Ez nagyban leegyszerűsítette a film betöltését, és jó minőségű színes képeket készített. Ennek a gépnek a bevezetése a felvételszám hatalmas növekedésének az egyik fő oka: a kazettás fényképezőgépek ma az összes használatban levő fényképezőgép 44%-át teszik ki. Ezzel a géptípussal készül a színes felvételek fele. A Kodak becslései szerint 60%-ukat nők vásárolják, saját használatra. Ennek alapján De Haas azzal a feltételezéssel él, hogy a tömeges fényképezés felgyorsult növekedése nagymértékben kapcsolódik azzal, hogy az asszonyok a gyerekeiket fényképezik.

Ahogy már említettük, a családi élet ki van téve egyfajta „deritualizálódási" folyamatnak. Számos hagyományos rituálé eltűnőben van, az ünnepélyes alkalmak ritkák lettek a mai családban. Ha Bourdieu nézeteit akarnánk magunkévá tenni, arra vonatkozólag, hogy a családi fényképezés pontosan és speciálisan a családi élet ceremoniális és ünnepélyes pillanataival van kapcsolatban, azt kellene feltételeznünk, hogy a készített felvételek száma csökken. De a helyzet az ellenkező: a családi fényképezés robbanásszerű növekedést mutat.

A családi fényképezés mindennapos, közönséges dolog lett. Ez persze nem azt jelenti, hogy most a családi életnek már minden eseménye fotográfiai megörökítésre érdemes. Fontos kiválasztási kritériumok vannak, és léteznek olyan alkalmak, amelyeket gyakorlatilag soha nem fényképeznek le. Bourdieu beszél arról az ellentétről, ami aközött van, ami technikailag fényképezhető és ami társadalmi és etikai szempontból fényképezhető. Technikai szempontból igen kevés mozzanata van az emberi életnek, amit ne lehetne lefényképezni. A modern segédeszközök, mint a vaku vagy az önkioldó lehetővé tették ezt.

Ugyanakkor jó pár olyan alkalom van, amikor a fényképezéssel szemben komoly ellenállás merül fel. A bánat, a nyomorúság, a veszekedés, a betegség, a halál és a szex olyan témák, amelyek szinte soha nem lelhetőek fel a családi albumok lapjain. Olyan pillanatok ezek, amikor a fényképezést ízléstelennek, illetlennek vagy akár sértőnek tartanánk.

De a tizenkilencedik században például lefényképezték a halottakat, különösen a halott gyerekeket, akikről nem készült életükben fénykép. Készítettek felvételeket a halott gyermekről a bölcsőben, vagy akár az anyja ölében. Jan Coppens holland fotótörténész szerint a kisebb holland falvakban a sírásó volt egyben a fényképész is[10]. Ellen Maas német fotótörténész leírja, hogy egykor olyan sokan mentek a fényképész műtermekbe halott gyerekeikkel, hogy az már közegészségügyi veszélyt jelentett, és a kormány tiltotta be a halottak fényképezését[11]. Érdekes azonban, hogy nagyon kevés ilyen halott emberről készült felvétel maradt fenn[12]. Ezeket a képeket feltételezhetőleg megsemmisítették vagy eldobták az idők során az ilyen fajta fényképezéssel szembeni növekvő ellenállás nyomása alatt. A halottak fényképezésének az eltűnése jól illusztrálja Eliasnak azt az elméletét, hogy az élet egyre több vonatkozása kerül ki a látókörünkből, a „színfalak mögé”[13].

Ami a szexet illeti, ellenkező irányú mozgás tapasztalható. A szexképek egyre inkább kikerülnek a tabu szférából. Lehet, hogy otthoni szexfelvételek még nem jelennek meg a családi albumokban, de mindenképpen készülnek ilyenek. 1965-ig a nagyobb holland filmelőhívó központok előhívatlan adták vissza a szexfelvételeket, azóta annyira megnőtt a számuk, és annyival nagyobb lett az irányukban tanúsított tolerancia, hogy a többiekkel azonos módon hívják elő, nagyítják ki őket. A többi „tiltott” téma kivétel nélkül olyan, amelyet az emberek többsége az élet kevésbé kellemes pillanatai közé sorol.

Valójában mely pillanatok vannak „tiltva”?

Úgy tűnik, hogy a fotóalbumokat megtöltő pillanatok kellemesek, gondtalanok vagy jó látványt nyújtanak. A családi albumok legszembetűnőbb jellegzetességeinek egyike az a gondtalan atmoszféra, amely minden lapról sugárzik. Még az olyan családok is, akikről köztudott, hogy életük tele volt problémákkal családi albumaikban – gyakran szó szerint felhőtlen múltat tudnak bemutatni. A családi album csak ritkán dokumentálja a család életét. Sok fontos eseményt egyszerűen kihagynak[14].

Amikor megkérdezik az embereket, hogy szerintük fényképgyűjteményük „hű képet ad-e az életükről” a válaszok többfélék[15]. Egyesek teljesen tisztában vannak a szisztematikus szépítéssel, mások azonban nem:

> „Ó dehogy, egyáltalán nem. Ha csak ezeket az albumokat nézzük, azt mondhatnánk, hogy ideális kis család vagyunk. Ugyan… Ezek az életünkben a hullámhegyek, a hullámvölgyeket nem fényképeztük… Soha nem fényképeznék le senkit begipszelt lábbal vagy kórházban.” (50 éves tisztviselő)

> „Igen, kétségtelenül. Ezek a fényképek visszahozzák az emlékeket, mindenfajta emléket, minden újra visszatér.” (53 éves tehenész)

Az amatőr fényképészek számára írt útmutatók – különösen ha a filmgyárak jelentetik meg őket – rendszerint tartalmaznak arra vonatkozó tanácsokat, hogy amennyire lehetséges, az emberek az élet „hétköznapi” dolgait és pillanatait fényképezzék le. A következő idézet mindenképpen megvilágító erejű ebben a vonatkozásban:

> „A legnagyobb becsben tartott fényképeken az emberek mindennapi dolgaikkal vannak elfoglalva. A Baba épp fürdik, a Kisfiú első kétkerekű biciklijét próbálja ki, a Kislány Mama ruháját próbálgatja, Papa a műhelyben csinál valamit, Mama a virágaival foglalatoskodik, a banda a tengerparton ugrál, vagy éppen egy iskolai táncmulatság plakátját készíti – mindezek jó témák."[16]

Bármilyen közönségesek is ezek a pillanatok, hirtelen egészen szokatlanná válnak, ha más, ugyanannyira mindennapi pillanatok hiányoznak a gyűjteményből. A Baba rendszerint megjelenik fürdetéses képeken, de a pelenkacserélés sokkal mindennapibb – egyszerűen mert gyakoribb – pillanata rendszerint nem kerül lencsevégre. Ugyanez vonatkozik a Papára: lehet, hogy olykor-olykor készít valamit a műhelyben, de miért nem jelenik meg az albumban az az ugyanannyira mindennapi jelenet, amikor karosszékébe süppedve nézi a televíziót?

Ebben az „a hétköznapi dolgok számítanak" ideológiában ezekről a hétköznapi dolgokról kiderül, hogy szűkebb értelemben értendőek. A hétköznapi szó valószínűleg arra szolgál, hogy minden „hivatalos" eseménytől megkülönböztesse ezeket az eseményeket.

Így azok a pillanatok, amelyekről eddig beszéltünk, nem azonosak azokkal, amelyeket Bourdieu „moments forts"-nak nevezett. A családi albumokban manapság általában látható képek informális, komplikáció mentes eseményeket ábrázolnak, amelyek a napi rutin részei szemmel láthatólag. Csak ezeknek a pillanatoknak a kiválasztása, egy bizonyos típus túlreprezentáltsága és egy másik teljes hiánya teszi ezt több szempontból is jelentőssé.

A CSALÁDI FÉNYKÉPEZÉS TÖRTÉNELMI PERSPEKTÍVÁBAN ◆ Nem mindig volt a családi fényképek jellemzője a vidám, könnyed atmoszféra. A régebbi képeken az emberek szinte mindig komolyak és méltóságteljesek. Ez természetesen összekapcsolható a fényképfelvétel elkészültének és a kép előhívásának körülményeivel: a kép nagyon tiszteletreméltó környezetben jött létre. A feltalálók, a felhasználók és a fényképészek a legmagasabb körökhöz tartoztak, különösen a dagerrotípiák korában, 1840 és 1860 között.

Később amikor olcsóbb módszereket dolgoztak ki és többen engedhették meg maguknak, hogy lefényképeztessék magukat, a fényképésznél tett látogatás továbbra is igen speciális alkalom volt, fontos és ünnepélyes pillanat. Ehhez csak hozzájárult, hogy a fényképészműterem meglátogatása általában speciális eseményekhez kötődött: házasságkötés, házassági évforduló, szolgálatba lépés, konfirmáció, nagykorúvá válás, mindezek a rites de passages kiváló alkalmat jelentettek a fényképészhez menésre.

Az alkalom természete, a fényképezés tiszteletre méltó eredete – ami a műterem elegáns és luxus berendezésében is kifejeződött – és utoljára, de nem utolsó sorban az a tudat, hogy a készülő kép sok évig fennmarad majd, mindez hozzájárult ahhoz a tendenciához, hogy a lehetséges legméltóságteljesebb helyet foglalják el a fényképezőgép előtt.

A műtermi fényképezés mellett van a családi fényképezésnek egy másik fontos hagyománya. A második világháború előtti időig visszanyúló fényképgyűjteményekben feltűnően nagy számban szerepelnek utcai fotográfusok által készített felvételek. Korábban nemcsak az utcán, hanem a turistalátványosságok előtt, különösen a tengerparton működött sok fényképész. Ekkor még kevés embernek volt saját fényképezőgépe, de a tömeges turizmus már beindulóban volt, úgyhogy egy meghatározott szükségletet elégítettek ki. Ezeknek a fotóknak fontos vonatkozása, hogy a rajtuk szereplő emberek kirándulnak vagy nyaralnak. Ez már szembetűnő a képekről: a ruházatuk informális, a beállítás nyugodt, sőt vidám, olykor túláradó jókedvről tanúskodik. Ezeknek a képeknek egy másik fontos vonása, hogy fontos hátterek előtt jelennek meg a szereplők: a móló Scheveningenben, a tengerpart, a királyi palota stb. A stúdiófelvételeknél jobban vonatkoznak speciális eseményekre, speciális szituációkra. Csoportot ábrázolnak, annak tevékenységéről és élményeiről szólnak. Ez a fajta fényképezés alapvetően új dolgot hozott, a fénykép így lett igen alkalmas emléktárgy.

Így a komoly műtermi felvételek mellett a „gondtalan" pillanatképek is megtalálták az utat a fotóalbumokba, egyre nagyobb számban, ahogy megszaporodtak az utazások. 1920 és 1930 között ez volt a két fő fényképtípus, ami hozzáférhető volt az emberek számára.

A húszas-harmincas években egy új és nagyon fontos fejleményre került sor. Egyre olcsóbb és egyszerűbb fényképezőgépek jelentek meg a piacon, és ami még fontosabb, egy csomó ember számára hozzáférhetővé váltak.

Ennek a fotográfiai forradalomnak a kezdetét George Eastman 1885-ben bevezetett Kodak gépe jelezte. Ez a fényképezőgép – amit egyszerűen „Kodak"-nak hívtak, hogy szándékosan elkerüljék a fényképezőgép szó használatát – doboz alakú volt, és egy tekercs filmet lehetett beletölteni, amin száz felvételre volt hely. „Ön megnyomja a gombot, a többi a mi dolgunk" – ez volt a társaság mottója. Az volt ebben a gépben a forradalmi, hogy a felvétel készítéséhez semmilyen technikai ismeretre vagy készségre nem volt szükség. Azok, akik a boxgépet vásárolták két fényképezési tradíciót ismertek: a hivatalos műtermi fényképezést és a gyorsfényképet, amelyet az utcai és a strandfotográfusok készítettek.

A hivatalos portréfényképezés az új fotósok számára nem volt elérhető, ha egyáltalán feltesszük is, hogy ezt a fajta fényképezést akarták gyakorolni. Ehhez a típusú fényképezéshez ezek az egyszerű gépek nem voltak jók és az új fotósoknak sem volt meg az ehhez szükséges technikai tudásuk és tapasztalatuk. A szokásos alkalmakkor az emberek továbbra is a hivatásos fotósok szolgálatait vették igénybe. Pillanatfelvételeket azonban már sokkal inkább az új fényképezőgép-tulajdonosok készítettek. A hivatásos utcai fényképészek már demonstrálták, hogy a szórakozás fotogén. Felvételeik bizonyították, hogy beválnak szuvenírnek és amikor az emberek már maguk is tudtak képeket készíteni, többé kevésbé a kitaposott úton haladtak.

A box fényképezés valódi újdonsága abban rejlett, hogy gyakorlatilag bárki el tudta készíteni a saját felvételét, olyan helyeken is, ahol nem járnak utcai- vagy

standfotósok. De ezeket az alkalmakat továbbra is ugyanaz a szabadidős atmoszféra lengte be. Innen van az a sok nevető arc, az a sok boldog pillanat. Az, hogy annyira túltengnek a fényképeken a vasárnapi ruhájukat visel emberek, talán részben magyarázható azokkal a körülményekkel, amelyek közepette ez a fajta fényképezés megszületett.

DEMOKRATIZÁLÓDÁS ÉS INFORMALIZÁLÓDÁS ◆ A fényképezés és különösen a családi fényképezés történetét áttekintve számos olyan tényező figyelhető meg, amely abba az irányba hatott, hogy a fényképezés közönséges, mindennapi tevékenység legyen. Ez különösen igaz a fényképezésnek a társadalomban elfoglalt helyére, és magára a fénykép természetére. A demokratizálódás és az ínformalizálódás terminusok jól írják le ezt a két tényezőt.

A gazdasági és technikai fejlődés során amely a fényképezési folyamatot egyre olcsóbbá és egyszerűbbé tette, a fényképek egyre több ember számára váltak elérhetővé: nemcsak saját maguk illetve szeretteik fényképei, hanem híres kortársaiké is. A modern, racionalizált termelési módszerek hatása következtében ezek előállítása, ami eredetileg a hivatásos, technikailag képzett fotósok privilégiuma volt, lehetővé vált mások számára is. Hasonlóképpen ugyanúgy fontos, hogy a mindenapi élet egyre több vonatkozása és pillanata vált fényképezhetővé a technikai fejlődés következtében – kisebb gépeket használtak, rövidebb expozíciós időre volt szükség, megszületett a vaku. Ezt a demokratizálódási folyamatot a következőkben foglalhatjuk össze: több ember számára vált hozzáférhetővé több alkalom, hogy a mindennapi élet több pillanatát megörökítsék.

Ezt a folyamatot szorosan kíséri a fényképezésnek egy bizonyos fokú ínformalizálódása, illetve az emberek fényképezőgép előtti viselkedésének informalizálódása – az eredetileg „merev" pózok mind fokozatosabban „informálisabbá" váltak. Ez az informálisabb viselkedés felé mutató tendencia részben azzal magyarázható, hogy maga a fényképezés már nem volt olyan idegen dolog: nem volt annyira speciális alkalom, az emberek hozzászoktak a fényképezőgéphez és a fényképész jelenlétéhez. De ettől függetlenül is, már a társadalmi viszonyok sem voltak annyira formálisak és merevek. Ennek megfelelően a fényképezőgép előtti viselkedés informálisabb, keresetlenebb lett[17].

A fényképek informalizálódásának folyamata nemcsak a fényképezőgép előtti viselkedés megváltozásával járt, hanem azzal is, amit némileg tárgyiasítva úgy is nevezhetnénk, hogy a fénykép behatolása a mindennapi életbe. A technikai feltételek javulása lehetővé tette, hogy egyre bővülő körben, egyre különfélébb feltételek mellett lehessen fényképeket készíteni. Ennek a javulásnak a legjobb példája a vaku megjelenése, ami hirtelen hozzáférhetővé tette a benti világot a fényképezőgép számára, és ezzel együtt azt az informalitást is, ami rendszerit az otthonokat jellemezte. De a fényképezés nem nyer mindenhova bebocsáttatást. Ahogy azt már korábban is említettük, az emberek szexuális élete például aligha alkalmas arra, hogy vizuális reprezentációjában megjelenjen egy családi albumban. Az ebben a

szférában lezajlott változások az állandóan előrehaladó informalizációs folyamat példái lehetnek.

A legtöbb családi albumban megtalálható fényképezhető pillanatok kiválasztása részben azoknak a történeti tényezőknek tudható be, amelyek a népi fényképezés felemelkedését követték és részben meghatározták.

Hogy a közvetlenül érintett személyek kis csoportjában a fényképek használatába jobb betekintést nyerjünk, a történeti perspektívához szükséges egy dramaturgiai perspektívát is felvenni, amelyben a kiválasztás szociológiai problémája a következő kérdés segítségével közelíthető meg: Hogyan állítják be egymást és magukat az emberek a képeken? A továbbiakban azt a társadalmi folyamatot fogjuk vizsgálni, amelyben a családi fényképek elnyerik formájukat és jelentőségüket.

FÉNYKÉP ÉS PERFORMANCE ◆ Az emberek „performance”-t nyújtanak, amikor fényképeztetni engedik magukat, abban az értelemben, hogy figyelembe veszik azt a közönséget, amely a fényképeket végül majd nézni fogja. Goffman az alábbiakban definiálja a performance fogalmát:

> „…az egyénnek mindaz a tevékenysége, ami folyamatos jelenléte által jelzett periódusban zajlik megfigyelők adott csoportja előtt, és aminek van valami hatása a megfigyelőkre.”[18]

A lefényképezett viselkedés olyan performance-nak nevezhető, amelyben az emberek számos dramaturgiai technika segítségével kísérlik meg, hogy másokban kialakítsanak egy benyomást arról, hogy kik is ők valójában. A fényképezés – a beállítás és a fényképek mutogatása – tudatosan és öntudatlanul az impression management technika szolgálatában áll: az emberek megpróbálják elkerülni, hogy „rossz benyomást” keltsenek másokban. A fényképezésen keresztül a család megjeleníti magát saját maga és mások számára. A családi fényképek azt mutatják, hogy az emberek hogyan szeretik bemutatni saját maguknak és másoknak a családjukat.

Ha a fényképezés az impression management technikája, megfigyelhető, hogy hogyan próbálják meg az emberek megakadályozni, hogy a fényképen megjelenő család rossz benyomást gyakoroljon másokra, hogyan szelektálnak. A fényképezést arra használják, hogy kiválasszák, mit akarnak a családjukról bemutatni. Ez a szelekciós mechanizmus a fotográfiai folyamat különböző pontjain működik:

1. *a téma és az alkalom kiválasztása (Mit választanak az emberek lefényképezésre?)*
2. *a téma megrendezése (Hogyan rendezik el a képen szereplő dolgokat?)*
3. *a fényképek tálalása (Mit csinálnak a fényképekkel?)*

Mindhárom alkalommal az emberek döntenek, hogy mit akarnak és mit nem akarnak megmutatni másoknak.

A FÉNYKÉP MINT IDEÁLIS HELYZET ◆ A családon belüli dolgok csak egy részét képezik azoknak, amiket le lehetne fényképezni. Az előbbiekben ezt már magyaráz-

tuk avval a tradícióval, amelyből a fényképek használata kinőtt. Ezen a tradíción belül a családi élet elemei fényképezhetőségük mértéke szerint különböznek egymástól. A műtermi fényképész akit viszont a portréfestés művészi hagyományai befolyásolnak és az utcai és tengerparti fotográfusok adták meg az emberek többségének azt a fényképészeti mintát, ami aztán modellként szolgált azok számára, akik maguk is fényképezőgép-tulajdonosok lettek.

A "pillanatok" kiválasztását ezen kívül befolyásolta az ideális családi életről alkotott kép, amelyet az emberek összehasonlítottak a saját életükkel és amelyet megpróbáltak megvalósítani, amikor azt – fényképeken – be kívánták mutatni a külvilágnak. Goffman „idealizáció"-ról beszél, ami minden performance-ra jellemző. A családi fényképezés esetében ez azt jelenti, hogy a család a saját ideális változatát jeleníti meg a fényképek segítségével. Ez az „ideális" család olyan fotográfiai image-ekből áll, amelyek a családi életet körülvevő absztrakt normákat, értékeket és érzéseket láthatóvá teszik: kellemes atmoszféra, hűség, figyelem, otthonosság, boldogság, vidámság és szolidaritás.

Az értékeknek ez a képekké fordítása egy bonyolult társadalmi folyamat, amelynek értékelése során a hirdetések, a televízió vagy perifférikusan a fotóipar hatását nem szabad alábecsülni. Például igaz lehet, hogy az, ahogy az „ideális család" a reklámfotókon megjelenik hatással van arra, ahogy az emberek saját családjukra tekintenek, amikor „szép" képet akarnak csinálni. Megfordítva a reklámokon használt képi nyelv gyakran éppen egyértelműen a családi fényképek nyelvén alapszik.

ESZTÉTIKA, BEÁLLÍTÁS ÉS ELRENDEZÉS ◆ Az a kérdés, hogy az emberek kiválasztott pillanatokat és témákat hogyan tesznek egy fényképre, számos különböző módon megválaszolható. Először a családi képek stílusa és esztétikája jut az eszünkbe. Amikor egy családi albumot nézegetünk, az első, ami szembetűnő, hogy a stílus vagy az esztétikai normák kérdése szóba se kerül: a családi fénykép jellegzetes vonása, hogy a téma leképezésére koncentrál, élesnek kell lennie, a képnek nem szabad bemozdulnia, a színek és az arányok pontossága a fontos. A tárgynak felismerhetőnek kell lennie, és az esztétikum minimális használata segíti a felismerést. Az a „jó" fénykép, amin mindenki felismerhető. A „szép" fénykép értékes fénykép.

> „Az mindegy, hogy egy fénykép jó-e vagy rossz, szerintem az a fontos, ami rajta van. Vegyük például ezt. Elég halvány, de az egyetlen kép, ahol együtt vagyok levéve az apámmal. Ha egy ilyenfajta fényképhez ragaszkodik az ember, akkor egyáltalán nem érdekel, hogy maga például azt mondhatná, hogy fotográfiai szempontból ez nem ér semmit." (45 éves gondnok)

> „Nekem a legszebb fényképem az, amin a nagymamám van kiskorában a barátnőivel. Nem ismertem őt, de biztosan nagyon aranyos volt." (47 éves háztartásbeli))

Ha közelebbről megnézzük, a szépnek tartott fényképek majdnem mindig szép dolgokat ábrázoló fényképek, és nem esztétikai kritériumok segítségével megkomponált szép képek:

„A legszebb fénykép? A legszebb fényképem az a színes kép, ami azt a trópusi virágot ábrázolja a virágkiállításon." (50 éves tisztviselő)

Az egyszerű esztétikai kivitel mellett a tipikus gyorsfénykép másik jellegzetes vonása a beállítás módja. Olykor a fényképész mindenfajta utasításokat ad a beállás módjára vonatkozóan. Ebben az értelemben beszélhetünk „elrendezésről" és „irányításról".

Az elrendezés, irányítás és beállítás kategóriák használata a családi fotográfiákról szólva némileg félrevezető lehet. Ezek ugyanis többé-kevésbé szándékos viselkedést és cselekvést jelölnek, pedig a legtöbb esetben a felvételkészítés a családban természetes, majdnem automatikus tevékenység. A fényképezőgép előtti póz felvétele, egy adott attitűd elsajátítása és a zár működtetése alig igényel reflexiót. Bárki képes rá, és mindenki majdnem egyformán csinálja. Ez természetesen látszólag objektív jelleget kölcsönöz a családi fényképezésnek, abban az értelemben, hogy az érintett személyek alig vannak tudatában annak, hogy valamiféle elrendezett, megrendezett dologról van szó, mert majdnem öntudatlanul, azaz „automatikusan" jön.

A fenti terminusok használatának megvan az az előnye, hogy az ember nem feledkezhet el arról, hogy bármilyen automatikus a folyamat, a véletlennek igen kevés szerepe marad a családi fényképek készítésekor. A családi fényképek megrendezése arra szolgál, hogy általa a nemkívánatos, tisztátalan vagy riasztó információ elkerülhető legyen és az üzenet közvetítése a lehető legtisztább legyen. Maga az üzenet változhat attól kezdve, hogy „Párizsban voltam" (a képen valaki az Eiffel toronnyal a háttérben szerepel) odáig, hogy „Mi négyen boldog család vagyunk" (fényképgyűjtemény, amelyben a család tagjai a különböző szituációkban egyaránt vidám, jókedvű önmagukat mutatják).

A beállítást, elrendezést és irányítást az alábbiakban részletesebben elemezzük.

A beállítás a szótárban a következőképpen szerepel: „testtartásfelvétel", különösen művészi célra, hogy a festő, szobrász vagy fényképész elkészíthesse a képmást". Ez a definíció egyértelműen illusztrálja a fényképezés és a festés közötti kapcsolatot. Különösen a fényképezés kezdeti éveiben az, ahogy az emberek a fényképész – gyakran egyben képzett portréfestő – számára beálltak. A fényképész döntötte el, hogy milyen lesz a megvilágítás, a modell testtartása és arckifejezése. Abban különbözött az egész a portréfestési helyzettől, hogy viszonylag rövid ideig tartott a beállás.

A beállás első jelentése „csendben ülés". Ez a fényképezési folyamat természetéből és korlátaiból adódott. A házilag kivitelezett gyorsfénykép céljaira való beállás már kevésbé magától értetődő: a gyorsfénykép körülményei nem annyira alkalmasak a beállításra, mint a régimódi portréműtermek. Az a „kifejező felszerelés", amit a műterem nyújtott – festett háttérfüggönyeivel, székeivel és emelvényeivel ugyanúgy, mint a kiegészítőkkel – könyvek (gyakran biblia), virággal teli vázák, sétabotok és esernyők – a pózok standard körét kínálta. A műtermen kívül az emberek inkább érezték úgy, hogy testtartásukat improvizálniuk kell. Azt a nehézkességet, amellyel

az emberek egy gyorsfényképhez beállnak, talán részben magyarázza a specifikus kontextus hiánya.

Érdekes fejlődés következett be, amely a kevésbé előre elhatározott beállások megjelenését eredményezte a családi pillanatfelvételeken. Az első családi gyorsfényképek erősen hasonlítanak az utcai vagy a tengerparti fotográfusok felvételeire. Ezeken az emberek meghatározott pózokba merevednek. Abbahagyták, amit épp csináltak, a fényképezőgép elé álltak, és néznek bele a lencsébe.

Ezt a fajta fényképet fokozatosan „merevnek" kezdték látni. Ekkor köszöntött be az az új típusú gyorsfénykép, ami azóta is, változatlanul jellemzi a fényképalbumokat. Ezen az emberek úgy jelennek meg, amint éppen egyfajta tevékenységet folytatnak (játszanak, olvasnak, isznak, beszélgetnek stb.). A figyelem központja azonban még mindig a fényképezőgép és gyakran néznek bele a lencsébe. Ennek a típusnak az a nagy vonzereje, hogy nagyon információgazdag. Lehet látni, hogy kiről van szó (a képen mindenki azonosítható) és hogy mit csinálnak. Ez a tevékenység a fényképnek barátságos, nyugodt atmoszférát kölcsönöz.

Ráadásul számtalan beállításmentes fénykép is megjelenik, úgy tűnik, a rajtuk szereplő emberek nincsenek tudatában a fényképezőgép jelenlétének. Ennek jó példája a játékában elmerült gyerekről készült pillanatfelvétel, ilyenek majdnem minden családi albumban megtalálhatók. De egyre több felnőttet ábrázoló kép is azt a benyomást kelti, mintha „rejtett kamera" segítségével készült volna. Ez egy megváltozott attitűdre utal. Egyre nő az a tendencia, amely szerint az a fénykép, amelyen az emberek a lencsébe néznek természetellenes, nem „valódi". Ekkor a beállítás a szótárbeli másik értelmében szerepel: „különösen hatás kedvéért felvett testtartás vagy szellemi attitűd".

Az amatőr fotósok számára készült útmutatók állandóan hangsúlyozzák, hogy a beállított képek készítése nemkívánatos:

> „A spontaneitás – az az érzés, hogy egy természetes pillanatot látunk, annak minden természetes ízével együtt – a pillanatfelvétel legfontosabb eleme. Ha egy képen látszik, hogy be van állítva, hát akkor az egy beállított kép. Ennél rosszabbat már nem lehetne róla elmondani."[19]

> „Ügyeljünk arra, hogy senki se nézzen a lencsébe, mert ez azonnal elrontja a könnyed atmoszférát. Gondosan figyeljünk arra, hogy az emberek hogyan tartják magukat – el kell kerülni a beállást, a pózolást."[20]

> „Természetes bájánál fogva a másra figyelő kisgyerek érintetlensége mindig a legkitűnőbb téma."[21]

> „A valamivel elfoglalt embereknek nyugodt, természetes arckifejezésük, testtartásuk kell hogy legyen. Kerüljük el a merev, fa-indián pózokat."[22]

> „Amikor egy kis csoportot fényképezünk, az a lényeg, hogy a megfelelő pillanatot kiválasszuk. Bármit csinálhatnak, csak ne nézzenek a lencsébe, ne nézzék a fényképészt."[23]

Érdekes megjegyezni, hogy a fent említett természetességet gyakran úgy kívánják meg elérni, hogy előzőleg ilyeneket mondanak: „Győződjünk meg arról hogy…”, vagy „A pózolást el kell kerülni!” vagy „Ne nézzék a fényképészt”.

Ez a „kötelező természetesség” akkor szintén világos, amikor az útmutatók szerzői azzal kapcsolatban adnak speciális tanácsokat a kezdő fotósoknak, hogy hogyan érjék el a kitűzött célt, a természetes, nem beállított fényképet[24]:

> „Rendezzük az embereket hármas vagy négyes kisebb csoportokba. Beszélgessenek egymással, ha szükséges, nevessenek.”[25]

> „A képen szereplő emberekkel csináltassunk valami megszokott dolgot, például nézzenek valamit vagy menjenek valami felé.”[26]

Igazság szerint ez már az irányítás példája. Irányításon itt azt az útmutatást értjük, amellyel a fotós a lefényképezendő személyeket ellátja testtartásukra és arckifejezésükre vonatkozóan.

Az elrendezés még tovább megy. Ez alatt az adott szituáció megrendezését értjük. Erre jó példák találhatók az esküvői fényképezésre tanító útmutatóban. Ez kitűnő illusztráció arra, hogy hogyan teszi lehetővé a fényképezés a valóság elkendőzését. A szerző számos „menyasszony kategóriát” sorol fel:

> „A harmadik kategória, amelyet meg kell említenünk, a nyugodt menyasszony, az introvertált típus, aki átérzi az esemény jelentőségét. Ezt az atmoszférát kell megragadnunk, de nem az a feladatunk, hogy egy „document humain”-t állítsunk elő. A rokonok soha nem érzik át annyira mélyen a helyzetet, mint ő és nekünk a kevés vidám pillanatban kell lekapnunk őt. …Ne féljünk attól, hogy egy kicsit irányítsuk a dolgokat. Keressünk egy megfelelő fickót, mondjuk meg neki, miről van szó, s kérjük meg, hogy késztesse a menyasszonyt szívből jövő kacagásra.”[27]

Adott módon beállítani, irányítani és ha szükséges elrendezni az embereket – ezzel a fotós a kiválasztott alkalmaknak nagyobb kifejezőerőt adhat. A félreértés lehetősége előre kizárt, és ha megfelelően birtokoljuk ezeket a technikákat, az üzenetet fotográfiailag átható és meggyőző módon tudjuk megformálni. Az emberek többsége ezeknek a technikáknak a manipulatív jellegét nem érzi taszítónak. Sok fotósnak már második természetévé vált ezeknek a technikáknak az alkalmazása, egyszerűen azért, mert ezzel rokon stratégiákat alkalmaznak a mindennapi életben.

Az emberek nem csinálhatnak csak úgy bármit ezeknek a technikáknak a segítségével. Már egyszerűen azért sem, mert ők maguk képezik az elkészült képek fő közönségét, és így az elkendőzés és a túlzás nem léphet át bizonyos határokat. A képnek hihetőnek kell maradnia, a túlzásnak és a megrendezésnek pedig olyan enyhének kell lennie, hogy rögtön el is feledkezhessünk róla, amikor a képet nézzük.

A FÉNYKÉP ÉS A CSALÁDI EMLÉKEZET ◆ Az *Algemeen Hadelsblad* 1846. október 1-jei számában Edouard Francois dagerrotípista Amszterdamban bejelentette, hogy árait nagymértékben csökkentette.

> „…hogy mindenki odaajándékozhassa a képmását a rokonainak vagy más szeretteinek, bár a portré, míg az ábrázolt személy él, gyakorlatilag értéktelen, de halál, hosszú utazás stb. esetén az ember akár száz guilder-t, sőt még többet is fizetne, ha a birtokában lehetne egy ilyen portré, de akkor már sajnos túl késő, most pedig még jókor és olcsón hozzá lehet jutni."[28]

Azt, aminek elmondásához ennek a francia bevándorlónak olyan sok szóra volt szüksége, a huszadik századi film-, és fényképezőgép-ipar sokkal rövidebben megfogalmazta: „Most kapd le, hogy később meglegyen!"

Emlék és fénykép mindig szorosan összetartozott, néha egymás szinonimái is („emlékek albuma", „Ne hagyja, hogy értékes emlékei szamárfülesek legyenek!" – idézet egy hirdetésből, amely fényképek beragasztáshoz szükséges fotósarkokat reklámoz).

A fényképnek ezt az emlékfunkcióját rendszeresen kihasználják a filmek és fényképezőgépek reklámozását szolgáló kampányok. A piackutatásokból nyilvánvaló, hogy a legtöbb fényképezőgép-használó ezt a funkciót tekinti a fényképfelvétel készítés fő motívumának[29].

Számos interjúban feltettük azt a kérdést, hogy miért készítenek fényképeket. A legtöbb válasz erre az emlék aspektusra utalt:

> „Viccből, hivatkozási alapnak, emléknek. Mozgalmas életünk volt, gyorsan jöttek egymás után a gyerekek. Sok mindent észre sem vesz az ember, amikor éppen megéli." (50 éves tisztviselő)

> „Hogy megörökítsek pillanatokat, hogy maradjon valami, hogy legyen emlék." (45 éves gondnok)

> „Elsősorban, hogy a nyaralási emlékeinket megörökítsük." (48 éves banktisztviselő)

> „Hogy megmutassuk a gyerekeinknek, honnan származnak." (47 éves háziasszony)

Így az első válasz a kérdésre, hogy mire jó az embereknek a fénykép, az lehetne, hogy emlékezteti őket a múltjukra. Ezt az ideiglenes választ az alábbiakban interakciós szempontból tovább finomítjuk.

A család tagjai életük sok pillanatát közösen élik meg, ennek az emléke adja a közöttük levő egyedi kötelékeket. Az interakciós folyamatban ezeket az emlékeket kicserélik, összevetik, és amennyire lehetséges, családon belül összepasszítják. Az egyéni múltra vonatkozó emlékek így integrálódnak valamivé, amit Halbwachs kollektív memóriának[30] nevez. Más szóval a család tagjai megalkotják a múltbéli helyzetek társas definícióját. Ebben a folyamatban a családi fényképezés szélsőségesen fontos szerepet játszik. A fénykép az elmúlt helyzeteket újra láthatóvá teszi a résztvevők számára, minden érintett számára egyformán.

A fénykép segítségével a családtagok szubjektív tapasztalata, élménye közös vagyonná objektiválódik. A fényképek aztán eltéveszthetetlen bizonyítékát adják

annak a tárgyalási folyamatnak, amelynek során eldől, hogy hogyan kell látniuk saját múltjukat.

Érdekes kérdés, hogy a családi fényképeknek gyakran hasonló funkciójuk van, amikor új tag kerül a családba, barát vagy barátnő, aki mint házastárs jelölt lép föl. A családi fényképeken keresztül nyernek bevezetést a családba. Ezeknek a fényképeknek az ereje segít, hogy az újonnan jöttnek elmondja a család történetét, sűrített genealógiai kurzusban részesítsék. Minden eshetőség megvan arra, hogy a jelölt is tud mutatni egy majdnem ugyanilyen gyűjteményt, és ez nagyban elősegíti, hogy szorosabb viszonyuk kezdeti fázisában múltjukról tudjanak egymásnak beszélni. A fényképek segítségével a találkozás előtti életük története összehasonlítható és megvilágítható. Azt is lehet mondani, hogy a fiatal pár számára egymás fényképgyűjteményének megnézése azt szolgálja, hogy a két egyéni múlt egy közös emléket alkothasson. Berger és Kellner azt az összeillesztést úgy írják le, hogy az a külön múltak reinterpretációja a közös jelenből visszatekintve. Ez, szerintük, „Beszélgetéseik (a fiatal párról van szó) során”[31] történik. De legalább annyira valószínű, hogy ez a képnézegetés közben történik.

ÖSSZEGZÉS: CSALÁDI BOLDOGSÁG A FÉNYKÉPEZŐGÉP ELŐTT ◆ Ebben a cikkben nagy figyelmet szenteltünk annak a szelekciós folyamatnak, amely akkor zajlik, amikor az emberek az életük eseményeit fényképezik. Azt mondtuk, hogy az emberek a sokféle eseményből megkonstruálják „életüket képekben”, amely nagy meggyőző erővel bírhat. Ez a kép egyszerre hízelgő (mivel egyoldalú szelekció történik), és „valóságos” (mivel egy valósághű médium alkalmazásával készül). A fényképek segítségével az emberek egy vágyott múltat hoznak létre a maguk számára objektívnek tűnő stílusban.

Az 1920-as évekig, a fotográfia kezdetekor az emberek a legnagyobb értéket a tiszteletreméltó múltnak tulajdonították. Aztán a merev, decens fotográfiáik fokozatosan átadták helyüket a kötetlen, nevető, szemmel láthatóan boldog emberek képeinek. Ez a „szembetűnő boldogság” különösen a családon belül jelenik meg. Minden norma, érték és érzés, amit a fényképek segítségével ki akartak fejezni, a „családi boldogság” címszó alatt foglalható össze.

A családi boldogság különösen fotogén téma. A boldog család „jól fest” a fényképen. Ráadásul ez olyan téma, ami könnyen elrendezhető, könnyebben például mint a méltóság és a státus. Ez utóbbi értékek megrendezéséhez sokkal több olyan dolog kell, ami biztos, hogy nem sokak számára hozzáférhető, míg a családi boldogság megrendezése egy olyan képi nyelv része, amit – úgy tűnik – mindenki birtokol és ért. Ezt a képi nyelvet a vizuális médiák, az illusztrált folyóiratok, a film és a televízió terjesztik és ugyanakkor bővítik is.

Az olyan fejlemények, mint a család individualizációja[32] és a „domeszticitás újjáéledése”[33] együtt haladnak az ideális családi élethez kapcsolódó elképzelések társadalmi újradefiniálásával, és azt eredményezik, hogy a családi boldogság egyre fon-

tosabb ideállá lép elő, amiért harcolni érdemes. Fontos problémája az együttélésnek, hogy hogyan érjük el és tartsuk fenn ezt a boldogságot.

Sok fotóalbum mutatja, hogy hogyan próbálják meg az emberek megoldani ezt a problémát.

Jegyzetek

[1] Forrás: Jaap Boerdam – Warna Costerbaan Martinius: Családi fényképek – szociológiai megközelítésben. *The Netherlands Journal of Sociology*. 16., 1980, 95-119. p. Fordította: Lugosi Lugo László

[2] Bourdieu, Pierre: *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, 1965, Minuit, 39. p.

[3] Bourdieu: i.m. 39. p.

[4] Bourdieu: i.m. 41. p.

[5] Bourdieu: i.m. 38. p.

[6] Kooy: I. m. 273. p.

[7] Shorter, 1975, pp. 227-234

[8] Bourdieu: i.m. 25. p.

[9] de Haas 1975, p. 80

[10] Coppens 1976

[11] Maas 1975

[12] Ellen Maas a következőket írja erről: „Bár a halottak lefényképezése ebben a korban egészen mindennapos dolog volt, és jó bevételi forráshoz juttatta a fotográfusokat, nagyon kevés ilyen kép maradt fenn." Maas 1975, 14. p.

[13] Elias 1969, ld még Blok 1977.

[14] A fényképgyűjtemények többségében kevés olyan kép található, melynek témája a férfi vagy a női munka. Általában is igaz, hogy a gazdasági és politikai-szociális vonatkozású mindennapi eseményekkel kapcsolatos témák távolmaradnak a képekről. A családi albumok általában nagyon keveset mutatnak be abból a társadalmi kontextusból, amelyben a család él. Ebben a vonatkozásban azt mondhatnánk, hogy amikor az emberek megjelenítik az életüket a fényképeken, nem rendelkeznek „szociológiai képzelettel". Érdekes megjegyezni például, hogy az 1940 és 1945 közötti fényképeket tartalmazó családi albumokból szinte hiányzik minden hivatkozás a német okkupációra és egyáltalán, a háborúra.

[15] Ezeket az idézeteket 12 interjúból vettük, amelyeket 40 és 65 év közötti házaspárokkal készítettünk. Az interjúk során a képek alapos vizsgálatára és megtárgyalására került sor, és az interjúalanyok kérdéseket kaptak a fényképezési viselkedésről és a családi fényképek felhasználásáról. Ez a 12 házaspár nem volt a szerzők ismeerőse, nevüket és címüket egy helyi újságban megjelent hirdetésen keresztül, barátok és ismerősök útján szerezte be.

[16] Kodak, 1970, 11. p.

[17] Egy idő óta az *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift* hasábjain vita zajlik arról, hogy a mindenfajta megfigyelt informalizációs folyamat mennyire kompatibilis Elias civilizációs elméletével. A következő rövid megjegyzéseket idézzük a vitából:

a) Wouters a következőkben definiálja az informalizációt: „Már a tizenkilencedik század vége felé egyre több, különböző társadalmi osztályhoz, nemzedékhez tartozó, mindkét

nembeli ember kezdett egymással informálisabb módon viselkedni. Nyelvünk, ruházatunk, zenénk, táncunk és frizuránk a szó eredeti és átvitt értelmében egyaránt színesebb lett. Ez lehetővé tette, hogy a kifejezésbe több érzelmet vigyünk, olyan érzelmeket, amelyeket azelőtt egyáltalán nem cseréltünk, vagy sokkal kisebb mértékben vagy csak jó ismerősök között volt ez szokásban. Minden azelőtt tiltott vágy társadalmi korlátozások közé vont dolog most egyre inkább »társadalmi rivaldafénybe« került, anélkül, hogy az emberek fújolnának. Ezt a fejlődést növekvő informalizációnak nevezhetjük." Ez az információ lépésről lépésre követhető a családi albumokban. Az idézetben említett „társadalmi rivaldafény" minden nehézség nélkül helyettesíthető a „családi fényképezőgéppel".
b) „Ami a családi fényképekbe behozott érzelmeket illeti, elmondhatjuk, hogy ezek általában »pozitív« érzelmek (öröm, vidámság, boldogság) és a »negatív« emóciókat (szomorúság, szenvedés stb.) általában elkerülik. Ez szelektív informalizációra utal, amennyiben az érzelmeknek csak egy kategóriájára vonatkozik." Wouters 1977.

[18] Goffman 1959, 32. p.

[19] Kodak 1951, 14. p.

[20] Borrebach 1965, 93. p.

[21] Heckenrath abt. 1970, 11-12. p.

[22] Kodak 1970, 11-12. p.

[23] Boeer, 1971, 30. p.

[24] A „kötelező természetesség" megjelölésnek ebben a vonatkozásban megvilágosító hatása van: ha az informális viselkedést általában lényegesnek tekintik a sikeres felvételhez, és ha szemmel láthatóan számos útmutatás fogalmazható meg azzal kapcsolatban, hogy ezt az informális hatást hogyan lehet elérni, akkor világos, hogy a viselkedésnek egy új szigorúan formális kodifikálásával találkozunk. Így ez a megjelölés arra a tényre hívja fel a figyelmet, hogy a fotográfiai pózok informalizálódása nem implikálja szükségszerűen azt, hogy az emberek már nem tudják annyira ellenőrzésük alatt tartani ezeket a pózokat, mint azelőtt. Vö. Elias 1969, Wouters 1976 és Wouters 1977.

[25] Borrebach 1965, 93. p.

[26] Kodak 1970. 17. p.

[27] Sterling 1955, 81. p.

[28] idézi Coppens 1976

[29] NIPO 1975

[30] Halbwachs 1950

[31] Berger and Kellner 1970, 62. p.

[32] Kooy 1970

[33] Shorter 1975

Howard S. Becker

Fényképezés és szociológia[1]

A fényképezés és a szociológia körülbelül egyidőben született, ha a szociológia kezdetének Comte azon művét tekintjük, amelytől a tárgy nevét kapta, a fényképezés kezdetét pedig 1839-re tesszük, amikor Daguerre nyilvánosságra hozta eljárását, amelynek segítségével képet lehetett rögzíteni a fémlemezre. Mindkét területet számtalan dolog foglalkoztatta kezdettől fogva, ezek közé tartozott a társadalom vizsgálata.

Bár a szociológiának más metafizikai és morális céljai is voltak, a szociológus mindig szerette volna megérteni, hogyan működik a társadalom, és szerette volna feltérképezni dimenzióit, hogy aztán megvizsgálhassa a terep nagyobb egységeit és apróbb hasadékait. Általában szigorú tudományos módszerekkel igyekezett kideríteni a tényeket, így kívánta megteremteni elméleteit. Ám néhány szociológus azt a feladatot tűzte maga elé, hogy az etnográfus módjára leírja az addig leíratlan tényeket, és újságíró módjára beszámoljon a jelentős tulajdonságokról, illetve hogy a többé-kevésbé szigorú elmélet reményében egyesítse a kettőt.

A szociológus elmélete, módszere és témája általában tükrözi annak az intellektuális vagy foglalkozási csoportoknak az érdekeit és korlátait, amelybe tartozik. Gyakran választ olyan módszert, amely a természettudományokban már érvényét vesztette. Gyakran választ napirenden lévő kutatási témát, különösen olyat, amelyre könnyen kapható ösztöndíj: a szegénységet, a kábítószer-problémát, a bevándorlást, az egyetemi és gettólázadásokat és így tovább. Ezeket a divatos tendenciákat jól egyensúlyban tartják a hagyományosabb témák és munkamódszerek.

A fényképészek tevékenysége és munkája már sokkal inkább különbözik egymástól. Hogy megérthessük, miként kezd hozzá a fényképész a társadalom vizsgálatához, nem szabad megfeledkeznünk azokról a feladatokról sem, amelyeket a fénykép emellett betölthet. Tekintsük a fényképezőgépet olyan eszköznek, amely éppúgy tényeket rögzít és kommunikál, mint az írógép. Az ember ezerféle célra használja az írógépet: reklámszöveget, újságcikket, novellát, ismertető füzetet, verset, tudományos értekezést, levelet ír vele… Az írógép szolgaian elvégzi mindezeket a feladatokat, a többi kezelőjének jártasságán múlik. Mivel a közfelfogás szerint a fényképezőgép mechanikusan rögzíti az eléje kerülő jelenségeket (erre később visszatérek), az ember gyakran nem veszi észre, hogy a fényképezőgép segítségével a kezelésében járatos fényképész bármit meg tud csinálni. A fényképészek el is végezték valamennyi előbb említett munkát, nem egyszer a verbális modell analógiájára. A fényképészek különböző intézményi és foglalkozási közegben dolgoznak, amely éppúgy meghatározta munkájukat, mint a szociológusét[2].

A fényképészek készítettek már reklámillusztrációkat, és készítettek portrét gazdag és híres, valamint mindennapi emberekről. Készítettek újság- és magazinképe-

ket. Készítettek képet galériák, gyűjtők és múzeumok részére. Munkakörnyezetük szorítása[3] mindig megszabja, hogyan végzik el a feladatot, miként látják a világot, milyen képet készítenek, és ha társadalom foglalkoztatja őket azt is, mit látnak meg, miként dolgozzák fel a látottakat, és miként hozzák nyilvánosságra a végeredményt.

A fényképet kezdettől fogva felhasználták a társadalom kutatására, és fényképészek vállalták is e feladatot. Eleinte távoli társadalmak megörökítésére használták a gépet, olyan kultúrákat mutattak be, amelyeket kortársaik egyébként sosem ismertek volna meg, később pedig a maguk társadalmának olyan vonatkozásait rögzítették, amelyeket kortársaik nem is kívántak megismerni. Sőt, munkásságukat néha kifejezetten szociológiának tartották, különösen a századforduló táján, amikor minden fényképész és szociológus egyetértett abban, hogy a társadalom rossz oldalait szavakkal és képekkel egyaránt le kell leplezni. Lewis Hine-t például a Russel Sage Alapítvány támogatta egy városi életmódot vizsgáló korai felmérés keretében[4]. Az *American Journal of Sociology* rendszeresen közölt fényképeket leleplező cikkeinek illusztrálására, legalábbis fennállásának tizenöt éve alatt[5].

Másfajta használatmód alakult ki a jelentős társadalmi események megörökítésére felhasznált fényképezésből. Mathew Brady és segítői, köztük Timothy O. Sullivan[6] és Alexander Gardner Roger Fenton a krími háborúról készített felvételeket.

Az 1920-as években Európában megszülettek az illusztrált hetilapok, és megteremtették azon fotóriporterek csoportját, amely a fotóriportot és a fotóesszét a társadalom vizsgálatának eszközévé avatta. Ezeknek a lapoknak legismertebb tanítványai közt találjuk Alfred Eisenstaedtet és Erick Salamont[7]. Később Angliában a *Picture Post*, az Egyesült Államokban pedig a *Time*, a *Life* és a *Fortune* adott lehetőséget a fotóesszé műfajában dolgozó komoly fényképészeknek munkáik megjelentetésére. Köztük találjuk Margaret Bourke–White-ot, Walker Evanst, W. Eugene Smith-t, és Robert Capát.

A társadalom fényképes kutatása azoknak a fényképészeknek a képeiben is felbukkan, akiket Roy Stryker gyűjtött csoportba az 1930-as években a Farm Security Administration fényképosztályán[8]. Dorothea Lange, Walker Evans, Russel Lee, Arthur Rothstein és mások arra vállalkoztak, hogy megörökítik a szegénységet és a rossz életkörülményeket a gazdasági válság Amerikájában. Munkájuk nagyban támaszkodott különböző társadalomtudományok elméleteire.

Újabban a politikai elkötelezettség is formálja a fényképezés társadalomkutatásban való felhasználását. Több fényképész vállalt aktív szerepet a 60-as évek polgárjogi mozgalmaiban, és készített olyan felvételeket, amelyek éppoly hatásosan rázták fel az embereket, mint annak idején Lewis Hine gyerekmunkáról készült képei. Ugyanezek a fényképészek kevésbé közvetlen politikai hatású esszék elkészítésében is kamatoztatták tehetségüket: társadalmi jelentőségű közösségeket, foglalkozásokat, szubkultúrákat és intézményeket vizsgáltak. Ezekben az esszékben a zsurnalizmus és az etnográfikus stílus elvegyül a tudatos és szándékolt művészi célokkal.

A fényképezés kezdettől fogva szeretett volna művészetté és a társadalmi kutatás eszközévé válni. A félreértések elkerülése végett megjegyzendő, hogy a régebbi

fényképészek tisztában voltak azzal, hogy munkáikban megjelenik a művészet. Keményen megdolgoztak azért, hogy képeiket művészi szinten állítsák elő. Azonban a fényképezés művészi jellege mindig is meglehetősen távol maradt a profánabb céloktól, például az újságírásban használt fényképezéstől. Néhány befolyásos fényképész, például Walker Evans a festészethez közelálló művészetnek tekintette a fényképezést – ha tehették, galériáknak, múzeumoknak és magángyűjtőknek dolgoztak – és csak minimális mértékben alkottak olyasmit, ami közvetlenül vizsgálta a társadalmat.

A művészet és a társadalomkutatás két különböző munkamódszert, nem pedig két külön fényképésztípust határoz meg. Néhány fényképész mindkét stílusban alkotott. Sőt, még ez a kijelentés is leegyszerűsíti a helyzetet, ugyanis az elsősorban egy meghatározott stílusban dolgozó fényképészek más stílusú képe is jelentős hatással lehet a többi képre. Paul Strand egyértelműen művészfényképész, de a világ minden részén készült, parasztokat ábrázoló felvételei politikai gondolatokat hordoznak, másrészt a szociális érdeklődésű fényképészek jelentős része olyan munkákat is készít, amelyeknek személyes jelentősége és esztétikai értéke egyaránt nagy, szinte függetlenül a témától. Példa erre Danny Lyon *The Destruction of Lower Manhattan* (Manhattan-alsóváros lebontása, 1969) és Larry Clark *Tulsa* (1971) című könyve.

A fényképezés és a szociológia érdeklődési területe függ a művészeti és a gazdasági élet pillanatnyi áramlataitól, valamint az újságírástól, amelyhez szorosan kötődik. Szinte állandóan jelen van benne az az irányzat, amely többé-kevésbé a tudományos szociológia hasonló vizsgálataival rokonítja. Míg idővel a szociológia egyre inkább tudománnyá vált, és egyre inkább eltűnt belőle a nyílt politikai érdeklődés, úgy lett a fényképezés egyre személyesebbé és művészibbé, miközben politikai érdeklődését nem veszítette el. Ezek után nem meglepő, hogy a két területnek egyre kevesebb köze van egymáshoz.

Ma a szociológus alig tud valamit a társadalmat fényképekkel dokumentáló fényképész munkájáról0 és annak jelentőségéről. Csak ritkán használja fel a fényképet adatgyűjtésre, adatrögzítésre és közlésre, valamint következtetéseinek levonására.

> „…Szeretném tehát megismertetni a szociológusokat a hagyománnyal, és szeretném bemutatni, miként használhatják fel munkájukban a fényképezésben mindennaposnak számító stílusokat és technikákat. Több társadalomtudománnyal foglalkozó kutató maga is aktív fényképész, számukra a leírtak nem fognak újdonságként hatni.” (Brandt, 1974.)

Sok fényképész fogott olyan feladat megvalósításába, amelynek eredménye felveszi a versenyt a szociológia eredményeivel, és olyan megállapításokra jutott, amelyek sok tekintetben megfelelnek a szociológia megállapításainak és feltáró erejének. Azoknak a fényképészeknek, akiknek munkája rendelkezik e tulajdonságokkal, azt szeretném megmutatni, miként alkalmazhatják a tudományos szociológia gondolatait és módszereit.

Nem kívánok azonban fényképészt faragni a társadalomtudósból, és egyetlen fényképészre sem szeretném rákényszeríteni a társadalomtudományt (nem mintha bármilyen esélyem lenne arra, hogy e kísérlet sikerülni fog).

Sok szociológus találja majd reménytelenül tudománytalannak a leírt módszereket, bár remélem, hogy írásom elolvasása után újragondolják a magukét. Sok fényképész ellenben durván akadémikusnak találja majd gondolataimat, és ha jelenlegi munkamódszerével meg van elégedve, nem is tartja majd hasznosnak a számára idegen gondolatokat és módszereket. Mondanivalómat főként azoknak a társadalomtudósoknak és fényképészeknek szánom, akik pillanatnyi munkájukkal vannak annyira elégedetlenek, hogy megpróbálkozzanak valami újjal, azoknak, akik módszereiket nehézkesnek érzik, és tudni kívánják, miként használhatják fel más területen dolgozó emberek tapasztalatait. Ideális esetben annak az egyre növekvő tábornak szól írásom, akik bármilyen területen dolgoznak is, fényképekkel kívánják kutatni a társadalmat.

Emellett arra is szeretném felhívni a figyelmet, hogy a hagyományos módszerek fényképezéssel való összevetéséből azok is sokat tanulhatnak, akiket közvetlenül nem érdekel a fényképezés. A társadalom kutatásának alapkérdései szempontjából igen hasznos lehet az összevetés.

A tanulmány keretében nem foglalkozom a vizuális anyagok társadalomkutatásban történő felhasználásának valamennyi vonatkozásával. Pontosabban szólva három olyan alapvető területről nem esik majd szó, amellyel a társadalomtudósok eddig foglalkoztak:

1. *a nemverbális adatok későbbi elemzése céljából történő rögzítésével, amit például Birdwhistell, Ekman, Hall és Lennard végzett el a gesztusnyelv és a testmozdulatok elemzésének terén;*
2. *a „bennszülött látásmód" vizuális termékeinek elemzésével, amit például a Worth – Adair (1972) kutatás végzett el navahó filmkészítőkkel kapcsolatban;*
3. *a múlt dokumentumaiként funkcionáló fényképek elemzésével, ezek lehetnek olyan művészietlen, családi albumokban őrzött amatőrképek, amilyeneket például Richard Chalfen elemzett, vagy lehetnek hivatásos fényképészek felvételei, például Lesy Wisconsin* Death Trip *(Wisconsini haláltánc 1973) című könyve.*

Mindhárom terület izgalmas és fontos kutatási téma, de különbözik attól az intézmények, a szervezetek, és a közösségek vizsgálatára használható fotóhasználattól, amelyre én gondolok. Természetesen az egyes részterületek sokban fedik egymást, és nem is kívánom túlhangsúlyozni a különbségeket.

Mindazoknak, akik új területekre teszik lábukat, meg kell fizetniük a tanulópénzt. Azoknak a fényképészeknek, akik szeretnék alaposabban megismerni a területet, el kell majd olvasniuk némi tudományos szöveget, és bizonyára sokan lesznek, akik ezt túl nagy árnak tartják majd, lesznek akik egy-egy társadalomtudóssal együttműködve lelnek rá a megvalósítható megoldásra (amint ezt Euan Diff és Dennis

Merdsen gyümölcsöző munkája is mutatja egy nagy-britanniai munkanélküli munkásokról és családjukról szóló, pillanatnyilag még publikálatlan munkában).

A társadalomtudósra könnyebb feladat vár: meg kell ismerkednie a fényképezés terjedelmes irodalmával, szó esik majd ennek néhány darabjáról, és röviden utalok további művekre. Emellett meg kell szoknia, hogy a fényképet alaposan kell megfigyelni.

A hozzá nem értő ember úgy „olvassa" a fényképet az újságban, mint a főcímet általában szokás, átugorja és gyorsan a tartalom lényegét igyekszik kivesézni. A fényképész ellenben olyan figyelemmel és alapossággal tanulmányoz egy-egy felvételt, amilyennel más egy tudományos értekezést vagy egy bonyolult verset. A fénykép minden egyes részlete olyan információt hordoz, amely hozzátesz valamit a jelentés egészéhez, a néző felelős a maga látásáért, és a szó szoros értelmében köteles észrevenni mindent, ami a képen van, és köteles válaszolni ezekre az ingerekre. Más szóval a kép jelentése – ami nem korlátozódik a látható dolgokra, hanem a feldolgozás hangulatát, morális értékítéletét, és a képen megjelenő véletlennek tűnő kapcsolatrendszert is jelenti – éppen ezekből a részletekből épül fel. A fénykép megfelelő „olvasata" tudatosan meglátja e részleteket, és válaszol rájuk.

A fényképész azért tanulja meg, hogyan kell egy képet technikailag interpretálni, mert ugyanezt a nyelvet szeretné megérteni és alkalmazni maga is (éppúgy, ahogy a zenész a laikusnál pontosabban megtanulja, hogyan kell egy technikailag bonyolultabb nyelvet olvasni. Mindazoknak a társadalomtudósoknak, akik vizuális anyagokkal kívánnak dolgozni, el kell sajátítaniuk ezt a tudományos és időrabló megközelítési módszert. A következő gyakorlat, amelyet Philip Perkinstól tanultam, egyfajta leírását nyújtja annak, miről is van szó:

Vegyünk egy jó képet, kezünkben órával szemléljük két percig. De ne csak nézegessük: vegyük aktívan szemügyre. Nehéz feladat, és hasznos lesz magunkban megnevezni minden egyes képen látható dolgot: ez itt egy ember, ez a keze, ujja és így tovább. Ha túljutottunk a két perces nézésen, lépjünk tovább öt percre, és a tárgyak megnevezését fűszerezzük némi fantáziával, és találjunk ki egy történetet a képen látható emberekről és tárgyakról. Nem kell, hogy történetünk igaz legyen, úgy is csak arra szolgál, hogy segítségével externalizáljuk és tisztázzuk a kép keltette érzéseinket és hangulatainkat, azaz a kép jelentésének mindkét oldalát.

Ha sokszor elvégezzük e gyakorlatot, hozzászokunk az alaposabb képbefogadáshoz. Ennek kettős eredménye lesz. Rájövünk, hogy bár addig is láttuk a képen lévő dolgokat, tudatosan mégsem figyeltük meg őket. Arra is rá fogunk ébredni, hogy az ilyen alapossággal szemlélt képre hasonlóan emlékszünk majd, mint egy könyvre, amelyről jegyzeteket készítettünk. A kép a jövőben is felhasználható gondolatkészlet részévé válik. (Ha sokszor elvégezzük e gyakorlatot, új képbefogadási szokásaink alakulnak ki, és egy-egy új képet nem kell majd egyformán hosszú ideig néznünk.)

Remélem, mindez nem tűnik misztikusnak. A fekete-fehér fényképek olyan vizuális elemekkel dolgoznak, amelyeket éppúgy megtanul minden ember, aki az illuszt-

rált újságok és magazinok világában nő fel, mint a beszédet. Gyakran nem vagyunk tisztában e szokásrendszer nyelvtanával és szintaxisával, bár használjuk mindkettőt, mint ahogy a beszélt nyelv nyelvtanával és szintaxisával sem vagyunk tisztában, bár a nyelvet is beszéljük és megértjük. Tanulás és elemzés segítségével a fénykép nyelvét éppúgy elsajátíthatjuk, mint ahogy a zenét és a költészetet is megértjük, ha elemezzük az ellenpontozást és a harmóniát, vagy a prozódiát. Sajnos nem áll rendelkezésünkre elegendő ilyen fényképelemzés, különösen nem a társadalomtudóst érintő területekről. De minden fényképelemzés és fényképről való beszélgetés elengedhetetlen előfeltétele, hogy hosszan és keményen gyakoroljuk a fényképek befogadását, hogy aztán lehessen mit elemeznünk.

A FÉNYKÉPEZÉS IRODALMA ◆ TÉMÁK ◆ A szociológusnak már csak azért is oda kell figyelnie a társadalmi-dokumentarista fényképezésre, mert ez számtalan olyan területet feldolgozott, amely a szociológia érdeklődésének állandóan homlokterében áll. A fényképészek számtalan különböző formában végezték munkájukat: kormányok megbízásából, megrendelésre, számító módon magazinok és újságok számára, néhányuk különböző alapítványok támogatását élvezte, és többen végezték munkájukat két megbízás közt „egyszerű" feladatként vagy hobbiként. Miközben szemügyre vesszük azokat a témákat, amelyek egyaránt foglalkoztatják a fényképészt és a szociológust, megismertetjük a fényképezés irodalmát kevésbé ismerő olvasót néhány igen érdekes és jelentős munkával.

A szociológust is foglalkoztató témákban különböző fényképészek sokféleképpen fejezték ki mondanivalójukat. Nem sorolok fel sok példát, és nem tárgyalom részletesen a lehetséges fényképészi fogalmazásmódokat sem, mindössze felsorolok néhányat a lehetőségek közül. A fényképész fogalmazhat aforizmákban, vagy olyan szellemes fényképi egysorosokban (André Kertész: *A rakparton*, 1926 Párizs), amely alkalomadtán nem több egy viccnél[9], de hordozhat mély gondolatokat is (például André Kertész munkája, 1972). A fényképész felhívhatja figyelmünket különféle jelenségekre. Egy-egy természeti jelenség bűvöletében kijelentheti: ezt nézd meg (Ansel Adamsnek a Yosemite parkról készült képei mintha ezt mondanák). Egy mű ugyanígy felhívhatja figyelmünket valamilyen visszataszító jelenségre[10]. A fényképész elmondhat egy történetet, és végül olyan képeket is alkothat, amelyek implicit vagy explicit módon a képen látható ember, tárgy, tevékenység vagy társadalom elemzését kínálják fel a nézőnek. Talán túlzásnak tűnik e munkákat „kutatásnak" nevezni a szociológiai vizsgálatok nyomán, ám ez éppen szándékaim szerint hangsúlyozza a két típusú munka összefüggéseit.

A közösségek leírása egyaránt foglalkoztatta a fényképészeket és a szociológusokat. A fényképezés még nem hozott létre olyan jelentős műveket, amilyen a társadalomtudomány területén Warner *Yankee City* sorozata, Lynd *Middletown* (Kisváros) és *Middletown in Transition* (A változó kisváros) című műve vagy Hughes *French Canada in Transition* (Változó Francia Kanada) tanulmánya. Az utóbbi időben azonban több fényképész hozott nyilvánosságra szerényebb erőfeszítésről tanúsko-

dó művet. Ilyen Bill Owens *Suburbua* (Kertvárosok 1973) vagy George Tice *Paterson* (1972) című könyve. Mindkettő egy-egy kisebb közösséget jellemez, mintegy száz képpel, amelyek középületeket, lakóházakat, természeti jellegzetességeket, tömegjeleneteket és (Owens könyvében) családokat ábrázolnak. Sok fényképész gyűjtött össze nagyszámú negatívot egy-egy városról: Eugéne Atget például[11] szerette volna Párizst a mag teljességében rögzíteni, mint ahogy Berenice Abbott (1973) vagy Weegee (1945), a híres fotóriporter a maguk módján New Yorkot szerették volna megörökíteni, ám e gyűjteményekből csak kevés kép hozzáférhető, és egyszerre csak néhányat látunk közülük.

A szociológushoz hasonlóan a fényképész is érdeklődéssel fordul kora társadalmának problémái felé: foglalkozott a bevándorlással, a szegénységgel, a faji és társadalmi zavargásokkal. A fényképezés hagyományosan legtipikusabb megközelítési módja a leírás, amelynek segítségével feltárható a rossz, és felhívható a figyelem a javítás szükségességére. Lewis Hine, aki önmagát szociológusnak tartotta, szűkszavúan így fogalmazta meg hitvallását: „Azt szeretném lefényképezni, ami igényt tarthat megbecsülésünkre, azt, amin javítani kell." Legjelentősebb vállalkozásában úgy akarta bemutatni a gyerekmunkát az Egyesült Államokban, hogy ezzel segítse a megoldást hozó törvények megszületését. Valamivel korábban Jacob Riis (1971) riporter a New York-i nyomornegyedekről készített fényképeket, amelyeket *How the Other Half Lives* (Hogyan élnek a többiek) címmel hozott nyilvánosságra. Már említettem Styker FSA-nál megszervezett fényképész-különítményét, amelynek tagjai a vidéki nyomorról készítettek fényképeket, és most még melléjük sorolnám a Bourke–White és Erskine Caldwell (1937) együttműködéséből született *You Have Seen Theire Faces* (Már láttad az arcukat) című könyvet. A néger gettók életét is sokan fényképezték. Belülről is, például James Van Der Zee[12] (ő többek között Marcus Garvey hivatalos fényképésze is volt) és Roy de Carava (de Carrava és Hughes 1967), és kívülről is, többek között Bruce Davidson (1970). A fajok közti ellentét állandó újságírótéma, és több fényképész foglalkozott ezzel[13], méghozzá alaposan elmerülve e kérdés elemzésében. W. Eugene Smith (1974) a közelmúltban hozta nyilvánosságra alapvető esszéjét a környezetszennyezésről, annak áldozatairól és a helyzetet Japánban övező politikai légkörről.

Más fényképészeti munkák kevésbé ellentmondásos problémákkal foglalkoznak a szociológia és a néprajztudomány stílusában. Több szociológus vizsgálta a különféle foglalkozásokat, és a hozzájuk kapcsolódó intézményeket, és ezt tette több fényképész is: Smith (1969) fontos esszét készített egy vidéki orvosról és egy néger bábaasszonyról, Wendy Snyder (1970) könyvet adott ki a bostoni élelmiszerpiacról, Geoff Winningham (1971) pedig könyvhosszúságú sorozatot állított össze hivatásos birkózókról. Néhány fényképész a társadalmi mozgalmakat elemezte. Paul Fusco (1970) könyvet készített Caesar Chavezről és az UFW-ról, Marion Palfi (1973) a polgárjogi mozgalmakról, Smith (1969) pedig a Ku Klux Klanról közölt ma már klasszikusnak számító esszét. Akárcsak a szociológust, a fényképészt is vonzzák a

szubkultúrák: ezt jelzi például Danny Lyon (1968) motoros galerikről szóló munkája vagy Brassainak (1968) a párizsi éjszakai világot bemutató sorozata.

Szociológusok és fényképészek egyforma buzgalommal irányították figyelmüket az új társadalmi osztályok kialakulására és a társadalom mellőzött rétegeire. Ilyen közelítéssel kísérletezik két közelmúltban megjelent könyv is, mindkettő Detroitot használva kísérletének laboratóriumaként. Alwyn Scott Turner *Photographs of the Detroit People* (Detroiti emberek 1970) című könyve a munkásokra koncentrál, lakásuk előtt, parkokban, az utcákon, a templomban, felvonulásokon és gyűléseken fényképezi őket. Enrico Natali *New American People* (Új amerikai emberek 1972) című könyve hasonló módszerrel mutatja be a felfelé emelkedő középosztályt.

Több fényképész igyekezett olyan módszerrel bemutatni a városi életet és környezetet, amely néhány városszociológiai okfejtésre emlékeztet, például Simmel és Foggman műveire. Walker Evans *Many Are Called* (Ilyenek vagyunk 1966) című könyve a New York-i földalattin rejtett kamerával készített fotóportrékból áll. Lee Friedlander, Garry Winogrand[14] és mások a „nyilvános helyeken való viselkedésről" készítettek olyan fényképeket, amelyeket az elidegenedés, a hajsza és talán kicsit a rendellenes fejlődés levegője vesz körül.

Euan Duff *How We Are* (Így élünk 1971) című könyve szisztematikusan dolgozza fel a brit városi élet főbb mozzanatait.

E meglehetősen konvencionális szociologikus analógiákon túl a fényképezés sokat foglalkozott kulturális témák, divatos személyiségek, társadalmi embertípusok és a társadalmi jelenségek összetevőinek feldolgozásával. Így aztán érthető, hogy Robert Frank óriási hatású könyve, a *The Americans* (Amerikai emberek 1969) egyrészt emlékezetünkbe idézi Tocqueville-nek az amerikai intézményekkel foglalkozó elemzését csakúgy, mint Margaret Mead és Ruth Benedict kulturális témájú tanulmányait. Frank az ország legkülönbözőbb tájain készült képeket mutat be, amelyeken bizonyos motívumok térnek vissza-vissza: a zászló, az autó, a különböző bőrszínű emberek, az éttermek, míg végül mindezekből a tárgyakból a mindegyiket körülölelő asszociációkból létrejön az amerikai kultúra mély és jelentésgazdag szimbólumrendszere.

A fotóportrék jelentős múltra visszatekintő hagyományában sok fényképész kísérelt meg ábrázolni egy-egy társadalmat vagy kultúrát az arra a társadalomra jellemző emberek portréin keresztül. Ennek az irányzatnak, melynek a szociológiában nem leljük megfelelőjét, legszisztematikusabb képviselője August Sander. *Men Without Masks* (Maszk nélküli emberek) című műve több száz, a legkülönbözőbb társadalmi osztályhoz, foglalkozási, etnikai, tájegységi és vallási csoporthoz tartozó német ember portréján keresztül jellemzi Németországot. Paul Strand Franciaországban, Egyiptomban, Ghanában, Marokkóban, Kanadában és a világ más országaiban készült parasztportréi, az őket körülvevő tárgyi világgal együtt ugyanerre a feladatra vállalkozik, akárcsak Elaine Mayesnek (1970) San Francisco Haight-Ashbury negyedében készült képei.

Kevés fényképész vállalkozott hosszú időt igénylő tanulmányokra, hiszen ezt a munkájukat körülvevő intézményrendszer nem teszi lehetővé. Egy nemrégiben megjelent munka azonban felvázolja, milyen lehet az ilyen fotózás eredménye. Larry Clark (1971) *Tulsa* című könyve tulsai fiatalok egy csoportjának történetét mondja el. A csoport tagjai intravénásan szúrták az amphetamint. A sorozat nyomon kiséri életüket az idilli, pecázós ifjúkortól a kábítószerig, a rendőrségi ügyekig és a halálig. Clark tagja volt a csoportnak, és az idő múlásával többször felkereste egykori barátait, és kivételes dokumentumot mutat be erről az egzotikus szubkultúráról.

Minden fényképész szeretné az emberekről, helyzetekről és országokról meglévő tudását egyetlen mellbevágó képbe sűríteni. A „kitüntetett pillanat" kifejezést először Cartier-Bresson (1952) használta, arra a momentumra utalt, amikor a keresőben minden tárgy a helyére kerül, úgy, hogy pontosan számol be a történtekről. Ez eléggé titokzatosan hangzik, de Bresson sok képe – például a *Gestapó-besúgó leleplezése egy felszabadított koncentrációs táborban*, Dessau, 1945 – pontosan ezt a követelményt teljesíti.

A BEMUTATÁS VÁLTOZATAI ◆ A fényképész többféle módon hozhatja nyilvánosságra társadalomkutatásának eredményét, és különböző számú képből álló képsorokkal különböző dolgokat állíthat. Végletes esetben egyetlen fénykép is megragadhatja mindazt, amit a témáról egy bizonyos szemszögből el lehet mondani – Stieglitz *Fedélköz* című képe például önmagában is kimerítően fogalmazza meg az európai bevándorló problémáját: bemutatja a hajón összetorlódott tömeget, amelyről Emma Lazarus is írt, másrészt látható a képen a nagyszerűen megvilágított kikötőhíd is, amely mintha a jobb élet felé vezetne. (Ironikus módon a hajó egyébként éppen Európa felé indult.)

Általánosságban azonban a társadalmat vizsgáló fényképész nem egyetlen nagyszerű képet tár elénk. Alaposabban elmerül témájában, néha a figyelem és a munka rövid koncentrált periódusában, máskor hosszú évek időszaka alatt (akár a társadalomtudós), néha egy egész életen át. A koncentrált munkával olyankor találkozunk, amikor a munka körülményei – például egy magazin megbízása – nem teszi lehetővé, hogy a fényképész többször visszatérjen a helyszínre, olyankor, amikor a körülmények csak egyetlen rövid látogatást tesznek lehetővé egy máskülönben hozzáférhetetlen helyen (ilyen volt Margaret Bourke-White oroszországi útja). Kevés fényképész kap támogatást hosszúlejáratú tervei kivitelezéséhez, legalábbis ez a gyakorlat nem általános. Éppen ezért sok jelentős munka született a fenti koncentráció eredményeként, és az egyik legfontosabb fényképészi tudás éppen azt jelenti, hogy a fotós időhiány ellenére is jól el tudja végezni feladatát.

Valószínűleg éppen a képes magazinokkal való szoros kapcsolat miatt az ilyen munkák leggyakrabban fotóesszé formájában látták meg a napvilágot. Ez az Európában kibontakozott forma a *Fortune* és a *Life* magazinban jutott el csúcspontjára. Bourke-White, Smith és mások olyan formát dolgoztak ki, amelyben legfeljebb harminc fénykép négy-nyolc oldal meglehetősen részletes kísérő szöveg segítségé-

vel bontott ki egy-egy témát. Ebben a feldolgozási módban sokkal inkább előtérbe került a téma, mint a hagyományos újságírásban. A fényképesszé, akárcsak egy jó szociológiai tanulmány, sokféle embert és helyzetet mutatott be. Az anyag kiválasztásában és elrendezésében természetesen döntő szerep jutott az újság szerkesztőinek, akiknek beavatkozása ellen gyakran emeltek szót maguk a fényképészek. Gene Smith például éppen emiatt vált meg a *Life*-tól.

Amikor egy-egy fényképésznek alkalma nyílik arra, hogy hosszabb ideig – egy évig vagy tovább – kövesse figyelemmel témáját, elegendő anyag gyűlhet össze egy-egy terjedelmesebb publikációra is. A Guggenheim ösztöndíj és más alapítványok több ilyen vállalkozást támogattak (Bruce Davidson *East 100th Street* – Keleti 100. utca – című munkáját, Marion Palfi több tanulmányútját, Smith Pittsburgh-ről készült sorozatát). Más munkákat a kormány támogatott: ilyen volt az FSA akciója és Hine gyerekmunkát bemutató sorozata is. Elképzelhető, hogy a fényképész a maga szakállára dolgozik, és gyökeresen más munkákkal megkeresett pénzből él.

De bárhogy dolgozik is, a hosszú idő alatt felgyülemlett képekből a fényképész kiválaszthatja azokat, amelyek leghívebben fejezik ki mondanivalóját. A kiválasztás különféle szempontok alapján történhet, nemegyszer idegen emberekkel való megbeszélés nyomán: ezek lehetnek szerkesztők, kurátorok és hasonlók. Az összeálló kollekcióban több-kevesebb összetartozás és szervezettség jelenhet meg. Az FSA fényképészeinek sorozatai például tipikusan változó méretű és többféleképpen összeállítható képek halmazainak tűnnek, amelyekből számtalan variáció hozható létre.

A terjedelmesebb összeállításokat vagy könyvekben vagy múzeumi kiállítás formájában publikálják. A képek száma harminctól akár ötszázig is terjedhet. A fotós elképzelése különösen könyvek esetében, szervezettebb és rendezettebb formát ölthet. Az ilyen forma lehetővé teszi, de egyben meg is követeli az egyszerű sorozatoknál analitikusabb megközelítést, és olyan kijelentéseket tartalmaz, amelyek sokban a társadalmi etnográfia tanulmányaira emlékeztetnek.

Nem egyértelmű azonban a szöveg szerepe a fotóskönyvekben. Vannak olyan könyvek, amelyekben egyáltalán nincs szöveg (például Bruce Davidson: *East 100th Street*). Másokban a képeket rövid azonosító aláírás kiséri, amely gyakran csak a kép készítésének helyét és idejét közli, mint Robert Frank *The Americans* című könyvében. Megint másokban több képhez mintegy bekezdésnyi szöveg kapcsolódik, mint Leonerd Freed (1970) *Made in Germany*-jében. Megint mások hosszú és önálló szövegeket közölnek. Ilyen könyv Danny Lyon *Bikeriders* (Motorosok, 1968) és *Conversation With the Dead* (Párbeszéd a holtakkal, 1971) és rodeókról (1972) készített képsorozata, amelyet dokumentumok és magnóinterjúk alapján állított össze. Végül a fényképész a képekhez egy hosszabb elemző tanulmányt csatolhat, mint Smith tette a minamatai környezetszennyeződésről szóló albumában.

A FÉNYKÉPEZÉS ELMÉLETE ◆ A társadalmi-dokumentarista fényképész tevékenységének alapos tanulmányozása kettős eredményt hozhat. Egyrészt olyan részletekre

hívja fel figyelmünket, amelyekből a figyelmes szociológus hasznos és érdekes gondolatokat meríthet. Egy fotóesszé vagy album a maga teljességében tár fel egy-egy témát. Az alaposabb ismeretekkel rendelkező szociológus nem fog értetlenül bámulni a fényképekre. Bár a kép látszólag rendelkezik számtalan erénnyel, önmagát gyakran korlátozza néhány ismétlődő alapkijelentésre. És bár az ismétlés fontos szerepet játszhat a bizonyításban, intellektuálisan és analitikus szempontból sovány eredményre vezet.

Értékítéleteimet több fényképész és szociológus találja majd érvénytelennek. Számtalan szociológus dolgozik ugyanilyen egyszerű feltételezések alapján, csak-hogy azok, akik jól ismerik az etnográfiai gyűjtőmunka szokásait, azt szeretnék, ha a fényképezés ugyanolyan gazdag eredményeket mutatna fel, mint az ő leírásaik. Vannak fényképészek, akik megelégszenek néhány sikeres fényképpel. Ám nem egy könyvhosszúságú képsor (köztük a már említettek) többre vágyik ennél, implicit vagy explicit módon. Szerzőik mindenesetre pontosan érzékelik a gondolatok és érdekviszonyok pillanatnyi állapotát, és olyan munkát szeretnének létrehozni, amely többet nyújt egy egyszerű illusztrációnál. Mindazokat a fényképészeket és szociológusokat, akik nem érzik a hagyomány jelentőségét, az itt következő gondolatmenet is hidegen hagyja majd.

A kérdés ezek után csak az, hogy miért silány intellektuálisan a társadalom fotográfiai vizsgálata?

Ezt kiegészíti egy másik, a fényképészeket és a fényképeket használó szociológusokat foglalkoztató kérdés: Mit lehet tenni annak érdekében, hogy intellektuálisan mélyebb munkák szülessenek?

A válasz lényege a fényképezést társadalmi jelenséggé formáló tevékenység elméletében rejlik. A szociológusok nagy része nem kérdőjelezi meg azt a közkeletű felfogást, hogy a fényképezőgép objektíven rögzíti az elé kerülő jelenségeket, függetlenül attól hogy a gombot megnyomó embernek milyen elképzelései vannak. A hozzá nem értő ember még csak-csak elhiheti e kijelentést, ám a fényképésznek pontosabb elképzelései vannak. A félreértések elkerülése végett: kell, hogy legyen egy fénysugarakat kibocsátó valóságos tárgya, hogy a filmen vagy a papíron kép keletkezzék, és bármi legyen is a tárgy, amely az optikán át a filmre vagy a papírra vetülő fénysugarakat kibocsátja, képet fog létrehozni. E létező feltétel miatt jelentheti ki John Collier Jr., hogy „a fényképezőgép állandóan megcsúfolja a fényképészt, hiszen híven rögzíti a valóságot”[15].

Mindazonáltal a fényképésznek óriási szerepe van a végleges képen megjelenő információ ellenőrzésében. A film típusának megválasztása, a papírkép előhívása, az optika és a gép, az expozíció, a kompozíció, a pillanat és a kép tárgyához való viszony megválasztása együttesen hozza létre a végeredményt a fényképész irányításával. Ennek mikéntjét – a kép kialakítását – elsősorban a szakma hagyományai és a pillanat kényszerítő körülményei szabják meg. A fényképész döntését általában az határozza meg, milyen fényképeket szeret, és hogy az ilyen típusú képek elkészítéséhez milyen lehetőséget biztosítanak azok az intézmények, melyeknek keretei közt

dolgozik. Így például az a relatíve rövid idő, amelyet a képes magazinok szerkesztői biztosítanak a fényképész számára, nem teszi lehetővé a témában való alaposabb elmélyülést. Az újság riporterei rendszerint nem készítenek olyan képet, amelyen nagyobb életlen folt szerepel, ugyanis a szerkesztők előnyben részesítik azokat az éles felvételeket, amelyek jól néznek ki nyomtatásban[16].

A készülő képet másodsorban az határozza meg, hogy mi a fényképész véleménye az előtte lévő látványról és hogy milyen mélyen érti a vizsgált jelenséget. Saul Warkov írja: „A fényképezőgép nagyszerű eszköz. Pontosan azt reprodukálja, ami az ember fejében végbemegy." Azaz minimális technikai ismeretek esetén is éppen olyanná formálja a képet, amilyenné a fényképész szeretné. Gondoljuk csak végig a következőt: Amikor belenézünk a keresőbe, addig várunk, amíg a téma nem néz ki „megfelelő módon", amíg a kompozíció és a pillanat nem hordoz értelmet, amíg azt nem látjuk, ami megfelel a tudatunkban az eseményről kialakult elképzelésnek. Ugyanilyen megfontolásból választjuk meg a kép elkészítése előtt az optikát, a filmet, a nyílást és a zársebességet. Ha pedig véletlenül értelmet nem hordozó felvételt készítünk, azt valószínűleg nem fogjuk kiválasztani nagyításra és nem hozzuk nyilvánosságra. Éppen ezért az fogja formálni felvételeinket, amit látni szeretnénk és amit elméletünkből megértünk és megvalósítunk, még akkor is, ha ezzel eleve nem is számoltunk.

Mivel a gyakorlott fényképész képes olyanná formálni felvételeit, amilyenné szeretné, és tudja is, hogy erre képes, ismernie kell azt a társadalmi jelentést, amelyet témája hordoz, és ki kell tudnia fejteni a kérdést. Általában azonban a fényképészek erre nem képesek. A városi életforma egyik legismertebb fényképésze, Lee Friedlander a következőt válaszolta, amikor megkérték, fogalmazza meg szóban a képein megjelenő nyilvánvaló társadalmi jelentéseket: „Én úgy tanultam, hogy egyetlen kép ezer szóval is felér"[17]. (A beszélgetést lejegyző újságíró hozzáteszi, hogy a fényképészekből és szakértőkből álló közönség megtapsolta a kijelentést.) Úgy tűnik, hogy bár a képen jelen van a társadalomkritika, a fényképész ezt nem kívánja közvetlenül verbalizálni, inkább ösztöneire hagyatkozik. Bár jómagam nem ismerem behatóan a fényképészeket, úgy látom, hogy ez az álláspont, ha nem is egyetemes, de meglehetősen elterjedt.

Ha az iménti megjegyzések helytállóak, az analitikusan nem eléggé mély fényképezés létezésének okát abban lelhetjük fel, hogy a fényképész elképzelései nyilvánvalóan leegyszerűsíthetők. Hiányzik belőlük a vizsgált emberek és események mély, differenciált és kifinomult ismerete. Ugyanígy elmondható, hogy amikor a munka a téma ismeretéről tanúskodik, ennek oka abban keresendő, hogy a fényképész olyan elméletet dolgozott ki a maga számára a jelenségről, amely ugyanilyen komplexitású képek elkészítésére sarkallja. Röviden: Jobb és kifejezőbb képek nem a technika, hanem a lefényképezett tárgy pontosabb megértéséből – azaz valamilyen elméletből – fognak születni. A társadalom vizsgálatát célul kitűző munkák szemszögéből ez a társadalom alaposabb megértését jelenti. Mivel a szociológia (nagy vonalakban) tisztában van a társadalom működésével, a szociológia elméleteinek és alkalmazha-

tóságuknak ismerete egyaránt fejlesztheti a fényképész és a fénykép-szociológus munkáját.

A szociológia elmélete – akár általános, akár meghatározott empirikus részterülettel foglalkozó elméletről van szó – olyan gondolatrendszer, amelynek segítségével értelmezni lehet a lefényképezett helyzeteket. Az elmélet alapján eldönthető, egy-egy kép mely esetben tartalmaz értékes elemeket, mikor közöl fontos tényeket. Megteremti azt a szempontrendszert, amelynek alapján az értékes adatok és kijelentések elkülöníthetők az olyan, értéket nem hordozóktól, amelyek nem gyarapítják a társadalomról való ismereteinket.

A társadalmi-dokumentarista fényképésznek kárára válik, ha nem használ olyan kidolgozott elméleteket, amilyenekkel a társadalomtudományokban találkozunk.

Ez természetesen nem jelenti azt, hogy munkájukban egyáltalán nincs jelen az elmélet. Ugyanis ha teljességgel hiányozna, a fotósnak nem lenne meg olyan bázisa, amelynek alapján eldönthetné, milyen képet készítsen. Elmélete azonban, mivel nem kidolgozott rendszer, hozzáférhetetlen a tudatos alkalmazás, kritika és továbbfejlesztés számára. És mivel az érdeklődésük középpontjában álló jelenség kutatására legalkalmasabb elméletet nem használják fel munkájukban, kimondatlanul is másmilyen alapon dolgoznak. A nagy társadalmi jelentőségű munkák megjelenésekor (ilyen volt például Bruce Davidson *East 100th Street* című könyve) elhangzott kritikák azt sugallják, hogy a fényképészek elméletei leginkább azoknak a fényképezéshez nem értő értelmiségi és művészi köröknek mindennapos közhelyeiből táplálkoznak, amelyekben a fényképészek mozognak. Mivel a fényképész (az újságíráson, a művészeten, és egyre inkább a tudományon keresztül) kimondatlanul is kapcsolatban áll a kortárs kulturális irányzatokkal, önmaga látásmódjának megszervezéséhez az éppen divatos gondolatokat használja fel.

Ez valószínűleg eléggé durván hangzik, hiszen éppen elég olyan kép születik, amely maga is formálja a korszellemet. Mindazonáltal a Harlem lakóiról készült képek mindig egyforma gondolatok körül keringenek. („Nézzétek, hogyan szenvednek ezek az emberek!”, „Nézzétek, mennyire nemesek szenvedésükben is!”) Persze az is igaz, hogy Davidson képeinek eredetisége éppen a második kijelentésből táplálkozik. E megállapítások persze igazak és ki is kell mondani őket. De korántsem annyira komplexek, hogy elbírják a társadalom valódi vizsgálatának súlyát, amely elkerülhetetlenül azt bizonyítja, hogy a jelenségek sokkal bonyolultabbak. Sőt, jórészt épp e bonyolultság jelenti a társadalomtudományos gondolkodás aktív fejlődését és érdeklődését.

A társadalomtudományok elsajátítása azonban, ami minden bizonnyal megtöltené a fényképész gondolatait társadalomtudományos elméletekkel, nem feltétlenül növeli a fényképek társadalomtudományos tartalmát. A tudás nem formálja automatikusan a tevékenységet, és csak akkor lép működésbe, ha tudatosan állítjuk szolgálatunkba. Ruby (1972) írja, hogy az antropológus terepmunka alatt készített fényképei valójában amatőr felvételek, amelyek nem különböznek mások nyaralás alatt készült képeitől, és az ő másutt készített felvételeitől sem, ugyanis egyaránt az egzotikumot

és a különlegeset állítják figyelmük középpontjába. Az antropológiai gondolkodás önmagában tehát nem hoz létre jó képeket. A fényképészeti kifinomultság ellenben igen. Az egyszeri fotós rengeteg össze nem függő képet hoz létre, míg a kifinomult fényképész a folyamatok nyomába ered.

A szociológus bizonyára nem sokban különbözik az antropológustól. Ha kifinomultabban fényképez, bizonyára érdekesebb képeket fog létrehozni, de nem szükségszerűen szociológiai tartalmúakat. Éppígy nem lesznek szociológiai szempontból érdekesebbek annak a fényképésznek a képei, aki kijár egy szociológiai tanfolyamot vagy elolvas egy csomó könyvet. Elengedhetetlen, hogy ha fejleszteni kívánja képeinek szociológiai tartalmát, bizonyos mértékig tisztában legyen a szociológus ismereteivel, ám önmagában ez nem elégséges.

Hogyan lehet akkor a szociológiai elméletet olyan gyakorlati módon felhasználni, hogy az elősegítse a társadalom fényképi vizsgálatát? A több szerző által is leírt szociológiai terepmunka[18] hasznos modellje lehet az elemzésnek. Nem valami ezoterikus módszerről van szó, hanem olyanról, amely lehetővé teszi, hogy az egyik nap felgyülemlett adathalmazból másnapra használható következtetéseket vonjunk le.

Számos szociológiai és fotográfiai munkamódszer megköveteli, hogy az ember mindaddig ne foglalkozzon az elemzéssel, amíg megfelelő mennyiségű anyag nem gyűlt egybe. Egy nagy volumenű kutatásban a kutató a munka megkezdése után csak ritkán változtathat az adatgyűjtés módszerein: a standardizált precizitás az, hogy a megszerzett ismereteket nem lehet további ismeretek szerzésére felhasználni. (Tévedések elkerülése végett, az egyik kutatásban szerzett tapasztalatokat fel lehet használni a következőben, mint ahogy a kutatók ezt általában meg is teszik.) A fényképész többnyire valószínűleg azért nem tudja felhasználni a megbízatása elején szerzett tapasztalatokat a munka későbbi fázisaiban, mert a fényképzsurnalizmus rövid, ám intenzív utakra vezeti, olyan helyszínekre, ahová az ember normális körülmények közt nem jutna el, és ahol a költségek csökkentése érdekében a lehető leggyorsabban kell lekészíteni a felvételeket, miközben jelentős szerep jut a személyes intuíciónak. Mindezek a fényképezés bizonyos területein már normává váltak. (Természetesen a szociológushoz hasonlóan a fényképész is felhasználja korábbi munkája tapasztalatait a későbbiekben.) Ilyen körülmények közt a fényképész úgy húz hasznot helyzetéből, hogy sok képet készít, és csak akkor hívja elő a filmet, akkor készíti el a kontakt másolatokat, és akkor válogatja ki a képeket, amikor már nincs a helyszínen.

A szociológiai felmérések készítője más módszerekkel dolgozik, melyek bizonyos értelemben közvetlenül is alkalmazhatók a fényképezésben. Nem sokkal a felmérések tapasztalatainak feljegyzése után előzetesen elemzi a kapott információkat[19]. Megvizsgálja, mi nem eléggé világos a jegyzetekben, és hogyan lehetne megtudni még többet. Milyen következtetések vonhatók le a vizsgált területről, az abban résztvevő emberek viselkedése alapján. Milyen interakciós, ok-okozati és összefüggésbeli következtetések vonhatók le az ismeretek alapján? Milyen általános következtetéseket lehet mindebből levonni, ha a még ismeretlen tények is hasonlóak

lesznek? Hol kell keresni az előzetes feltételezések cáfolatát (illetve bizonyítékát)? Egyszóval olya hipotézisrendszert dolgoz ki kutatása témájával kapcsolatban, és ezt olyan elméleti és információs közegbe ágyazza, amely a másnapi kutatómunkát az előbb említett vonalak mentén irányítja. A kutató végigpróbálja a különféle szociológiai elméletek indikátorait. Az elméletbe ágyazott koncepciók olyan kapcsolatokat tételeznek fel más elméletekkel és a helyzet egyéb összetevőivel, amelyeknek jelenlétét ellenőrizni lehet, hogy olyan adatok birtokába jussunk, amelyek vagy alátámasztják, vagy elvetik hipotézisünket. A folyamatos elemzés egyidőben zajlik az adatgyűjtéssel.

Ugyanezt megteheti a fényképész is. Ehhez hosszabb idő kell, amire többen törekszenek is, kell az a két év, amelyet Davidson töltött Harlemben, és bizonyára többre van szükség annál a hét hónapnál, amelyet Winningham töltött el a birkózók közt, és még több a gyakran előforduló néhány hétnél. A fényképésznek ilyen hosszú idő alatt másmilyen kapcsolatot kell kialakítania a lefényképezendő emberekkel, mint általában. Hasonlít ez arra a kutatási kapcsolatra, amely a szociológust fűzi vizsgálatának alanyaihoz. Ez azt jelenti, hogy a fényképésznek valamiképpen pénzt kell találnia hosszú programjához.

Feltéve, hogy minden rendben elintéződött, szemügyre vehetjük, miképpen dolgozza fel a szociológus-fényképész a maga hosszú távú programját. A munkát kezdheti úgy, hogy szinte mindent lefényképez, ami eléje kerül (a közösségben, a szervezetben, a csoportban), és megpróbál mindent megörökíteni, ami a józan ész számára érdemesnek tűnik a megmutatásra. A végeredmény bizonyára széteső lesz, vizuálisan és gondolatilag egyaránt. A kutató megtanulja, hogyan kell a rendelkezésre álló térbeli és világítási viszonyokkal dolgozni. Megismeri az eseményeket, megtudja kicsodák az emberek, mivel foglalkoznak és miért. Erre elsőre a kontakt másolatok és munkakópiák intenzív tanulmányozása vezeti rá, számtalan munkakópiát kell készítenie, hogy legyen alapanyaga a tanuláshoz és hipotézise felállításához. A kérdés másik oldalát ugyanígy fejtheti meg. Alaposan, részletekbe menően tanulmányozza a munkakópiákat és felteszi a kérdést: kik ezek az emberek, és mit akarnak? (A fényképészek általában megelégszenek az e kérdésekre adott gyors válaszokkal, és úgy vélem, hasonló a helyzet a fényképezőgéppel dolgozni kezdő szociológusokkal is.)

Az egyébként jelentéktelen részletekre is oda kell figyelnie. Például ha az emberek szemlátomást többféleképpen vannak öltözve, érdemes kideríteni, ennek milyen státuszszerepe van, hogy aztán feltehessük a kérdést, mi másban különböznek még e csoportok. Ha a lefényképezett emberek vitatkozni kezdenek, érdemes kideríteni, miről folyik a szó. Miről érdemes vitatkozni az adott szervezetben? Milyen elvárásrendszer vezetett e vitához? Gyakran fordul-e így a dolgok állása? Ha nem, miért nem? Bourke–White[20] Ghandi fényképezése kapcsán megjegyzi: „Ha az ember le akar fényképezni egy szövő embert, gondolja végig, hogy az illető miért sző. A megértés éppoly lényeges a fényképezésben, mint a felszerelés. Gandhi ese-

tében a szövőszék kereke rengeteg jelentést hordoz. Az indiai emberek milliói számára ez volt a függetlenségükért folytatott harc szimbóluma."

A fényképész e kérdésekre fényképezőgépe segítségével keresi a választ, ám emellett tényleges kérdéseket is feltehet az embereknek a látott dolgokkal kapcsolatban, alaposan megfigyelheti és kihallgathatja az őt körülvevő csoport mindennapi tevékenységét. Nem szabad elszigetelnie magát, nem fényképezhet távolból teleoptikával, az emberek közelébe kell férkőznie, hogy szoros munkakapcsolat alakulhasson ki, olyan, amelynek alapján az emberek el is várják jelenlétét, és amelynek alapján elfogadják jelenlétének jogosultságát, amire igencsak szüksége van. (A vizuális szempontokon túl az ilyen kutatómunkát végző fényképész valószínűleg alapvetően nagylátószögű, mondjuk 35 mm-es optikát használ majd, mert ez arra kényszeríti, hogy az emberek közelében maradjon.)

A fényképész olymódon is további adatok birtokába juthat, ha elkészült képeit megmutatja a lefényképezett embereknek. Egyébként nem is igen van más választása, azok amúgy is szeretnék látni, mit csinál.

Így lehetőség nyílik arra a fényképes adatszerzési módszerre, amelyet Collier (1967) pontosan leírt: a képeket megmutatjuk a kutatás területét jól ismerő embereknek, hagyjuk, hogy beszéljenek róla, és megkérdezzük, véleményük szerint mit kellene még lefényképezni és így tovább.

Ha a fényképész szociológiai elmélet alapján dolgozik, ezt többé-kevésbé nyilván felhasználhatja kérdései megválaszolására. Amit leírtam, az nem több, mint amit egy kíváncsi gondolkodó ember is tudni szeretne. Alapvetően azonban egy olyan szociológiai elméletről is szó van, amely a szociológia mai irányzatainak javával összeegyeztethető. Hadd fogalmazzam meg ezt néhány, a munka révén megválaszolandó kérdés formájában. Figyelmeztetnem kell az olvasót, hogy a válaszok nem egyszerre születnek majd meg, hanem lassan, egyre finomítva és ellenőrizve a kérdést az új információk alapján. E kérdések megfogalmazása, ami hatékonyan befolyásolhatja fényképi-szociológiai vizsgálatot, nem eredeti: jelentős hatással volt rá Everett Hughes tanulmánya (1971).

1. *Milyenek a helyzetben szereplő emberek? Lehet, hogy külsőre is különböznek, ám lehet, hogy nem. Mindenesetre mindegyiket másként fogják nevezni.*
2. *Mit vár el az egyik ember – valamely csoport tagja – a másik viselkedésétől? Melyek azok a visszatérő helyzetek, amelyek körül az ilyen elvárások kialakulnak?*
3. *Mik hiúsítják meg az elvárások megvalósulását? Miről panaszkodnak legtöbbet az emberek? (A panasz mindig egy meg nem valósult elvárásra utal: „X-nek Y-t kellett volna megtennie, de nem tette meg.")*
4. *Mi történik, ha egy remény nem válik valóra? Mit tehetnek az emberek a bűnösökkel szemben? Van-e általános megoldás a problémák megoldására?*

Ezek a kérdések józanul megfogalmazva szinte valamennyi szociológiai elemzésben felbukkannak. Az első pont arra utal, amit a szociológus státuszcsoportnak nevezne, a második a normákra, szabályokra és közös megegyezésre, a harmadik a deviáns és

szabálymegszegő magatartásra, a negyedik pedig a szankciókra és a konfliktus megoldására. A más nyelvezetre való lefordítás értelme az elméletek kapcsolódásában abban rejlik, hogy ha egy megfigyelt jelenségben ráismerünk valamire, akkor tudhatjuk, hogy azokat a dolgokat is meg kell keresnünk, amelyek az elméleti rendszerben ezzel összefüggnek. Ha például azt tapasztaljuk, hogy valaki megjutalmaz vagy megbüntet egy másik embert, elméletünk alapján meg kell keresnünk azt az elvárást, amelyet ebben az esetben megszegtek és azt a státuszcsoportot, amely ezeket magáénak vallja. A társadalom fényképkutatója éppígy felteheti magának e kérdéseket, vizuálisan és verbálisan egyaránt. Az egyes napok alatt összegyűlt anyag új, a körültekintő vizsgálat és elemzés alapján felvetődő kérdéseket és válaszokat hozhat felszínre.

A fényképész szóbeli feljegyzésekkel is kiegészítheti vizuális anyagát. Szándéka szerint ez állhat teljes kutatási jegyzőkönyvből, amilyet a hagyományos terepmunkát végző szociológus is vezet, és amelyben teljes párbeszédek szerepelnek, állhat fontos gondolatokból és feljegyzésből. Több fényképész, például Winningham és Lyon, magnóinterjút készített a lefényképezett emberekkel. Mások, például Owens, azokat a reakciókat rögzítették, amelyeket a képek szereplői a képekre adtak.

A munka előrehaladtával a fényképész egyre pontosabban keresi gondolatainak vizuális kifejezését, az olyan képeket, amelyeken megjelenik, és amelyek átadják ismereteit. Ez persze nem jelenti azt, hogy gondolatai képeinek vizualitása fölé kerekednek, különösen nem a fényképezés pillanatában. Tudása irányítja majd látásmódját, és ez határozza meg, mit tart érdemesnek lefényképezni, és olyasmit is lefényképez-e majd, amit máskülönben észre sem venne. Ezzel párhuzamosan a fényképeken megjelenő információ is hat elméletének kialakulására, miközben a kép meg a gondolat egyre közelebb kerül egymáshoz. A szociológushoz hasonlóan, kinek következtetései már ott bujkálnak az összegyűjtött adatokban[21], valószínűleg rájön arra is, hogy régebbi kontakt másolatai friss szemmel átnézve tartalmazzák az immár gondosabban megfogalmazandó kijelentéseket.

A fényképész, akárcsak az egyre átfogóbb modelleket kialakító szociológus[22] olyan rendszerbe és sorrendbe állítja a vizuális anyagát, amely véletlenszerű kijelentéseinek és gondolatainak vizuális analógiája. Végig kell gondolnia azt a problémát is, hogyan lehet másokat meggyőznie arról, hogy tudása nem idioszinkretikus, hanem hasonlít a világ vizsgált szemléletére, és elgondolkodtató válaszokat ad a feltett kérdésekre.

NÉHÁNY KÖZÖS PROBLÉMA ◆ Akár szociológusként, akár fényképészként kezd bele az ember a vázolt munkába, több olyan problémával találkozik, amely gyakorisága és általánossága miatt mindkét területen közös. Bizonyos esetekben a szociológus a fényképész számára is megszívlelendő módon oldja meg e kérdéseket, más esetekben a fényképész tevékenysége vet új fényt a szociológus problémáira.

IGAZSÁG ÉS BIZONYÍTÁS ◆ Mindaddig, amíg egy fénykép vagy fényképösszeállítás igényt tart arra, hogy igazságként kezeljük, addig az igazság fogalmát is meg kell határozni. Ha tudjuk, hogy egy-egy kép milyen igazságértéket követel magának, megítélhetjük, hogy ezt milyen mértékben tartjuk elfogadhatónak, és hogy mennyire hiszünk a kijelentésnek.

A fényképek (természetesen a nyilvánvalóan többszörös expozícióval és más trükkökkel készülteket kivéve) minimális mértékben azt szeretnék elhitetni, hogy a rajtuk látható esemény ténylegesen létezett a fényképezőgép előtt, legalábbis az expozíció idejére. A társadalmat dokumentáló fényképek azonban ennél többre vágynak, és olyasminek szeretnének látszani, ami nem pusztán a fényképész kedvéért jött létre, hanem ami a mindennapokban rendszeresen visszatér. Ha a fénykép azt is kifejezi, hogy a látott jelenség nem mindennapos dolog, akkor ezzel mélyebb jelentést kap, és megjeleníti a lefényképezett jelenség alapvető jellegzetességét. Amikor arról beszélünk, hogy a fényképész „elkapott" valamit, akkor rendszerint éppen erről a jellegzetességről van szó. A fénykép gyakran – bár nem mindig – azt állítja, hogy amit látunk, az ugyan jellemző, de többnyire láthatatlan, és ha a fényképész nem mutatta volna meg, nem is tudnánk róla.

Sok fényképész azonban nem foglalkozik ezekkel a kérdésekkel, és a képen megjelenő kizárólagos igazság kérdését úgy kerüli meg, hogy kijelenti, képén csak az jelenik meg „amit a készítés pillanatában érzett". Az ilyen kijelentés a fényképet bizonyos értelemben a vers mellé sorolja: a szerzőnek mindössze pillanatnyi érzéseit és gondolatait kell kifejeznie. Az ilyen munka lehet érdekes és megindító, gyakran érezzük is ezt, hiszen megbízunk a lírikus érzékenységben, együttérzünk vele, és a világ kérdéseire adott válaszaiból valamit megtudunk a világról is. A versre vagy a lírai fényképre azonban ez nem feltétlenül jellemző, és készítőjének nem feltétlenül kell megfelelnie az igazság és az objektivitás követelményeinek.

Fényképészek gyakran érzik magukat zavarban azért, mert miután megmutatták a társadalom egy részletét, megvádolják őket, hogy nem mondták el az igazságot. Lehet, hogy a fénykép mégsem az, aminek látszani szeretne: nem a mindennapok „ellesett" ábrázolása, és a képen látható emberek meg tárgyak csak a fénykép elkészültének pillanatában látszottak éppen olyannak, mert a fényképész beállította őket. E fényképészek gyakran érzik, hogy a vád, amely szerint a természetesen megjelenő dolgok helyett megrendezett jelenetet fényképeznek le, csak kárt okoz. És ilyen esetben felfedik, milyen mértékben igyekeznek szubjektív igazságnál többet vinni munkájukba.

Hajlamosak vagyunk gyors ítéletet mondani arról a veszélyről, amely minden fényképre leselkedik: mennyiben hordoz általános érvényt egy-egy kép? (Ezzel Donald Cambellnek az elméletek érvényességéről szóló kijelentését parafrazáljuk.) Ítéletünket a fényképen megjelenő tényekre alapozhatjuk, hiszen hasonló jelenségeket már láttunk, éppen ezért létezésüket nem kérdőjelezzük meg, a fotós már ismert dologra hívja fel figyelmünket. A kép készülhet nyilvános helyszínen, amelyről eszünkbe sem jut, hogy a fényképész olyasvalamit hamisít, aminek igazságáról

egyszerűen meg lehet győződni. Máskor annak az újságnak a megbízhatóságára hagyatkozunk, amelyben a kép megjelent, mert tudjuk, hogy a *Life* nem kockáztatná akkurátus hírnevét éppen azért az egy képért. A kép hitelességének kérdése azonban a köznapi gondolkodás kérdéskörébe nyúlik, és nem is követem tovább.

Ha egy fénykép hiteles, továbbra is megválaszolatlan marad a bemutatás „igazságának" mélyebb kérdése. Nem fényképezhette-e volna le valaki más ugyanazokat az embereket, helyszíneket és eseményeket úgy, hogy egészen másfajta képünk alakuljon ki az adott társadalmi valóságról? Minden fényképválogatás csak része egy nagyobb, elkészült vagy elkészíthető képsorozatnak, és kérdésünkre a válasz szükségszerűen igen lesz, azaz ugyanazt a valóságot másképpen is be lehet mutatni. Nem is értem, miért érzékenykednek az érintett fotósok, amikor oly egyszerűen megcáfolhatnák az „elfogultság" vádját. A válasz nyitja az, hogy különbséget kell tenni a következő két kijelentés között: X állítása igaz, X az egyetlen igaz állítás. Ezért jelenhette ki Neal Slavin Portugáliában készült képeiről egy kritikus: nem hiszi el, hogy Portugáliában soha senki nem mosolyog. Ha a fénykép utal arra, hogy a képen látható jelenség ellentéte is létezik, bár ez magán a képen nem kerül központi helyre, a bonyodalom jórészt elkerülhető. A szociológus mindig beleszövi munkájába e figyelmeztetést. Az veszít valamit drámaiságából, de hosszú távon hitelesebbé válik: választhatunk, melyik tetszik jobban, ám egyszerre a kettő sosem lehet a miénk.

KIVÁLASZTÁS ◆ Másképpen jelentkezik e probléma később, miután meggyőződve a fénykép igazáról és arról, hogy nem törekszik a teljes igazság ábrázolására, feltesszük a kérdést: ugyanerre az eredményre jutnánk-e, ha máskor, vagy a világegyetem másik pontján gyűjtöttük volna egybe adatainkat? Másképpen fogalmazva: ha ennyit tudok ezekről az emberekről és erről az adott helyszínről, mi másban lehetek még bizonyos? A kiválasztás problémája két fő kérdést vet fel: milyen módszerrel lehet maximális mértékben általánosítani tapasztalataimat és hogyan győzhetek meg másokat tapasztalataim általánosságáról? Az első kérdés módszertani, a második retorikus jellegű. A társadalomtudós gyakran találja szemben magát egyszerre mindkettővel. Olyan kialakult technikát követ, amelynek logikáját jól ismerjük: ha megbizonyosodunk arról, hogy a megfelelő technikát alkalmaztuk, az olvasó is megnyugszik, hogy a következtetések logikusak. A fényképész számára azonban a két kérdés gyakran külön jelentkezik.

A társadalomtudós több kiválasztási technikával igyekszik elkerülni azt a veszélyt, amely következtetéseinek általánosságát veszélyezteti. Ha azt vizsgálja, hogy a megfigyelt emberek számbeli eloszlása megfelel-e a tágabb világ törvényszerűségeinek, valószínűleg valamilyen véletlen kiválasztási technikát fog alkalmazni. Ha arról kíván megbizonyosodni, hogy az adott csoport tevékenységének, illetve társadalmi szerveződésének minden vonatkozását feldolgozta, a Glaser és Strauss (1967) által elméleti kiválasztásnak nevezett módszert fogja használni: kulcsfontosságúnak ígérkező egységeket figyel meg.

A fényképészt ritkán foglalkoztatja a mennyiségi általánosítás kérdése vagy az, hogy az elméleti térképet pontosan átlássa. Ezzel szemben gyakran úgy mutatja be anyagát, hogy az az érzésünk támad, a szerző tökéletesen meg van győződve a bemutatott jelenség szélesebb érvényességéről, és ha más képeket néznénk, nagyjából ugyanezt látnánk. Nem tudom, milyen módszerrel győzi meg erről magát a fényképész. Szociológiai felmérés alkalmával a kutató néhány egyszerű módszer segítségével olyan maximálisan általánosítható igazságokat igyekszik kideríteni, amelyek választ adnak az ilyen kétségekre, másrészt igyekszik növelni annak esélyét, hogy nem várt, és szociológiailag és vizuálisan egyaránt izgalmas eredményre jusson. E módszerek alkalmazása sok unalmas képet eredményezhet, de ez minden más módszerről is elmondható, az izgalmas és informatív képek mindig nehezen születnek meg.

A szociológus sokszor használ elnagyolt időbeli rendszert: félóránként, naponta egyszer vagy az év különböző szakaszaiban vizsgál meg egy embert vagy helyet. Van, aki egyetlen emberre koncentrál, egy egész napon és éjszakán át követi, nehogy valami kimaradjon a megfigyelésből. Megkérdezheti a megfigyelt személytől, kivel kell még beszélnie. Ha kiderül, hogy a vizsgált terület bizonyos vonatkozásai részletesebb megfigyelést tesznek szükségessé, ezek közül szisztematikusan kiválaszt néhányat, esetleg mindegyiket, és azt kíséri figyelemmel. A felmérés végzője fegyelmezetten rögzít minden látott és hallott tényt.

Mindezt a fényképész is megteheti, de fegyelmezett módszert kell találnia, ugyanis az ő adatai nem léteznek az expozíció előtt. Ha például valakit egy álló napon át fényképez, meg kell határoznia, hogy mondjuk óránként egy tekercs filmet fog exponálni. Az időköz természetesen a megfigyelt személy vagy helyzet függvényében változhat. Így nem kell addig várakoznia, míg „valami érdekes" történik, és megnő az esély, hogy olyan dolgokat is megörökít, amelyek egyébként fel sem tűnnének, és soha nem kerülnének a filmre. Párhuzamosan fényképezheti az őt érdeklő tevékenységeket és helyeket, hogy elkerülje a vizuálisan semmitmondó képeket. A korábban tárgyalt elméletek bármelyike is olyan dolgok felé kormányozhatja a fényképészt, amelyeket ösztönösen vagy vizuálisan észre sem venne. Ne feledjük, hogy az elmélet önmagában is a kiválasztás eszköze, mert meghatározza, mi kerül bele a teljes leírásba.

A fényképész általában megelégszik az érdekesnek ígérkező témák lefényképezésével, és nem vágyik ennél kidolgozottabb módszerre. Azonban feltűnhet neki, hogy gyakorlatilag ugyanazokat a képeket készíti a legkülönbözőbb környezetekben, ugyanis a vizuálisan érdekes képről alkotott elképzelése eltávolodik attól a társadalmi közegtől, amelyben dolgozik. A fényképész érzéketlenségének veszélyére mások is felhívhatják figyelmét. A veszélyt olyan technika alkalmazásával lehet elkerülni, amely folyamatosan rombolja vizuális megszokásainkat. Emellett a fényképész gyakran érezheti, hogy lassan fedezi fel és fényképezi le azokat a dolgokat, amelyekről később kiderülhet, hogy szükség lett volna rájuk a teljesebb vizuális megértéshez. Ezen a problémán is segíthet a véletlenszerű és elméletileg megalapo-

zott kiválasztás. Mindezzel nem az a célom, hogy szociológusokat faragjak a fényképészekből, inkább csak jelezni szeretném, miként oldhatják meg a fényképi kutatás problémáit a szociológia mesterfogásainak segítségével.

A szociológus azzal igyekszik meggyőzni olvasóját általánosításának igazáról, hogy utal arra, a kutatásban elfogadott módszereket alkalmazott. A tudományos kutatók ismerik a módszereket, és mivel nyilván ellenőrizték logikájukat, elegendő rámutatni arra, hogy a módszereket helyesen alkalmazták. Az olvasó, aki elfogadja e szabályrendszert, automatikusan elhiszi az állítások igazát is.

Nincs fényképész, aki ilyen jól körülírható eszközt használna, és biztos vagyok abban, hogy senkit sem érdekelnek a véletlen kiválasztáshoz hasonló módszerek. Azonban a fényképésznek is megvan a maga eszköztára, amelyet érdemes alaposabban szemügyre venni, mert a befogadót ezek segítségével győzi meg munkája igazáról, éppúgy, mint a szociológus a maga módszerével. Mivel a szociológia módszerei – ismét Campbellt idézve – „mélységesen igazolhatatlanok", érdemes elgondolkozni a fényképezés eszközein, még akkor is, ha a szociológia szemében ezek még inkább igazolhatatlannak tűnnek.

A fényképész leggyakrabban a felvétel készítésének helyével és időpontjával azonosítja képét. Robert Frank *The Americans* című könyvének fényképei egyszerű helyszínre és városra utaló címekkel azonosíthatók: „Bár, Galupp, New Mexico", „Lift, Miami Beach", „Bank, Houston, Texas". Dennis Stock *California Trip* (Kaliforniai utazás 1970) című könyvének képeit város vagy kerület szerint azonosíthatjuk: „Sunset sugárút", „San Francisco, Északi tengerpart". Ezek a címek az ismétlődő témákkal együtt azt sugallják, hogy ha sokfelé megtalálni e látványokat, akkor azok nagyon is jellegzetesek lehetnek, hiszen ezeken a képeken egyforma embereket és helyszíneket lehet látni az ország legkülönbözőbb részéből. Éppen ezért, amikor Frank olyan indianapolisi, detroiti, San Franciscó-i, columbiai, dél-karolinai étkezdéket, éttermeket és kávézókat mutat be, amelyekből mind egyfajta darabos személytelenség sugárzik, a néző egyre inkább az amerikai kultúráról alkotott saját véleményeként kezeli ezeket a képeket. Ez a logika meggyőző, és további elemzést igényel, mint ahogy számos egyéb módszer is van, amelyet elemezni kellene.

HELYZETFELISMERÉS ◆ Az etnográfus és a fényképész munkájában egyaránt jelentős szerepe van a helyzetfelismerésnek. Vajon a megfigyelt minta híven tükrözi-e a mindennapos viselkedést, vagy inkább a megfigyelő jelenléte és tevékenysége váltja ki a látott reakciót? A szociológus és a fényképész egyaránt gyakran találja szembe magát ezzel a problémával, amikor megpróbál nem beavatkozni az eseményekbe. Sokan tudják, hogyan kell testükkel és arckifejezésükkel úgy bánni, hogy különösebb ok hiányában mások ne is figyeljenek rájuk. Hogy ez miként zajlik, nem egészen világos, és további vizsgálatra szorul. Valószínű, hogy nyilvános helyen, ahol senki nem tudja, hogy a kutató megfigyelést végez, könnyebb semleges pozícióba kerülni, bár ezt a fényképezőgép jelenléte megnehezíti. Sok olyan helyzet van azonban, amelyben a fényképezőgép kellő okot szolgáltat a jelenlétre, ilyen helyzet a

turistáé, a képet a csoport többi tagjának érdekében elkészítő fényképészé vagy a sajtó képviselőjéé. Számtalan olyan helyzet létezik, amelyben a fényképezés elfogadott, sőt, kívánatos tevékenység, sok más ember is fényképez ugyanakkor. A fényképész jelenléte semmit nem változtat az emberek viselkedésén, ugyanis a megfigyelő és a fényképész egyaránt hozzátartozik a helyzethez. A fényképész képein ennek természetesen a helyzet részeként meg is kell jelennie.

Sok olyan helyzet adódik, amelynek résztvevőit annyira leköti tevékenységük, hogy akkor sem tudnának változtatni viselkedésükön, ha akarnának. Reakciójuk azon múlik, mennyire szabadon fogják fel a megfigyelő (a fényképész) jelenlétét. Ha mindennapi tevékenységük társadalmi háttere valamiért fogva tartja őket, továbbra is változatlanul fognak viselkedni[23]. Lehet, hogy tudják, hogy megfigyelik és fényképezik őket, de képtelenek szabadon megváltoztatni tevékenységüket. A fényképész általában kihasználja az ilyen helyzetet. Egyszer alkalmam volt megfigyelni Michael Alexandert, amint egy gyermekével a játszótéren verekedő nőt fényképezett. Alexander gyakorlatilag a nő közvetlen közelében volt, de a gyerek annyira rugdosott és kiabált, hogy a nőt, aki nem ismerte Alexandert, teljesen lekötötte, annak ellenére, hogy bizonyára nem nagyon örült a hívatlan megfigyelőnek.

A harmadik lehetőség számol azzal, hogy a reakció gyakran a képekkel való viszszaéléstől való félelmet tükrözi. Ha a megfigyelő biztosítékot tud nyújtani arra, hogy a képekkel semmilyen kárt nem okoz a megfigyelt embereknek, azok nem fognak figyelni rá, és együttműködnek vele, például felhívják figyelmét további megvizsgálandó és lefényképezendő jelenségekre, illetve folyamatosan tájékoztatják azokról az eseményekről, amelyek távollétében történtek.

A fényképész gyakran él egy olyan negyedik lehetőséggel, amelyet a szociológus csak ritkán használ fel, annak ellenére, hogy ezzel ellenőrizni lehet a tévedéseket. Reakcióra buzdít, és ennek alapján figyeli meg az embereket és az eseményeket. Az elkészült fényképek az emberekhez való viszonyát fogják dokumentálni, és az embereknek a fényképezésre adott válasza válik az elemzés legfőbb eszközévé. A szociológus akkor él ezzel a lehetőséggel, ha a vizsgált társadalmi egységhez csak nehézségek árán tud közelférkőzni[24].

AZ ESEMÉNYEK MEGKÖZELÍTHETŐSÉGE ◆ A szociológusokat mindig is aggasztotta az, milyen körülmények között gyűjthetik be adataikat, és miként hozhatják nyilvánosságra eredményeiket. A tudomány megköveteli, hogy a nagyközönség szabadon betekinthessen a kutatás adataiba és folyamataiba, és önállóan ítélhesse meg az eredményeket. A tudósnak minden kényszerérzet nélkül kellene nyilvánosságra hoznia kutatása eredményét. Azonban jogi és morális megfontolások visszatartják ettől és emiatt meglehetős óvatossággal jár el, nehogy bárkit is megbántson vagy elárulja, kitől származik az adat, és ki a vizsgálat tulajdonképpeni alanya. Egyszerűen megváltoztatja az emberek, intézmények és helyek nevét, vagy bonyolult kódolási módszerekkel őrzi meg válaszadóinak anonimitását.

A megvizsgált emberek csak ritkán indítanak jogi eljárást a szociológus ellen (bár jómagamat kollégáimmal együtt bírósági üggyel fenyegetett meg az egyik intézmény). Következésképpen a szociológust inkább etikai, mint jogi kérdések foglalkoztatják. Bár meglehetősen terjedelmes irodalma van már e kérdéseknek, a helyzet zavaros, és a szociológusok közt nincs egyetértés a követendő módszerekben és a legfontosabb etikai alapelvekben. Abban mondjuk mindenki megegyezik, hogy „a kutatás alanyainak sérelmére semmit nem szabad tenni", ám tisztázatlan marad a „sérelem" fogalma. Lássunk egy példát: vajon az intézmények, különösen az olyan nyilvános intézmények, mint a kormányhivatalok vagy az iskolák éppoly sérthetetlenséget élveznek-e, mint a magánszemélyek, hiszen a társadalomtudományos kutatás is része annak a nyilvánosságnak, amely szeretne betekinteni ezen intézmények működésébe? Vagy: hol húzhatjuk meg a határt a kellemetlenség okozása, a zavarás és a sérelem közt?

A fényképészt sokkal gyakrabban foglalkoztatják jogi kérdések. Ha a vizsgált jelenségről leegyszerűsítő képet alakít ki, ugyanilyen egyszerűnek fogja tartani az etikai problémákat is. Mivel könnyűszerrel meg tudja különböztetni a jót a rossztól, nem sokat kell aggódnia etikai kérdések miatt. Ha képei a jó érdekében a rosszat bántják, kijelenti, hogy éppen ez adja értelmüket. De attól már igenis tartania kell, hogy a magánélet szabadságának megsértése miatt perbe fogják. A törvény ebben a kérdésben éppoly bizonytalanul foglal állást, mint a maga etikai kérdéseiben a szociológus. A fényképész tisztában van azzal, hogy perbe lehet fogni, ezért elővigyázatosságból gyakran irat alá alanyaival előre elkészített nyomtatványokat, bár ezek nem mindenesetben bizonyulnak hasznosnak. Emellett megpróbál baráti viszonyt kialakítani a lefényképezett emberekkel, hasonlatosan ahhoz a jó tanácshoz, amelyet orvostanhallgatóknak szoktak adni: ha az ember jóban van a pácienssel, az soha nem fogja beperelni műhibáért. A fényképész azt is gondolhatja, hogy társadalmunk elég nagy és differenciált ahhoz, hogy a lefényképezett ember soha ne lássa viszont könyvben vagy kiállításon megjelenő képét.

Everett Hughes kutatási csereakcióról szóló gondolatmenete alapján pontosabban megvilágíthatjuk a kérdést. Milyen üzletet köthet egymással a megfigyelő és a megfigyelt? A fényképes és a szociológiai vizsgálatokról egyaránt elmondható, hogy a megfigyelt személyek nincsenek tisztában azzal, mibe keverednek. Lehet, hogy beleegyezésüket adják, de ez nem megalapozott döntés. Etikai és talán jogi szempontból is a csere nem egészen érvényes. A szociológus ebben a tekintetben általában óvatos, legalábbis nyilvános viták alkalmával, és azt hiszem, meg kellene fontolnia a fényképészek közt elterjedtebb álláspontot: minden embernek magának kell és lehet ügyelnie érdekeire, és a kutató azzal, hogy őszintén előtárja szándékait, megteszi kötelességét. Nem mondom, hogy ezt az álláspontot kritikátlanul kell elfogadnunk, de alaposan végig kell gondolnunk. Az újságírás például régóta másmilyen etika szerint dolgozik, és ezt éppúgy elfogadhatnánk, mint az orvos álláspontját, amely közel áll a szociológus álláspontjához.

A fényképésznek talán nehezebb a helyzete, ugyanis nem használhatja a szociológus eszközeit. Hacsak nem takarja el az emberek arcát vagy más azonosító jeleit a fényképen minden és mindenki felismerhető marad, nincs lehetőség az anonimitásra. Éppen ebben rejlik a médium ereje, és ezt senki nem lenne hajlandó feláldozni etikai megfontolásból. A fénykép ereje nem is attól függ, azonosítani tudjuk-e a képen látható embereket vagy intézményeket, hiszen kimondatlanul is úgy gondoljuk, hogy amit látunk, a valóság szélesebb szeletére utal, éppen ezért az egyes képeken szereplő emberek gyakorlatilag névtelenek, bár akadhat, aki felismeri őket, mások pedig, akinek számára ez fontos, kitalálhatják személyazonosságukat. (A másik oldalon ott van az Alwyn Scott Turner *Photograps of the Detroit People* című könyve, amelyben a rengeteg lefényképezett embernek nemcsak a nevét, hanem teljes lakcímét is megtaláljuk.)

A fényképész azért sem igen aggódik fényképeinek etikai tartalma miatt, mert amikor nem névtelen emberekről készít felvételeket az emberi lét valamely általános vonatkozásának megjelenítése céljából, olyanokat fotóz, akik közismertségük miatt el is várják, hogy fénykép készüljön róluk, és ez ellen csak akkor tiltakoznak, ha a gép groteszkül túlhangsúlyoz valamit, mint például Jacqualine Onnassis esetében. Ezek az emberek a már említett elvet testesítik meg: mivel teljesen a maguk érdekeitől függnek, a fényképezés rájuk rótt terhét a nyilvánosság árának tekintik, akár tetszik, akár nem.

A társadalom kutatója számára mindkét álláspont sok lehetőséget kínál. A szociológus gyakran elrejti az emberek és az intézmények nevét anélkül, hogy ennek miértjét végiggondolná, máskor név szerint emlegeti őket, különösen akkor, ha az elmondottakban semmi bántó nincs, vagy (ami a társadalom kutatásában elkerülhetetlen) hosszú idő múlik el az információ-beszerzés és a publikáció közt. Így járt el Studs Terkel Chicagóról és a gazdasági válságról szóló könyveiben, és mivel senkit nem sértett meg, a hatás kifejezetten jó volt.

Ugyanígy kezelhetjük a nyilvánosság előtt szereplő figurákat is, hiszen megfigyeléseink, beszélgetéseink és idézeteink igazolhatják, mert ezek az emberek is csak állampolgárok, és megközelítésükhöz nem kell segítségül hívnunk a társadalomtudomány külön fegyvertárát. Jól példázza ezt az a kutatás, amelyben egy társadalomtudósokból és jogászokból álló munkacsoport azt vizsgálta, miként jutnak el különféle információk a nagyközönséghez[25]. Az összetett kutatás részeként a kutatók több olyan intézményt is felkerestek adatokért, amelybe a törvények szerint szabad bejárásuk lett volna. Az adatközlők azonban gyakran utasították el őket és kerülték meg a válaszadást átlátszó érvek alapján, a kutatók ezek után teljes névvel és címmel közölték következtetéseiket adatközlőik beszámolóiból. Nem látom okát, miért ne lehetne gyakrabban élni ezzel az eszközzel.

KONCEPCIÓK ÉS MUTATÓK VAGY ELKÉPZELÉSEK ÉS KÉPEK ◆ A szociológus többnyire nagyvonalú, absztrakt elméletekkel dolgozik, és ezektől jut el (ha eljut) az egyes megfigyelhető jelenségekhez, amelyeket az elmélet igazolásának és mutatójá-

nak tekinthetünk. A fényképész ezzel szemben meghatározott képekkel dolgozik, és ezektől jut el (ha eljut) valamely általánosabb elmélethez. Mindkét folyamatban egy elméletet kell egy megfigyelhető jelenséghez kapcsolni, csakhogy a kiindulópont jelentős különbséget eredményezhet. Más dolgot jelent egy közvetlenül látható jelenségből kiindulni és ehhez rendelni hozzá az elméletet, mint egy elméletből kiindulva ahhoz találni vagy formálni egy olyan látható dolgot, amelyben ez az elmélet megjelenik, még akkor is, ha feltesszük, vagy egyenesen megköveteljük, miként én teszem, hogy a fénykép gondolatokat közöljön. A szociológus sokat tanulhat a fénykép és a valóság bonyolult kapcsolatából.

Sok olyan intuitíven tiszta szociológiai elmélet létezik, amelyet nehéz lenne vizuálisan bemutatni. Gondoljunk például a státusz-integrációra, amelyet úgy határozhatunk meg, mint kettő vagy több társadalmi helyzetet mutató tényező összefüggését (például iskolai végzettség, jövedelem). Ezeknek emberi jelentése egyértelmű. Az az ember, aki egy év alatt 100.000 dollárt keres, de nincs egyetemi végzettsége, olyan problémákkal küzdhet, amelyekről egy egyetemet végzett és ugyanannyit kereső ember soha nem hallott. Van-e ennek a kérdésnek vizuális megfelelője: El tudjuk-e képzelni, hogy nézhet ki a két ember, mit csinál, mik lehetnek vagyontárgyai, milyen környezetben élhet? A válasz mindkét kérdésre bizonyára a nem.

Azt hiszem, a státusz-integráció vizuális megfelelőjét azért nem tudjuk elképzelni, mert az elméletet olyan szabályok határozzák meg, amelyeket az adott társadalmi helyzetet jellemző számadatokból számítottunk ki. Az elmélet emberi jelentését intuitíven kell kikövetkeztetnünk ennek az eljárásnak az eredményéből. Következésképpen nem tudhatjuk, miként néz ki a státusz-integráció, és éppen ezért le sem tudjuk fényképezni.

Nyilvánvaló, hogy egy szociológiai elmélet nem csak akkor érvényes, ha vizuálisan is megjeleníthető. Másrészt gondoljuk végig a következőket. Vannak szociológusok, akik az empirikus kutatás fő problémáját abban látják, hogy olyan empirikus adatokat (a való életben megfigyelhető jelenségeket) találjanak, amelyeknek segítségével mérhető a már meglévő elmélet. Jelentős szakirodalom tárgyalja azokat a logikai eszközöket, amelyek segítségével a két oldal összekapcsolható. De mint a státusz-integráció példájából is látható, jelen van egy harmadik elem is: az az alapvető képrendszer, amelynek segítségével intuitíve megadjuk egy operacionálisan meghatározott absztrakt elmélet jelentését. Csak ritkán gondoljuk végig azt a logikát, amelynek segítségével az elméletet és a mutatókat ehhez a háttérben álló rendszerhez kapcsoljuk, és ritkán gondoljuk végig azokat a folyamatokat, amelyek segítségével egyértelművé tehetjük a képeket, és amelyekkel igazolhatóan kapcsolhatjuk hozzá őket az elmélethez és a mutatókhoz. Ismétlem, a szociológiai elmélet nem csak akkor igazolható, ha vizuális képekhez kapcsolódik, mégis a folyamat összetevőinek megértésében segítségünkre lehet az, ha végiggondoljuk a fénykép megszületésének folyamatát.

Az elmélet és a mutató, valamint a mögötte meghúzódó képrendszer közti szakadékot jól jellemezhetjük azzal a módszerrel, amelyet Balanche Geer használ a szo-

ciológiai felmérés módszertanának oktatásában. Amikor a diákoknak arról kell beszámolniuk, mit láttak, hajlamosak nagyvonalú elméletekkel leírni tapasztalataikat, éppen ezért Geer ezt úgy ellensúlyozza, hogy megkérdezi, megfigyeltek-e valamilyen társadalmi státuszt (vagy normát, struktúrát, illetve egyebet). Ha valaki igennel válaszol, azt is le kell írnia, ez a valami hogyan nézett ki, mit mondott és csinált. Ezek alapján Geer feltételezi, hogy a kategóriák alapvető fontosságúak a leírható jelenségek szempontjából, de nem jelentenek többet, és nincs is nagyobb valóságértékük, mint amennyit a jelenségek önmagukban jelentenek, és amennyiben hasonlítanak egymásra.

Ez a minden szociológiai elmélet mögött megbúvó világ egy embercsoport képére utal, sőt, talán önmaga is kép. Elképzelhető, hogy az embereket ismerős társasági körülmények közt fogjuk viszontlátni, de lehet, hogy mechanikusabb képeket kapuk (mint amikor az embereket nem egy interaktív csoport tagjaiként, hanem egy tömeg részeként szemléljük: az utóbbi esetben olyan képre kell gondolnunk, amelyen társadalmi molekulák mozognak a Brown-féle mozgás analógiájára). Az elmélet és a mutatók mindkét esetben a társadalmi életre utaló képzeteket keltenek (még akkor is, ha az operacionálisan meghatározott változók nyelvét beszélik). Mint ezt már Blumer (1969) is hangsúlyozta, az elmélet használhatóságának szempontjából lényeges az, hogy e képzet mennyire hűen tükrözi a társadalmi valóság tényeit.

Ha az elmélet mögött megbúvó kép egyértelmű, sokkal egyszerűbben tehető kritika és revízió tárgyává. Durkheim (1951) például terjedelmes és élénk leírását adja azoknak az individuális és kollektív állapotoknak, amelyeket ő absztrakt módon a rendellenességek minőségi jellemzőjeként határoz meg. Könnyűszerrel megítélhetjük magunk is, miként szövődik egy képbe az absztrakt koncepció és több empirikus mutató. Ahol a mögöttes világ nincs kifejtve, ott az olvasó következtet rá, és nem beszélhetünk a viszony kritikai megközelítéséről.

Mindennek következményeként a jelenleginél intenzívebb vitát várhatnánk, ugyanis a különféle mögöttes világok alapján másképpen lehet megérteni, alkalmazni és mérni az elméleteket. A vita hiányának egyik oka, hogy a szociológus hajlamos az elméleteket pusztán verbális és logikai nyelven tárgyalni, amelynek gyakorlatilag nincs köze az empirikus tapasztalatokhoz. Ebben az esetben úgy használja fel a hátteret, hogy nem vállal érte felelősséget. Több generációnyi pszichológus játszotta el ugyanezt az intelligencia elméletével kapcsolatban. Az intelligenciát operacionálisan határozták meg, és azt mondták, „Nevezzük X-nek", miközben magát X-et nem határozták meg. Ugyanis ebben az esetben elveszett volna az „intelligenciának" a háttérképpel közölt burkolt jelentése. (Ez vezetett egyébként később Jensen, Herrnstein és Chockley túlzásaihoz.) Ha nem tudunk elképzelni vagy találni olyan vizuális képet, amely megtestesíti elméletünket, akkor ez arra utal, hogy az elmélet csak közvetve kapcsolódik a mögötte megbúvó világhoz. A viszonyt tisztázhatja, ha igyekszünk megfelelő képet találni.

A fényképész természetesen nem küzd ezzel a problémával. Éppen ellenkező módszerrel dolgozik, és olyan elméleteket keres, amelyek pontosan leírják azt, mi a

lényeges a látványban, és a kifejtett elmélet mind neki, mind a befogadónak segít abban, hogy közösen értelmezzék a látványt. Már említettem, miként akadályozza a fényképek elemzését a szociológiai elméletek és elképzelések közvetlen alkalmazása, és hogy miként lehet a szociológia elméleteit felhasználni a fényképezés fejlesztésére. A fényképész nagyszerűen ért ahhoz, hogy idővel tökéletesítse magát a képet. Újra és újra lefényképez bizonyos embereket, helyeket és helyzeteket, hogy a végeredményként kapott kép világosabb, tömörebb és egyértelműbben fejezze ki véleményét. E feladatot vizuálisan oldja meg, és elhagyja a felesleges elemeket, hogy a kép mélyebb jelentése hatékonyabb és hangsúlyosan jusson el a nézőhöz.

A szociológusnak nem csak elméleteit és módszereit kell folyamatosan tökéletesítenie, hanem a mögöttes világot is, sőt, ez talán fontosabb, mint az elméleti és technikai problémák tisztázása. Blumer gyakran ajánl hasonló megoldásokat, bár sosem fejti ki egyértelműen a helyzet mely elemeire gondol, éppen ezért tanácsai misztikusnak tűnek. Pillanatnyilag nekem nincs ennél kevésbé misztikus vagy egyértelműbb ötletem. Alapvetően azonban arról van szó, hogy az ember önmaga számára tisztázza elképzeléseit, és a kialakuló háttérképet használja fel arra, hogy segítségével – mintegy próbakőként – ellenőrizze az elméleteket és a különféle mutatókat.

KORLÁTOK, HATÁROK, KERETEK ◆ Nincs olyan intellektuális vagy művészi vállalkozás, amelybe minden beleférne. A tudományos vizsgálat általában számol azzal, hogy lehetőségei korlátozottak, hogy csakis ezt a területet, ezt az adott viszonyrendszert és ezt a jelenséget vizsgálja, lehet, hogy több fontos dolog kimarad, hiszen egyszerre nem lehet mindent megvizsgálni. A tudós gyakran hasonlítja a maga munkáját a regényíróéhoz, aki szeretne „mindent" belefoglalni művébe, mintha a művészek többsége szuper-realista volna, vagy mintha minden szuperrealista művész ténylegesen mindent belefoglalna művébe, vagy legalábbis ez lenne elképzelése a maga munkájáról. De a művész is kihagy bizonyos dolgokat. Ám az ő válogatása tudatosabb, és gyakran művészi eszközként él a felhasznált és a fel nem használt elemek kiválasztásának kényszerével. A befogadóra bízza, hogy a jelen nem lévő elemekkel fantáziája segítségével egészítse ki a művet, hogy abból kerek egész jöjjön létre. Így a kereten kívül eső dolgok is a mű szerves részévé válnak. A fényképész esetében a „keret" megválasztása – annak eldöntése, mi kerüljön a képre – az egyik legfontosabb döntés.

Egy-egy kutatás határainak kijelölése jelentősen befolyásolja a végeredményt. A társadalomtudományokban ennek többek közt erős politikai hatása is van. Mindazt, amit nem vizsgálunk, kutatásunkban eleve adottnak tételezzük fel. Megfosztjuk magunkat annak lehetőségétől, hogy több változatot vegyünk egyszerre figyelembe (bár természetesen egy másik kutatás keretében ezekkel a kérdésekkel is foglalkozhatunk, éppen ezért ez a tendencia, amelyről szó van, nem is több egyszerű tendenciánál, és nem jelent merev kényszert). Éppen ezért az állandónak tételezett jelenségeket változatlannak tekintjük. Ezt a tendenciát figyelhetjük meg működés közben,

ha például kijelentjük, hogy egy bizonyos intézménynek teljesítenie kell bizonyos dolgokat fennmaradása érdekében (például ki kell elégítenie valamely szükségletet vagy követelményt). Ez a kijelentés félrevezető, hacsak nem tekintjük olyan kényszermegoldásnak, amely a jelenlegi szerveződési és működési szintet akkor változtatja meg, ha a kikötött feltételek az adott szinten nem teljesülnek. Márpedig ha így szemléljük a helyzetet, észre kell vennünk, hogy a fennmaradás, amelyet kijelentésünk magától értetődőnek vesz, problematikussá és változtathatóvá válik. A politikai hatás akkor lép színre, ha az általunk meghatározott jelenséget tudományos kényelmességből változatlannak, sőt, megváltoztathatatlannak tekintjük. És így explicit vagy implicit módon azt tanácsoljuk mindazoknak, akik úgy vélik, hogy a nyomasztó probléma megoldásához változásnak kell bekövetkeznie, hogy az ő megoldásuk utópikus és kivitelezhetetlen. Ilyen esetben tulajdonképpen azt állítjuk, hogy az adott jelenség csak olyan nagy nehézség árán megváltoztatható dolog segítségével érhető el, hogy ezt a feladatot csak óriási erőfeszítéssel és erővel lehet megoldani. Az erőt mozgósíthatjuk a cél érdekében, bár sokszor csak olyan módszerekkel (például erőszakos forradalmak segítségével), amelyeket az elemző kivitelezhetetlennek vagy ellenszenvesnek tart.

Hasonló módon, amikor a szociológus nem veszi figyelembe a helyzet bizonyos aspektusait és szereplőit, és nem gyűjt adatot róluk, arra a következtetésre juthat, hogy a megkérdezettek bizonyos állításai hamisak, és helyzetükről adott leírásuk félrevezető. A társadalomtudós számára ez a választási lehetőség azt jelenti, hogy meg kell vizsgálnia a szervezet vagy a közösség alárendelt szerveződési formáit, miközben a magasabb szinteken elhelyezkedő véleményét alaposnak és megbízhatónak tételezi fel, és nem vizsgálja. Az ilyen tudományos szkepszis hiánya politikai döntés eredménye, és következményei is politikaiak[26].

Mivel a fényképész csak ritkán elemzi explicit módon a társadalmat, kevésbé valószínű, hogy ezzel a problémával szemtől szembe találja magát. De a lefényképezett és a le nem fényképezett emberek megválasztása ugyanerre az eredményre vezethet, ugyanúgy, mint amikor a szociológus választja meg kutatásának alanyait. A fotós így bizonyos emberekről számos információt szolgáltat, így a többiek kihagyásával vagy azt állítja, hogy azok nem léteznek, vagy azt, hogy a néző el tudja képzelni őket. Mert például mennyiben változott volna Hine gyerekmunkáról készített sorozata, ha a képek közé olyanokat is betett volna, amelyeken azok a gyártulajdonosok láthatók, akik a gyermekek kizsákmányolásából profitáltak, és ebből különc luxuséletet éltek? Magáról a rendszerről talán elitélőbb vélemény alakult volna ki a nézőbe, de vajon a gesztus közvetlen hatása is nagyobb lett volna? Másrészt az is igaz, hogy a képeken megjelenő gépek és gyárépületek meggyőző erővel utalnak a tulajdonosokra és hatalmukra (bár életük luxusára nem), és hogy az ilyen képeket más fotósok készítették el, ilyen például Steichen[27] J. P. Morganról készített portréja.

A képkeret megválasztásával vagy minden fontos dolgot a képre komponálunk, és ezzel utalunk arra, hogy a kép önálló egység, vagy olyan részleteket komponálunk

rá, amelyeknek további részletei túlnyúlnak a kép keretén, és felidézik bennünk a világnak a kép keretén túl lévő jelenségeit és helyzeteit. Egy portré például lehetne egészalakos. Ebben az esetben ez azt jelenti, hogy nem is kell többet megismernünk, másrészt a kép tartalmazhat kisebb részleteket, utalva arra, hogy a többit a nézőnek kell hozzátennie fantáziája alapján. Hasonló módon a képen megjelenhet a lefényképezett ember környezetének olyan részlete – a művész műterme, a tudós laboratóriuma – amely utal a jelenlévő, de nem ábrázolt világra. A képen szerepelhet pusztán a környezet is (lakás vagy egyéb), amely utal a személyre. André Kertész[28] könyvében két egymással szembeni lapon található Modrian portréja és lakásának egy részlete, amely hívebben tükrözi a művész világát, mint a portré.

De akárhogy is van, a fotósok igazából érzik és használják a megmutatott valóságon túli világot. Ebben különböznek a társadalomtudóstól, aki inkább elkerüli azoknak a nem látható jelenségeknek explicit taglalását, amelyeket nem tud tudományos alapossággal megvizsgálni. Ebből a szempontból a társadalomtudóst egyáltalán nem érdekli a kutatás keretén túl elhelyezkedő világ, és kutatásából még azokat a tapasztalatokat is kirekeszti, amelyeket a véletlen, vagy más informális csatornák hoznak elébe. Az ilyen töredékes ismeretanyagot nem foglalják be kutatásukba, és vizsgálatuk eredetének kijelölésében patinás verbális információkra hagyatkoznak (például „minden egyéb dolog egyenlő"). Ezek a törvények, akárcsak a törvénycikkelyek, annyira kiforrottak és kifinomultak, hogy csak azt tartalmazzák, ami bizonyítható, annál egy szóval sem többet. A kortárs tudomány retorikájában számos ilyen megegyezés létezik.

Bár a társadalomtudós nem foglalkozik a kutatás adott keretén túlnyúló jelenségekkel, de nem is hagyja őket teljesen figyelmen kívül. Az olvasó, akárcsak a fénykép esetében, a maga tudása és sztereotípiái alapján kitölti az utalások háttérmezejét, és ehhez minden, a szövegben talált utalást felhasznál. Mivel az olvasó ezt mindenképpen megteszi, a szociológusnak, használjon bármilyen nyelvezetet, tisztában kell lennie e folyamat jelenlétével, és nem szabad áldozatává válnia.

EGYÉNI KIFEJEZÉSI MÓDOK ÉS STÍLUSOK ◆ A szociológus hajlamos a tudományt személytelen dolognak tartani. Azonban tudja jól, hogy az egyes munkák különböznek egymástól: egyeseket könnyű felismerni stílusukról, olyan elegancia jelenik meg bennük, ami a másikból hiányzik. Röviden szólva tisztában van a szociológiai kutatásban és tanulmányokban megjelenő személyes kifejezőerővel. Erről az összetevőről csak ritkán esik szó köreikben (gondolom azért, mert ellentmond a személytelen tudományról alkotott elképzelésnek). Ha szó is esik róla, általában hivalkodásnak tartják. A kritikusok gyakran emlegetik rosszalló hangon Evin Goffmannak a világról, a modern társadalomról és különösen a személyes kapcsolatokról alkotott kaján véleményét. Azt állítják, e világkép nyilvánvaló módon számító, cinikus, sőt, paranoid. Hasonlóképpen az úgynevezett „megjelölő-elmélet" egyes kritikusai azt fájlalják, hogy az elmélet nyíltan szkeptikus az intézmények működését és teljesítményét illetően.

Azonban mind Goffmanban, mind a megjelölő elmélet képviselőiben van valami, amit e kritikusok nem vesznek figyelembe. Így van ez minden más elmélet és stílus esetében is. A kritikai elemzés azonban téved, amikor azt állítja, hogy bizonyos elméletekben megjelenik ez az összetevő, míg mások tökéletesen személytelenek, ami inkább megfelel a tudományos tevékenység céljainak. Azonban Blaunak és Duncannak (1967) az Egyesült Államok foglalkozási szerkezetéről készült tanulmánya, hogy egy véletlenszerű példával illusztráljam mondanivalómat, szintén tartalmazza a személyes kifejezés elemeit, egyrészt az emberekről és a társadalomról alkotott képében, másrészt az adatok kezelésében és bemutatásában, még akkor is, ha ez az elem csak minimálisan van jelen, és távol esik Goffman nézőpontjától. A személytelen tudományos stílus egy a sok közül.

A fényképész munkájában megjelenő expresszív elemet művészi tevékenysége szerves tartozékaként fogadja el. Ez egyben azt is jelenti, hogy mintegy misztikusan tartózkodik munkája társadalmi összetevőinek elemzésétől, és a hangsúlyt arra az intuitív megfoghatatlanságra helyezi, amelyet korábban már bíráltam. Mindazonáltal megért valamit, amit a szociológusnak még meg kell tanulnia, hogy aztán tudatosan dogozhasson vele.

Ha komolyan szeretnénk elemezni a szociológus munkájának személyes összetevőit, számba kell vennünk, milyen eszközökkel jut ez nyilvánosságra. A fénykép kifejezésének szótára még összeállításra vár, pillanatnyilag mindössze a kérdés ad hoc tárgyalásáról van tudomásom.

Íme egy példa a fényképen megjelenő személyes kifejezési eszközre. Köztudott, hogy Paul Strand (1971) a világ minden részén készített portrékat parasztokról: Mexikóban, Marokkóban, Egyiptomban, Romániában, a Hebridákon. A képekről az ábrázolt emberek szeretete sugárzik felénk: a fotók erős, határozott, kitartó, jó embereknek mutatják a parasztokat, akikben nehéz életkörülményeik ellenére megvannak a hagyományos erények. Ez a leírás meglehetősen különbözik Tax és Banfieldétól, akik durvább, ravaszabb és rosszindulatúbb emberekként beszélnek róluk. Strand másképp akarta ábrázolni őket. Nem egyszerűen a paraszti élet valóságát akarta bemutatni. Mondanivalóját úgy közli velünk, hogy az embereket legtöbbször szemmagasságból fényképezi, szemben a kamerával, és így egyenlő emberként kezeli őket. Nem állítja, hogy váratlan pillanatban kapta őket lencsevégre, ellenkezőleg, lehetővé tette, hogy felkészüljenek a fényképezésre, hogy legjobb oldalukról mutatkozzanak meg. A formális testtartásukban megjelenő bizonyosság, a kamerába néző őszinte tekintet mind a parasztok erényéről beszél. És mivel természetes fényben fényképezte őket, és a képeken gazdag árnyalati különbségek jelennek meg, Strand kifejezi világuk megbecsülését, és egészében nagyon humánusnak mutatja be őket.

Frank Cancian (1971) exolói parasztokról készített felvételei olyan eszközökkel élnek, amely sokban emlékeztet a korai etnográfiai leírásokra (amiben semmi meglepő nincs, ha tudjuk, hogy Cancian etnográfus). A zinacanteco indiánokat bemutató képen néha ugyan felbukkan az a méltóság, amellyel Strand képein találkoztunk, de

többnyire kevésbé méltóságteljesek, és inkább mindennapiak. Vigyorognak, ravaszul mosolyognak, agyafúrt üzleteket kötnek, sokat isznak. A fénykép több szemszögből mutatja őket, bemozdult felvételeken, sokféle megvilágítási körülmény közt. Ezek az eszközök kevésbé tisztelettelje sek, és több bennük a meghitt ismeret, mint Strand képeiben. A lefényképezett emberekről kialakuló tudás és vélemény természetesen a témák megválasztásában is jelen van, de fontosabb szerep jut a stilisztikai elemeknek.

Nem tudom, hogy a szociológiai munkákban hol lelhetnénk fel az ilyen típusú stilisztikai eszközöket. Ilyenek lehetnek a jelzők. A szociológus gyakran használ jelzőket a vizsgált emberek és intézmények leírásában, talán azért, hogy tanulmányát egy kicsit a szépirodalom kecsességéhez közelítése. Ezek a jelzők olyan értékítéleteket és általánosításokat hordoznak, amelyeket az összegyűjtött adatok nem igazolnak, vagy amilyeneket a tudományos munka lényege megkíván. Több más, az irodalomból ismert eszköz is hordozza a morális értékelés elemeit. Goffman például gyakran ér el ironikus hatást azzal, hogy szétszórtan beszél a helyzetről és sokan használják ironikusan objektív nyelvezeten ugyanilyen célból Veblen tényleíró módszerét.

Érdekes, hogy a szociológus számtalan eszközzel igyekszik elrejteni személyes véleményét, értékítéletét és munkájának más összetevőit. Egyik legfontosabb ilyen eszköze a szenvedő nyelvtani szerkezetek és a többes szám első személy unosuntalan használata, hogy ezzel nehezebb legyen felismerni azt, mi egyébként nyilvánvaló: hogy a kutatásért és az eredmények közzétételéért egyetlen személy a felelős. Számomra még ennél is érdekesebb az, hogy a számadatok kezelésének stílusai miként teszik retorikussá az egyébként személytelen adatokat. Miben rejlik a táblázatos adatközlés esztétikája? Ezek a kérdések, amelyekre jómagam nem tudok válaszolni, további kutatások pályáit jelölik majd ki.

ÖSSZEFOGLALÁS ◆ E tanulmány különböző munkafeljegyzések alapján készült, és amit benne leírtam, szükségképpen előzetes és kidolgozatlan. Ma még nemigen létezik olyan fajta tevékenység, amelyről itt szó volt, bár a szociológusok és a fotósok (ez nem egy esetben egybeesik) érdeklődési területeinek közeledése azt jelzi, hogy már nem kell sokáig várnunk. Remélem, hogy e dolgozat további vitákhoz és a vázolt problémák megoldásához vezet.

Jegyzetek

[1] Fordította: Lugosi Lugo László
[2] Rosenbaum 1973
[3] Becker 1974
[4] Gutman 1976
[5] Oberschall 1972, 216. p.

[6] Horan 1966
[7] Gidal 1973
[8] Hurley 1972, 1973, Stryker és Wood 1973
[9] például Elliot Erwitt 1972
[10] McCullin 1973
[11] Abbott 1964
[12] DeCock és Mc Ghee 1973
[13] például Hansberry 1964
[14] Davidson et alii 1966
[15] *Friends of Photography*, 1972, 49. p.
[16] Rosenbaum 1973
[17] *Friends of Photography*, 1972, 10. p.
[18] például Lofland 1970, Schatzman és Strauss 1973
[19] Lofland 1970, Schatzman és Strauss 1973
[20] Bourke-White 1972, 26. p.
[21] Geer 1964
[22] Diesing 1971
[23] Becker 1970
[24] például Gardner és Whyte 1946
[25] *Northwestern University Law Review* 1973.
[26] Becker 1967, Blumer 1967, Becker és Horowitz 1972
[27] Steichen 1963, 31. p.
[28] Kertész, André 1972, 118-119. p.

Melléklet

Kincses Károly

Fényképalbumok komplex leírásának szempontjai[1]

1. Az album általános ismertetése

1.a.) Az album formai leírása

típusa:

1. *családi*
2. *egy eseményről szóló*
3. *tájképes*
4. *utazási*
5. *vegyes (kevert)*
6. *egyéb (más)*

szerzője:

1. *egy ismert szerző*
2. *több ismert szerző*
3. *ismeretlen (egy szerző)*
4. *ismeretlen (több szerző)*

mérete:

hosszúság x szélesség x vastagság

oldalai:

1. *összes oldal száma*
2. *képoldalak száma*
3. *egyéb illusztrált oldalak száma*

kora:

1. *a képek készítésének dátuma (tól-ig)*
2. *az album összeállításának dátuma*
3. *más értékelhető dátum*

külseje:

1. *bőr/fa/műbőr/textil/egyéb kötésű, úgymint:*
2. *fűzött/ragasztott/egyéb módon rögzített lapok*
3. *külső-belső díszítés, veretek, aranyozás stb.*
4. *kézi / gyári előállítású*

belseje:

1. *berakós/ragasztott képes/ egyéb*
2. *aranyozás*
3. *elválasztó anyagok/illusztráltság*
4. *feliratozás/fotókon kívül mást is tartalmaz*
5. *ha komponált oldalak vannak, azok formai megoldása*

1.b.) Az album tartalmi leírása

1. *esztétikai megformáltsága*
2. *szerkesztettsége (átgondolt/esetleges egymásmellettiség)*
3. *a szerkesztés elve (egy ember, egy család életútja, kronológiai, tematikus, egyéb)*
4. *a képek minősége*
5. *az album sugallta valóságkép*
6. *ha komponált oldalak vannak, azok leírása*
7. *egyéb*

2. Az album képeinek egyenkénti leírása

2.a.) Az album képeinek egyenkénti formai leírása

1. *az oldal és a kép sorszáma (például 2. old. 3. kép = 2/3. balról és felülről kezdve a számozást)*
2. *szerzője*
3. *címe (témája)*
4. *mérete*
5. *installálásának módja*
6. *készítésének ideje*
7. *készítésének technikája*
8. *leírása (mi van rajta)*
9. *a hozzá tartozó szöveg, más kiegészítő elem (pl. rajz, térkép, préselt virág)*

2.b.) Az album képeinek egyenkénti tartalmi leírása

1. *kép és szöveg viszonya*
2. *képek egymásmellettisége, egymásra utalása*
3. *képsor/szekvencia jellege*
4. *egyéb*
5. *Szemléltető fényképek*

Jegyzetek

[1] A Magyar Fotográfiai Múzeumnál használatos, folyamatosan bővülő szempontrendszer elsősorban múzeumi feldolgozásra készült.

Bán András – Forgács Péter – Kenedi János

Családi album interjú-vezérfonal[1]

I. A család általános jellemzése

1. *Jelentőséget tulajdonítanak-e a család történetének?*
2. *Foglalkozott-e ezzel valaki rendszeresen a családban?*
3. *Gyűjti-e valaki a családi dokumentumokat?*
4. *A családon belül kik teszik el, kik rendszerezik a fotókat?*
5. *Milyen messzire vezeti vissza a családfát?*
6. *Honnan származik a család?*
7. *Jellemző szakmák, tisztségek*
8. *Családi hírességek, fekete bárányok*
9. *Hogyan jellemzi a család egészét?*

II. Szülők

1. *Az apai és az anyai ág jellemzése*
2. *Nagyszülők foglalkozása, társadalmi elhelyezkedése*
3. *A szülők gyerekkora, iskolázottságuk*
4. *Pályaválasztásuk, foglalkozásuk*
5. *Hol, hogyan ismerkedtek meg a szülei, házasságuk jellemzése*
6. *Lakáskörülményeik, költözéseik*
7. *Életkörülményeik változásai, esetleges nélkülözéseik, ambíciók*
8. *Mire voltak büszkék a szülei?*
9. *Mit tartottak családon belül s kívül a legfőbb értékeknek?*
10. *Érdeklődésük, kedvteléseik, szabadidejük*
11. *Milyen társadalmi körökkel érintkeztek?*
12. *Milyen közösségi szerepeket vállaltak?*[2]

III. Az interjúalany életpályája

A. Életútjának általános jellemzése

1. *Személyes véleménye a család történetéről: példát adó, közömbös, elutasítja?*
2. *Kapcsolata a családi hagyományokkal*
3. *Személyes véleménye életútjáról: sikeres, szokványos, balsikerű?*
4. *Családi értékek elfogadása/elutasítása*
5. *Ettől eltérő személyes értékrend*
6. *Helyzete a családban, kapcsolata nagyszülőkkel, szülőkkel, testvérekkel, rokonok*
7. *Vonzások és taszítások a családon belül, az interjúalany helyzete ebben a kapcsolatban*

8. *Saját választott köre a családon kívül, ennek változásai (gyermekkor, ifjúkor, felnőttkor)*[3]

B. Gyerekkora

1. *Ítélet gyermekkora egészéről*
2. *Meghatározó (esetleg álmokban visszatérő) emlékek - melyikről van fotó?*
3. *Iskola előtti és iskoláskori események, helyszínek*
4. *Barátságok, közösségi kapcsolatok*
5. *Gyerekkori ambíciók, azonosulás versus egyéni életút vágya*
6. *Játékok (társas, egyéni, tárgyakat használó), saját mitológia*
7. *Minták és élmények: kulturálódás, szórakozás, sport*
8. *Az élmények megosztása, aktivitás versus szemlélődés*
9. *Gyerekkori kapcsolata a fotóval: aktivitás, emlékek*

C. Ifjúkor

1. *Ítélet fiatalkora egészéről, mettől meddig tartott, boldogság, megpróbáltatások*
2. *Továbbtanulás: ambíciók, lehetőségek, események*
3. *Meghatározó tanárok, egyéniségének, tehetségének megfogalmazódása, személyes*
4. *Azok támogatói*
5. *Kulturális élmények, utazások, nyaralások*
6. *Kapcsolat iskolai és iskolán kívüli csoportokkal*
7. *Fotográfiák fiatalkori élményeiről*
8. *Szakmaválasztás: családi és külső motiváció, jövőkép*

D. Katonaság (férfiaknál)

1. *Összefoglaló emléke a katonaságról, pozitív vagy negatív ítélet*
2. *Sajátos ismeretek szerzése a katonaságnál*
3. *Morális ítéletek változása a katonaidő hatására*
4. *Emberi kapcsolatok, a katonaidő módosította-e a pályáját*
5. *Háború, nagytörténelem*
6. *Katonakori fotók*

E. Felnőttkor

1. *Első munkahely, megválasztása, munkahelyi környezet, szociális kapcsolatok megváltozása, kísérlet az összeegyeztetésre*
2. *A munka értelme, tehetsége a munkában és azon kívül, jövőkép változása, érvénye: munkahelyen és azon kívül, hogyan értékeli ma szakmáját*
3. *Családi hátterének és fiatalkori iskolai tapasztalatainak milyen szerepe volt karrierjében*
4. *Munkahelyek története, közös események és élmények, fotográfiák*

F. Saját családalapítás

1. *Ifjúkori párválasztásai*
2. *A házastárs családtörténete (az eddigi kérdések szerint)*
3. *Megismerkedésük*
4. *A közös élet elhatározása: elképzelések, célok, értékek*
5. *Lakás, berendezkedés*
6. *Közös élmények, utazások s mindennek fotói*
7. *Gyerekek, saját történetük (és fotóik): nyaralások, iskoláztatás, pályaválasztás, házasságuk stb.*
8. *Milyen élettapasztalatokat és értékeket akart gyermekeire hagyományozni, milyen pályát szánt a gyermekének?*

G. Jelenlegi életkörülményei

1. *Összefoglaló jellemzés*
2. *Történeti és politikai élmények, kis és nagytörténelem*
3. *Kulturálódás, gyűjtemény, baráti kör, időtöltés*
4. *Ambíciók, tervek*
5. *Viszonya a családi és személyes emlékeihez, tárgyak megőrzése*

IV. A család kapcsolata a fotózással

1. *A családban volt e hivatásos, szenvedélyes vagy alkalmi fotós?*
2. *Kik szokták a családot fotózni, milyen alkalmakkor, ki dönti el, hogy fotózható, fotózandó-e az esemény, ki állítja be a képeket? Melyek azok a helyzetek, jelenetek, amelyek nem valók családi fotókra?*
3. *Ő maga fotózott-e? Mióta?*
4. *Kitől tanulta? Milyen eszközei voltak? Jelenleg van-e fényképezőgépe és hogyan választotta ki?*
5. *Milyen célra használta a fotografálást, milyen gyakran fényképezett, mit? Kedvenc témái, kedvenc képei? A képek hogyan kerültek kidolgozásra? Mindig ugyanahhoz a bolthoz, laborhoz fordul-e? Milyen gyorsan telik meg egy tekercs? Inkább fekete-fehér vagy inkább színes nyersanyagot használ? Miért (hitelesség, szépség)? Előfordul-e, hogy régebbi tekercseiről is rendel képet?*
6. *Ha új képek készülnek el, ki nézi meg először, hogyan kommentálják; hogyan válogatják, kinek adnak belőle, előfordul-e hogy kidobnak fotót?*
7. *Szokott-e csináltatni fotókat műteremben vagy riporterrel? Milyen alkalmakkor és miért? Ki szokta még fotózni családjukat alkalomszerűen vagy felkérés alapján? Szokott-e mástól (rokonok, kollégák, barátok) képeket kérni/kapni? Mit csinál azokkal? Ha közösségi eseményen fotóz valaki (kirándulás, munkahely, iskola) kér-e, rendel-e képet?*
8. *Gyűjt-e fényképeket (családi, egyéb)?*
9. *Hol tartja, hogyan rendezi?*

10. *A rendezetlen fotóanyaghoz kinek van hozzáférése, mikor szokták elővenni, hogyan kommentálják, van-e, amit nem mutatnak meg másnak (rokonnak, ismerősnek), kötődése egyes képekhez?*
11. *Album: van-e, milyen alkalomból készült, ki vette, ki helyezte el benne a képeket, egyszeri vagy folyamatos-e a megtöltésük? Feliratok, használatmód: ki láthatja, milyen alkalmakkor veszik elő, kommentálják-e, van-e állandó kísérőszöveg?*
12. *Kép és szöveg viszonya, képpel együtt archivált szövegek?*
13. *Családi fotók és a nyilvánosság: kinek szokott ajándékozni, milyen alkalomból; falra tett fotó (fotó és más képtárgy kombinálása, keretezés), munkahelyén kitett képek, magával hordott felvételek, kinek mutatja meg*
14. *Készítenek-e a családban filmet, diapozitíveket, videót, ezeket hogyan használják? Vezet-e valaki naplót?*
15. *Mit jelentenek neki a családi fotók (érzelmi relációk, hitelesség, sikerültség, szépség)? Mi nem lehet témája a családi fotográfiának? Egy jó fotó kifejezheti-e a családi értékeket, az összetartást, a szeretet, az emberek közti kapcsolatokat? Fontos-e, hogy a családi fotón a környezet is látszódjon (hétköznapi versus alkalmi környezet, szokásos helyszínek vagy épp a szokatlan, utazás, nyaralás)?*

Jegyzetek

[1] A budapesti Művelődéskutató Intézet *Privát fotó és film* kutatás által 1983-86 között használt interjú vezérfonal.

[2] A családtörténeti beszélgetést lezárva szükséges elkészíteni a részletes genealógiai táblát: enélkül szinte reménytelen a tájékozódás a családi képek között.

[3] A beszélgetés ezen fordulatáig kerülni kell azt, hogy előkerüljenek a fényképek; az interjúkészítő a családszerkezetre, a családfára, az alapvető érzelmi és társadalmi relációkra koncentráljon, hogy azután kiismerje magát a családi albumban, amikor előkerül.

Kunt Ernő

Útmutató fotóantropológiai kutatásokhoz[1]

BEVEZETÉS ◆ Feladatunk annak megértése, hogyan adoptálta egy jellegzetes hagyományokkal rendelkező társadalmi nagycsoport – a magyar parasztság – azt a társadalmi hatásúvá vált technikai innovációt, amelyet fényképezésnek nevezünk. Kutatási hipotézisünk az, hogy ez a technikai újítás a parasztság kultúraváltozási folyamatának részeként érvényesülhetett. Azaz egyfelől alkalmazkodnia kellett a paraszti vizuális kultúra még érvényesülő meghatározó hagyományaihoz, másfelől azonban elfogadása maga is siettette – vagy legalábbis előkészítette – azokat az alapvető változásokat, amelyek eredményeképp az úgynevezett „parasztság" napjainkban teljes mértékben átmeneti állapotba került. Olyan innovációról lehet tehát szó, amely – a parasztság hagyományos értelmezése szempontjából – egy nagyszabású akkulturizációs folyamat egyik felszíni megjelenési formájaként értelmezhető.

A fentieknek megfelelően tehát úgy kell vizsgálnunk a fényképeket – amelyek paraszti megrendelésre, paraszti környezetben hivatásos vagy amatőr fényképészek által készültek (akik lehettek a parasztsághoz tartozók vagy az integráló kultúra más csoportjainak tagjai) –, mint a sajátos, „hagyományos" paraszti kultúra megismerésének egyik lehetséges forrását. Ehhez szükséges olyan terepvizsgálat, amely a fényképeken azonosítható személyek, viszonylatok és tárgyak leltárszerű adatolására törekszik. Ugyanakkor vizsgálandó az ábrázoltaknak a képkészítőkhöz fűződő viszonya. Megkülönböztetett fontossága van a fényképek paraszti használati módjának. Továbbá olyan elemző munka, amely az így nyert adatokat a néprajz más módszereivel gyűjtött adatokkal összeveti, hitelesíti és értelmezi.

Munkánk *emberek* kölcsönös *egymás közti*, valamint *emberek és tárgyak*, tárgyegyüttesekhez fűződő *viszonyának* egy adott pillanatban és helyen rögzített *kép*éből indul ki. Célunk a *kultúra meghatározó erejének* jobb megismerése – új adatforrás feltárásával, próbatételével.

Az a felismerés vezet bennünket, hogy milyen fontos lehet azoknak a fényképfelvételeknek a szerepe, amelyeket a vizsgált kultúrák tagjai saját igényeiknek megfelelően készíttettek, illetve saját maguk készítettek. Figyelemre méltó tanulságok vonhatók le például az európai parasztságra, illetve polgárságra vonatkozóan azoknak a fényképeknek az elemzéséből, amelyeket e társadalmi réteg tagjainál megtalálunk. Ők a fényképezést – mint szolgáltatást vagy mint szórakozást – integrálták kultúrájukba, a fényképeknek hagyományos használata alakult ki körükben. E felvételeken keresztül betekintést nyerhetünk a legkülönbözőbb s legzártabb életvitelű társadalmi rétegek életébe. Megismerhetjük azt a férfi-, női-, gyermekideált, amelyet példaként tűztek maguk elé, s amelyet – például a portréképeken – igyekeztek elérni. Láthatjuk, milyen családideált állítottak maguk elé például a családi fényképeken. Ugyancsak utalásokat tartalmaznak ezek a képek arra, milyen értékrendet vallanak, mit

tartanak fontosnak megörökíteni, megörökíttetni saját életükből és környezetükből, s mit nem. Továbbá láthatjuk, mit tartanak megismételhetetlennek, s mit különösen. A vizsgált társadalmi rétegek kutatásához elengedhetetlen fontosságú, hogy a használatukban lévő fényképeket is figyelembe vegyük, hiszen ezek nemcsak életmódjukról, hanem *életviteli modell*jeikről is tájékoztatnak.

A FÉNYKÉP MINT A KULTURÁLIS KÖRNYEZET RÉSZE ◆ A fényképek gyűjtésére irányuló muzeológiai, kultúrakutatói terepmunka kiindulópontja az a felismerés, hogy a hazánkban is mintegy 160 éves múltra visszatekintő fotográfia így vagy úgy valamennyi társadalmi réteg anyagi és szellemi műveltségébe beilleszkedett. Egyszerre *rögzíti*, *tükrözi*, *dokumentálja* és *deklarálja* tehát a vizsgált társadalmi csoport kultúráját.

Egy-egy személy egyéni életútja például nemcsak a szóbeli előadásokból, nemcsak a vonatkozó okmányokból, de a róla élete során különféle alkalmakból készített fényképekből is kirakható. Egy-egy család tagjának formális és informális kapcsolatai, nemzedéki, vagyoni, státuszbeli tagolódása szintén kiolvasható a tulajdonukban lévő fényképekből. Egy falu lakosságának, valamint intézményeinek tulajdonában levő fényképek úgy is felfoghatók, mint az adott település „vizuális emlékezete". S a fénykép sajátos információtároló minősége és funkciója révén az ilyen vizsgálat számíthat arra, hogy a hagyományos eljárásokkal gyűjtött adatokat pontosítja, értelmezi s figyelmen kívül hagyott vonatkozásokkal gazdagítja.

E kérdéskör kiegészítő feltárásához és megválaszolásához egyrészt kiterjedt adatgyűjtésre – mind magára a képanyagra, azok készíttetésére, felhasználására, mindpedig a fényképekhez fűződő szokásokra, viszonyulásokra, valamint a tartalmuk mögöttes rétegeit megvilágosító kommentárokra vonatkozóan –, másrészt pedig elméleti alapvetésre van szükség. Mert ma lényegében mindkettő hiányzik, illetve csak közvetve található meg. Szükséges tehát egy széleskörű néprajzi, szociológiai, illetve fotótörténeti gyűjtőmunka, amely nemcsak magukat a vizsgálandó fényképeket gyűjti össze, illetve azok képi tartalmait regisztrálja, hanem azok tárgyi és társadalmi, kulturális kontextusát is figyelembe veszi és rögzíti. Mennyiségét tekintve pedig a statisztikai tárgypopulációs vizsgálatokat is kielégítő adatbázisra lenne szükség.

A FÉNYKÉPGYŰJTÉS TEREPMUNKÁJA ◆ A gyűjtés legfontosabb és várhatóan a legtöbb információval járó módja tehát az, ha a fényképek használatának eredeti közegében végezzük e munkát. Elsősorban azok birtokosai, használói körében, illetve azonos kultúrához tartozó informátorok segítségével. Az egyéni, családi, közösségi tulajdonban lévő képeket általában nem könnyű megvásárolni, de rendszerint megengedik, hogy reprodukció készülhessen róluk.

ADATOK ◆ A munka első fázisában pontosan fel kell tárni azt, hogy az adott informátor tulajdonában hány fénykép van, azok hogyan oszlanak meg készítőjük, tar-

talmuk, funkciójuk, tárolási helyük szerint. Meg kell állapítanunk az egyes fényképek azonosítására szolgáló adatokat: rövid tartalmát, készítési idejét és helyét, készítőjét, készítési módját, méretét. Rögzítenünk kell továbbá a fényképen látható feliratokat. Külön a nyomottakat és külön a kézírásos feljegyzéseket. Le kell írni a fénykép kiegészítő tartozékait is. Például azt, hogy hogyan állították ki a fényképet. Közszemlére van-e téve, vagy félreeső helyen van, mintegy raktározva? Nyomtatott kartonra van-e ragasztva, paszpartuban? Üveg alatt van-e, keretben, milyenfajta keretben stb.? Regisztrálni kell a díszítő kellékeket is. Például, hogy vannak-e szárított virágok montírozva mellé vagy festett díszítések, ezek gyárilag vagy a tulajdonos által készítettek-e? Össze vannak-e keretezve más fényképekkel, esetleg más képekkel vagy talán más tárgyakkal?

Meg kell állapítanunk továbbá, hogy az adott személy, illetve család, közösség hol, hogyan őrzi fényképeit. Figyelni kell, hogy az adott társadalmi csoporton belül vannak-e a közszemlére kitett fényképeknek tipikus helyei. A parasztoknál például a fényképek hagyományos helye rendszerint a tisztaszoba, ahol a két utcára néző ablak között a tükör körül, illetve a szentképek körül függnek a képek vagy éppen a komód felett. A polgári, városi lakásbelsőkben sokszor a falhoz tolt íróasztal felett, az ágy felett láthatók a képek, vagy díszes tartókban a bútorokon állnak.

Fontos megkülönböztetni, hogy a magántulajdonban lévő képek mely része készült hivatásos fényképész által a család, illetve az egyén megrendelésére (például esküvői képek), mely része az adott társadalom elvárásaira (például igazolványképek), s – a fényképezés fokozatos elterjedésével – mely része az, amely saját készítésű, úgynevezett amatőrkép. Ez utóbbi tartalmi csoportjai milyen viszonyban vannak a hivatásos fényképészek által készített képek tartalmi csoportjaival. Leltárszerűen adatolni kell, hogy mely képek vannak a lakásbelsőben mintegy közszemlére téve (vagy nem éppen a lakásbelsőben hanem például az igazolványtokban), s melyek amelyeket kizárólag családi, személyes használatra szántak. A fényképeknek általában csak egy része van közszemlére téve. Ezek rendszerint hivatásos fényképészek által készített felvételek, de előfordulnak mind gyakrabban amatőrképek is. A nyilvánosságra szánt képek leggyakoribb csoportjai:

1. *az egyént valamilyen – általában saját számára előnyös – helyzetben azonosító fényképek,*
2. *az egyén vagy az egyéni életút, vagy a család fontosabb fordulóit, ünnepeit dokumentáló fényképek,*
3. *az egyének társadalmi státuszának erősödését, elismerését deklaráló (például iskolai tablók, katonaképek, nyugdíjba vonuláskor készített képek) fényképek,*
4. *olyan fényképek, amelyek arról tanúskodnak, azt deklarálják, hogy a tulajdonosok valamelyik családi, rokoni, szakmai stb. közösség szorosan integrált tagjai,*
5. *olyan fényképek, amelyek időlegesen vagy véglegesen távol lévő személyt helyettesítenek, illetve emlékeztetnek rá,*
6. *olyan fényképek, amelyek valamilyen személyes természetű okból kellemes érzetet keltenek a használóban, emlékeztetik.*

Az ide tartozó felvételeken legtöbbször személyek láthatók, de előfordul, hogy utalásait elsősorban a használó érti (például valaki a találmánya képét teszi ki a falára és nem azt a képet, amikor a találmányáért kapott kitüntetést átveszi). A közszemlére kitett fényképek tulajdonképpen használóik, tulajdonosaik társadalmi helyzetét hivatottak demonstrálni. E fényképek – az egyén környezetében – az ő pozitív, személyes hasonmásai, és így identitástudatát erősítik. Az úgynevezett családi fényképeket legnagyobbrészt e céllal készíttetik.

Mind a lakásbelsőben, mind a fényképalbumokban közszemlére szánt fényképek elkészítése, elrendezési, valamint kiállítási módja is igazodik a képek által betöltött funkcióhoz, tartalmához, az egyéni és a közösségi ízléshez. A családi, illetve emlékképek egy-egy sorozata rendszerint a tulajdonosnál van. A nem nyilvános használatra szánt családi képek – amelyek így egyúttal a „privátszféra" képi reprezentánsai is – általában rendezetlenül hevernek, esetleges körülmények között kerülnek tárolásra, és alkalomszerűen veszik elő őket, aminthogy az emlékezésre is általában ritkán jut idő. Ennek kialakulhatnak konvencionális alkalmai is. Így például a dunántúli polgárcsaládok – valószínűleg német hatásra – karácsony ünnepén veszik elő a fényképeket. Ilyenkor együtt van a család, minthogy maga az ünnep is a családi kötelékek megerősítésére szolgál. Ugyanezt szolgálja a saját múltjukat, illetve az elődeik múltját őrző képek közös nézegetése. Ezek alkalmak tulajdonképpen a család történeti tudatának megerősítésére szolgálnak, és az újabb családtagokat mintegy beavatják a család múltjába. Ilyenformán azonos a funkciójuk például a halottaknapi, karácsonyi vagy éppen a húsvéti temetőlátogatásokkal, amikor a rokonság együttesen keresi fel egy-egy elhunyt családtag sírját.

A VONATKOZÁSOK ◆ E munka azonban nemcsak a feltáró felmérést jelenti, hanem azt is, hogy közben megfigyeljük a használóknak a fényképekhez fűződő viszonyát. Alapvető törekvésünk, hogy a képanyagnak mint tárgypopulációnak pontos leltárát készítsük el, de emellett törekedjünk a használók hozzá fűződő kapcsolatának feltárására és regisztrálására is. A terepmunka további lépései ez irányba mutatnak. Hiszen vizsgálatunk célja éppen az emberek és tárgyak – jelen esetben fényképek – közötti kapcsolat megismerése és értelmezése. Ehhez már a felmérésen és a megfigyelésen túl beszélgetésekre van szükség. A fénykép használóival, birtokosaival folytatott beszélgetések során először is meg kell tudnunk, hogy ismereteik, véleményük szerint mi van az egyes képeken. A kérdések kiterjednek az ábrázolt személyek, dolgok pontos azonosítására, a közöttük lévő kapcsolatokra, valamint azokra az alkalmakra, amelyekből a fényképek készültek. Így az adott kultúra szegmentumát rögzítő állóképbe zárt információk mélyebb tartalmi rétege szabadul fel, kirajzolódnak a kapcsolatok a dolgok és a személyek között. Így válnak értelmezhetővé a képeken ábrázolt családi, tulajdonjogi, társadalmi viszonyok és összefüggések. A fényképek tartalmi azonosítására szolgáló interjúk segítségével tehát tulajdonképpen a kultúra nem lefényképezhető területeiről is nyerünk ismereteket, elsősorban személyek közötti viszonylatok vonatkozásában.

A VONZATOK ◆ Az azonosító interjúk meglehetősen fárasztóak, hiszen kizárólag a fényképeken ábrázoltakra vonatkoznak. Jóllehet az adatközlők rendszerint további, első hallásra oda nem való információkat is közölnek. Ezért a vizsgálat harmadik fázisát éppen arra szánjuk, hogy mindazt feljegyezzük, ami az informátoroknak egy-egy fénykép kapcsán eszükbe jut. Akkor is, ha ezeket első hallásra nem tartjuk oda-illőnek. Nemcsak azért van erre szükség, hogy az asszociációs interjún keresztül magának az informátornak a személyiségét is jobban megismerhessük, hanem azért is, hogy így a fényképek további tartalmi rétegeiről, kulturális kontextusáról többet tudjunk meg. Az adatgyűjtő így nemcsak az adatközlőt, annak a kultúrájához való sajátos viszonyulásmódját ismerheti meg, hanem adatokat nyerhet a kultúrát jellemző tradicionális belső kapcsolatokról is. Az egyénen túl a kultúrát is jellemzi, hogy tagjainak miről mi jut az eszébe.

A fogalmi asszociáció érdekes tükröződései azok a fényképegyüttesek, kollázsok, amelyeket gyakran figyelhetünk meg például a paraszti lakásbelsőkben. Egyes fényképek köré utólag különböző más kiegészítő képek, emléktárgyak kerülnek, s rendeződnek el sajátos egységbe. Az így készült montázs alkotóelemi közötti kapcsolatok tulajdonképpen csak a használó, az azt kialakító számára világosak. S bár egyéni asszociációkról van itt szó, mégis bizonyos: minden kultúrát jellemez az, hogy tagjainak milyen képi fogalomtársításokat enged meg, és milyeneket zár ki. Ily módon tulajdonképpen a kultúra előlünk eddig rejtett területeinek megismeréséhez juthatunk közel.

A leírás, az azonosítás és az asszociatív kommentárok egymást kiegészítve alapul és egyúttal módszerül is szolgálnak egy-egy kultúra megismeréséhez. Azáltal, hogy felszabadítják a fényképekbe foglalt információkat, s feltárják az *azonosító*, *emlékeztető*, *deklaráló* és *demonstráló* funkcióit.

A HASZNÁLANDÓ JELEK ÉS MAGYARÁZATUK ◆ A mellékelt adatlapok tájékoztató jellegűek. A legszükségesebb információkat segítenek összefoglalni. Egységesen értelmezhető használatukhoz közös jelrendszerre van szükség. A gyűjtés során nyert további adatokat ne hagyjuk figyelmen kívül! Ezek rögzítésére való a gyűjtőfüzet.

Hat különböző adatlapot használunk.

A *Genealógiai táblázat 1.*-en a rokoni kapcsolatokat, a legidősebb – lefényképezett – nemzedéktől a legfiatalabbig jelöljük. Az egyes személyeket ábrázoló jelekbe arab számokat írunk, a legidősebbtől a legfiatalabbig folyamatosan számozva. A vázlat alatt, illetve a hátoldalon az egyes számokat a következő adatok megadásával oldjuk fel: név, születési hely, év, vallás, foglalkozás. Ugyanezen a táblázaton tüntetjük fel az egy háztartásban élő rokonokat, családtagokat: folyamatos vonallal körülkeretezve azokat, akik a vizsgált településen élnek, és ugyancsak körülkeretezve, de satírozva azokat a háztartásokat, akik más településen élnek. Az így feltüntetett háztartásokat a latin abc kisbetűivel jelezzük.

A *Genealógiai táblázat 2.*-n az előbbihez hasonló módon felvázoljuk a rokoni kapcsolatokat, illetve háztartásokat, azonban számok, betűk nélkül. Itt ugyanis a

személyek jele mellé azt írjuk fel arab számokkal, hogy ki, hányszor szerepel a család tulajdonában lévő privátfényképeken. Minden személy jele mellé két betű – *Ny* = nyilvános, *X* = privát – és ennek megfelelően két szám kerül.

A *6. adatlap*-on – amely vizsgálatunk szempontjából központi fontosságú – az egyes fényképekre vonatkozó adatok kapnak helyet. Itt külön utalunk arra a kérdésekre, amelyekre valószínűleg összefüggő, magnetofonra rögzítendő válaszszöveget kapunk.

A gyűjtőmunka eredményeként kitöltött adatlapokat – a 6. számúból a legtöbbet – magnetofonszalagra rögzített összefüggő memoratokat, kiegészítő és leltározó adatokat, gyűjtőfüzeteket, gyűjtési jegyzőkönyvet – a gyűjtőmunka lefolyásáról, tapasztalatairól – előhívott, már a felvételen számokkal azonosított negatívokat, valamint minden felvételről 2-2 darab 9x12 centiméteres nyomdaképes nagyítást várunk.

A genealógiai táblázatokon használatos jelek:

	férfi
	nő
	testvér
	házas
	elvált
	meghalt
	újraházasodott
A., B., C., … Z.	*a (nagy)családok jele*
a., b., c., … z.	*a háztartások jele*
1., 2., 3., … n.	*az adatolt személyek száma*
Ny1x, Ny2x, … Nynx	*nyilvános fényképeken való megörökítés száma*
X1x, X2x, … Xnx	*privát fényképeken való megörökítés száma*

A további táblázatok kitöltéséhez szükséges magyarázatok az adatlap bevezetőjében megtalálhatóak.

Az adatlapok

1. adatlap

Megye: A család jele:
Helység:
Genealógiai táblázat 1.

2. adatlap

Megye: A család jele:
Helység:
Genealógiai táblázat 2.

3. adatlap

Megye: A család jele:
Helység A helyiség száma:
Helyszínrajz 1.

Helyszínrajz a telek építményeinek feltüntetésével. Római számokkal jelöljük azon helyiségeket amelyekben fényképek, valamint más sokszorosító eljárással készült, dekorációként használt képek vannak. Satírozással emeljük ki azokat a helyiségeket, ahol fénykép van.

4. adatlap

Megye: A család jele:
Helység A helyiség száma:
Helyszínrajz 2.

Egy fényképeket tartalmazó helyiség alaprajza – a fényképek elhelyezése szempontjából fontos bútorokkal – azon falak kiterített rajzával, amelyeken fénykép van. Arab számokkal, folyamatosan számozzuk a háztartásban lévő valamennyi fényképet. A számok elé írt *Ny*, illetve *X* előjellel tüntetjük fel azt, hogy az adott kép nyilvános (*Ny*) vagy privát (*X*) használatra szánt-e.

5. adatlap

Megye: A család jele:
Helység A helyiség száma:
Rajz

Rajz az egy egységbe rendezett képegyüttesekről. Itt tüntetjük fel a fényképegyüttes, „fényképfal" nagyobb kiegészítő tárgyait, például feszületet, olajnyomatot, tányérokat, tükröt, ablakot stb.

6. adatlap

A fénykép száma:

A család jele:
A háztartás jele:

6.1. A fénykép lelőhelye

Megye:
Helység:
Tulajdonos neve:
Utca, házszám:
Helyiség:
Nyilvános:…… Privát:……

6.2. Az adatközlő adatai

Neve:
Jele:
Foglakozása 1945 előtt:
1945 után:
jelenleg:
Születési év, hely:
Lakhelye:
Vallása, pártállása:
Viszonya a fényképen ábrázolt(ak)hoz:

6.3. A felvétel készítésének körülményei

A készítés ideje:
A felvétel készítője:

Helye:
Profi:…… Amatőr:……

6.4. A fénykép tartalmi azonosítása

Az ábrázolt személyek neve:
Foglakozásuk a fényképezéskor

Jele:
1945 előtt:
1945 után:
jelenleg:

Születési éve, helye:
Lakhelye a fényképezéskor:
Vallása, pártállása a fényképezéskor:

jelenleg (utolsó):

6.5. Viszonyok

(Magnóra.) Az ábrázolt személyek viszonya egymáshoz, a fényképen látható tárgyakhoz, a fénykép tulajdonosához, az adatközlőhöz. Az ábrázolt személyek öltözetének leltározó leírása, viseletének, testtartásának, gesztusának, arckifejezésének magyarázata, jelentése. Az ábrázolt helyzet, szituáció részletes leírása, annak jelentése.

6.6. A fénykép készítésének okai

(Magnóra.) A fénykép készítésének, készíttetésének oka, alkalma, célja. Az adatközlő emlékei, megjegyzései, asszociációi a felvétel készítésének körülményeiről, a készítés, készíttetés eredeti céljáról, a felvétel jelenlegi, illetve különleges, átmeneti használatáról. Az adatközlő emlékei, megjegyzései, asszociációi a felvétel tartalmáról, az ábrázolt helyzetről.

6.7. A fénykép külső adatai

A fénykép mérete centiméterben	magasság:	szélesség:
A teljes méret (kerettel stb. együtt)	magasság:	szélesség:
Nyomtatott feliratok	az előlapon:	
	a hátlapon:	
Kézzel írt feliratok	az előlapon:	
	a hátlapon:	

A fénykép grafikus vázlata az installációs és kiegészítő jelékkel – például keret, paszpartu, préselt- és művirágok, ruhadarabok, levelezőlapok, tárgyak stb. – együtt. (Magnóra.) A kiegészítések indoklása.

Jegyzetek

[1] A Művelődéskutató Intézet megbízásából 1984-ben végzett kutatás három magyarországi község - Kötegyán, Rábasebes, Égerszög - családi fotógyűjteményeit vizsgálta. A reprezentatív feltárás több, mint 50 háztartást vizsgált meg, melynek során mintegy 150 órányi hangfelvétel, ezek terepjegyzőkönyvei, illetve tízezres nagyságrendű fotóreprodukció keletkezett. A kutatási szempontok kidolgozója, Kunt Ernő maga is tevékenyen részt vett a terepmunkában.