

FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ



FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ

1964

III-IV.

Magyar Fotóművészek Szövetsége
Budapest

FÉNYKÉPMŰVESZETI TAJÉKOZTATÓ

1964

I-II

Magyar Fotóművészek Szövetsége

Budapest

Szerkesztőbizottság:

Nemes Károly

Révai Dezső

Rozgonyi Iván

Tarcai Béla

Szerkesztő:

Rozgonyi Iván

KÉPSOROK

Az a jelenség, hogy egyes fotóművészek néha "képsorokban gondolkoznak", tulajdonképpen egyidős a fényképezéssel. A képsor műfaja furcsa módon mégis eléggé elhanyagolt terület ma is és azt hiszem, hogy igen kevéssé sejtettük meg jelentőségét, súlyát. Ha a különböző szakterületeken való felhasználását figyelmen kívül hagyjuk - a mai értelemben vett, jelenlegi fogalmainknak megfelelő képsor csak Alfred Eisenstedt egyéni fel-fogású riportjaiban jelenik meg először. Képsoroknak foghatjuk fel a különböző témájú és koncepciójú modern fotoalbumokat is, mint pl. René Burri "Argentíná"-ját, Hans W. Silvester "Camargue"-ját, Werner Bischof albumait stb. Ez a képanyag azonban a legkülönfélébb módon szerveződik képsorral - nem annyira isten kegyelméből, mint a művész szemének vagy a szerkesztő szerencsés kezének jóvoltából. Ezzel azt akarom mondani, hogy a képsoroknak nincs még megközeleítően kidolgozott elméleti alapjuk sem és ebből származik a tanácstalanság és műfaji bizonytalanság, melyről e munkák árulkodnak, másrészt pedig az az előítélet, amely a fotóművészek részéről tapasztalható. Ami persze érthető egy néha-néha felbukkanni kezdő probléma esetében.

És itt kell megemlékeznünk - tudomásom szerint az egyetlen - olyan fotoesztétáról, aki megkísérelte átfogóan elemezni a képsor műfaji problémáit, - és aki magyar volt. Dr. Király Zoltánnak hívták. Az ő, főleg esz-

tétikai síkon folytatott vizsgálataival szemben, itt inkább azokat az alapokat szeretném megkeresni, melyek a fogalmi gondolkodás általánosabb területein helyezkednek el. Az volna a cél, hogy kipuhatóljuk: a valóság tér-, idő- és formaviszonylatai mikor és miképpen adnak helyet a képsorban való kifejezés lehetőségének. Mintegy hozzávetőleges felmérést végezni az általános alapok irányába.

+

(...) TÉR ÉS IDŐ. ¹¹ A fotografikus leképezés pontosan rögzíti a perspektivikus térviszonyokat, mondhatnók: fokozottan szolgai módon érzékeli a teret, hiszen a valóságos terek két dimenziós vetületével dolgozik. Ha felidézzük a modern festészet ilyen irányú megoldásmódjait, nagyobb szabadságot figyelhetünk meg. A festő mintegy átrendezi a teret, esetleg a valósághoz képest abszurd módon. Egymásba helyez tárgyakat úgy, hogy egy helyen egyszerre két vagy több dolog is van; egy képen belül több különböző perspektívát hoz össze, melyek léptékviszonyai néha teljesen eltérőek. Vagy éppen egészen eltünteteti a teret, minden forma egy tér- /és perspektiva-/ nélküli síkon lebeg.

Ha most meggondoljuk, hogy például az egy képen belül összehozott különböző terek különböző időket hoznak be a képbe, megértjük, hogy a térviszonylatok tágitása az időkomponens bővülését is eredményezi. Ugyanigy a tér teljes feloldása, általánosítása az idő kiterjesztését és meghatározhatatlanságát is jelenti. Az idő

+/ Saját használatomra "a képsor térelmélete" szép címen tartom számon e gondolatokat.

a mult jövőbe való állandó átalakulásának a folyamata, és minél több téregységben lejátszódó fázisát rögzítjük ennek a folyamatnak, annál inkább közelítünk a folyamat fogalmához. Vagyis a tér és idő összefüggő, korrelációban levő fogalmak, tényezők, képi vonatkozásban is.

A fotó viszont, amint feljebb mondtam, szigorúan körülhatárolt adott térviszonyokat használ fel, így az ehhez tartozó időmérték is - behatároltsága által - leszűkül. /Teljesen függetlenül attól a tényről, hogy a rögzítés ideje amúgy is rendszerint századmásodpercnyi nagyságrendű./ Mindezen keveset változtat, hogy néhány módon megkísérlik tágítani e korlátokat, pl. fogalmi utalással a múltra vagy jövőre, montázssal stb. A helyzet gyökeres megváltoztatását a fotográfiában - hangsúlyozom, az ilyen problémáknál! - csak a képsortól várhatjuk, amely képes arra, hogy egy egységbe olvassza a legtágabban megválasztott tér- és időpontokat, nagy tereket és időket "fedjen át".

Itt tehát olyan területre bukkanunk, mely csak a képsor számára hozzáférhető, vagyis az első okra, mely a képsort létrehívja.

A tér és idő tehát egymás létét feltételező fogalmak, nagyságrendbeli korreláció is fennáll közöttük. Vonatkoztatási rendszerük /Einstein terminológiájával élve/ az emberi méretek világa, mindig ehhez képest ítélünk valamit nagyra vagy kicsinynek, gyorsnak vagy lassúnak. Ugyanigy más rendszerek más térrel és ezáltal más idővel számolnak. Ha én akkora volnék, hogy talpam Budapesttól a Balatonig érne, nem kellene egy óráig utaznom Székesfehérvárra, hiszen egy időben vagyok jelen itt is, ott is. De egy kis bogárnak meg ahhoz is időre van szüksége, hogy sarkam helyett a cipőm orrán

legyen, hiszen át kell másznia egyik helyről a másikra, holott ugyanakkor erre nekem nincs szükségem: mindkét helyen egy időben jelen vagyok. A kis vagy nagy méretek világában /térben/ lejátszódó események, tehát az idő folyamát különböző metrikával tagolják, és ha ezekhez közel akarunk férkőzni, figyelembe kell vennünk a fenti törvényszerűséget akkor, amikor a képsor metrumát, tagoltságának fokát beállítjuk. Hogy ismét egy példát hozzak fel: aminthogy a borodínói csatát nehéz volna két száz képből álló képsorban ábrázolni, ugyanugy a hangyák és egy nagyobb bogár harcát is több fázisra kell bontani annak ellenére, hogy számunkra a küzdő felek teljes elsöprése egyetlen kézmozdulatot igényelne. Itt tehát nem a mi metrikánk érvényes, annak tér- és időállandóit a történés tér- és időbeli viszonyaihoz kell szabnunk.

A képsorok tagoltságának foka, az időmetruma, tehát mindig az ábrázolt tér relativ nagyságrendjétől függ. Ez ismét olyan követelmény, amelynek kielégítése a fotóművészetben csak képsorral valósítható meg.

Eddig arról volt szó, hogy a tér-idő szemléleten belül a tér milyen tulajdonságaival nyújt lehetőséget a képsoralkotásra. Ezek a tulajdonságok a téridő - tehát az einsteini dimenzió-összekapcsolás - tényében keresendők, vagyis ott, azokon a pontokon, ahol a térviszonylatokhoz konkrét időbeli attributum tartozik. Ilyenek akkor jelentkeznek, ha a gondolati vagy az esztétikai tartalmak nagyfokú tér- és időbeli széttagoltságból, vagy éppen ellenkezőleg nagyfokú összegezésből, szintézisből épülnek fel, illetve az ilyen valóságvetületeket használják fel.

Mindez abban a következtetésben látszik letisztulni, hogy a képsorok létrejöttét legtöbbször állapotproblémák kifejezése indokolja. Vagyis azoknak a tartalmaknak a kifejezése, amelyeket a gondolkodás induktív és fogalomszintetizáló /és teremtő/ tevékenysége produkál, és ezért képi kifejezésük - a közvetlen vizuális valóság egyedi jelkulcsrendszerével - nehézségekbe ütközik. Mégpedig azért, mert az absztrakciókban létrejövő és csak ott honos tartalmak éppen a valóság térben és időben széttagolt jelenségeinek szintéziséből keletkeznek mintegy induktív módon: sok egyediől az általános irányába, de anélkül, hogy a valóságban olyan dologi megfelelőjük volna, mely egyetlen és vele azonos. Ilyen módon új, absztrakt kategóriák keletkeznek, melyek képpé formálása csakis a megjárt úton visszafelé, tehát deduktív módon kell hogy történjék, s így a végtermék nem lehet térben és időben sem szük - ha adekvát akar maradni. A fotóban ez a követelmény képsort igényel.

Hangsúlyozom, szintetizált állapotproblémákról van szó, melyeknél a lényeg megközelítése csak sok tulajdonság ismeretében lehetséges, vagyis ahol nem a történés az esemény, hanem a történések átlagaként vagy eredőjeként létrejött állapot megfogalmazása, témául vétele a cél. Az állapotot tehát rendszerint a legkülönbözőbb tér- és időviszonylatok szinfalai szegélyezik, heterogén közegben van, melyek egyszerűsítése az állapot tulajdonságainak és ezen át lényegismeretének leshükítésével járna, márpedig ezek olyan tartalmak - mint mondottam - melyeket éppen tulajdonságaik, támpiliérek heterogenitása jellemez.

Egy állapot megváltozásának oka valamely esemény /hatás/; okozata egy másik állapot. /Szép analógiában Newton első törvényével: "Minden test megtartja nyugalmi állapotát, vagy egyenletes, egyenesvonalu mozgását, amig ... stb./ Ha több ilyen szakaszt határolunk be és az így keletkező részt olyan egységnek tekintjük, mely vektoriális - tehát két végpontjának egymáshoz viszonyított helyzete valamely irányba mutat - azt felfoghatjuk úgy, mint fejlődést, irányától függően progresszív vagy regresszív változást. Mivel ez szintén nagy időbázist tételez fel, tehát a fejlődés is lehet képsorszerző tényező, képi fogalmazása a képsort igényli. /Ugy látszik, a fotográfiában az esemény és bizonyos tág értelemben vett egyediség az, ami biztos talaj marad az egyes képek, nem-képsorok számára./

A film annyiban különül el e téren, hogy éppen az összekötő pontokon: az eseményeken keresztül ragadja meg mind az állapot, mind pedig a fejlődés, változás egészét, hiszen többek közt ezért süríthet egy-két órába az időben jóval széthuzottabb folyamatot. Ezzel szemben, ha a képsort építjük fel eseményből, azt a kritikát kapjuk, hogy filmszerűen fogalmaztunk. Tehát - mint azt fentebb is mondtam - a képsor az állapotjellemzőkre, és ezen keresztül az állapotteitőlódásokra, és nem eseményekre kell hogy felépüljön. (...)

+

FORMAI OKOK. A festő egy fát egyrészt más alakura, másrészt más színre festhet. A grafikus szintén más alakot és monochrom ábrázolásban más szín helyett más strukturát /szén, toll stb./ adhat. Így ők a szükséges képi absztrakciót szubjektív mértékben hajthatják végre,

amelynek célja mindig a meglevő formák valamely cél szerinti átcsoportosítása, összhangba hozatala egy egységes célból, vagyis végső fokon egy többlet megteremtése a valósághoz képest. A fotográfia ezzel szemben szigorubban kötött formákkal dolgozik /és kell is hogy dolgozzon; - itt van - szerintünk - e művészeti ág autonómiájának problémája!/.⁺ Vannak azonban esetek, amikor a tisztán fotografikus eljárások /tér- és időbeli kiemelés, perspektiva-torzítások/ limitálják az ilyen törekvéseket. Ilyenkor a - nevezzük így: formaabsztrahálást a formagazdagításból eredő, m u l t i p l i k á c i ó s módon végezzük. Ekkor a megfelelő eredményt az ugyanazon tartalmat kifejező, megsokszorozott formavariánsok összegezése adja. Vagyis: a képsor.

Nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy tulajdonképpen itt is tér-idő törvények indokolják a képsort, azok függvényében jelentkeznek a formai indítékok, csak hogy itt a hatás közvetett, áttevődik; alaki, figurális, formai síkon jelentkeznek.

Mikor állanak elő tehát olyan viszonyok, amikor ezekkel a problémákkal kerülünk szembe?

Amikor adott térhatárokon belül nem emelhetünk ki formailag kellőképpen olyan fő alkotóelemeket, amelynek tartalma éppen sokrétű formagazdagságában fejeződik ki, s a hangsúly is ezen van. Kissé együgyű példával élve: az elektromos energia-jelenségek s o k r é t ü megnyilvánulása közelebb visz az elektromosság lényegének megismeréséhez. Az ezeket demonstráló valamennyi beren-

⁺ L. erre vonatkozólag a szerző előző számunkban közölt, a "Szinesfényképezés esztétikájának alapjai" c. cikkét. /Szerk./

dezés azonban egy asztalon nemigen fér el. Ugyanigy: mindez egy képbe zsúfolva legfeljebb szemléltető, oktató táblának felelne meg. Valahol azonban hamis volna. Ott, hogy a megszokott valóságos térviszonyokat felborítottuk, az oda bele nem férőt mégis beleerőszakoltuk. Mondom, a példa kissé együgyű és közel sem alkalmas arra, hogy belőle alkossunk ítéletet.

Másik eset, amikor hasonló problémákkal kerülünk szembe, analógiája az előbbinek, csak - tér helyett - az időkomponens szigorúsága hozza elibénk. Ezt úgy fogalmazhatnók, hogy formamultiplikációra van szükség olyankor is, amikor az adott időtartamba /valóságos vagy jelzett időtartamba/ kellő formai hangsúly nem vihető bele.

Gondolok most Nagy Zoltán "Requiem"-jére,^{+/} mely egy öngyilkosságba szédülő ember két képből álló emléke. Az egyik képen homogén, nagy, világos folt előtt kinyújtott kar, a kép jobbszéle felé zavarosodó fehér-fekete foltok. A következő képen a foltok összekuszálódnak, elsötétednek és szintén a kép jobbszélén, fekete ürbe vesznek. Az ugrásszerű állapotváltozás formai kifejezésének multiplikációt igénylő módja csak időben volt kifejezhető.

Harmadszorra emliteném azt az előzőektől kissé eltérő esetet, amikor ugyanaz a probléma absztrakt síkon vetődik fel: az itt szintetizált és létrejött tartalmak összetevői térben és időben széttagolt jelenségekre támaszkodnak, azokban fejeződnek ki. Ezek kivetítése sem oldható meg egy képben, hiszen a téma éppen a heterogén összetevők eredője vagy iránya; - például drámai, komi-

^{+/} L. az előző számban.

kus, epikus részjelenségekből tevődik össze és az ezek csomópontjait összekötő vonaldarab adja ki a bemutatni kívánt tartalmat. Tehát itt is a formaelemek gazdagításával kapjuk csak meg a teljes képet.

Bizonyos értelemben ezek az esetek is állapot-jelleggel vagy változás-jelleggel bírnak, azzal a különbséggel, hogy nem a tér-idő közvetlen függvényében, hanem a formavariációk igényében jelentkeznek.

+

Ha megkísérelném összegezni az elmondottakat valamiféle tömör konzekvenciában, olyasmit kellene mondanom, hogy ha jól meggondoljuk a fotográfiában érintett tér- és időmennyiségek néha renitens viselkedését /amikor e g y k é p b e n akarjuk felhasználni őket/, - rájövünk, hogy azok olyan modulátorok, amelyek egyes esetekben bizony szétfeszíthetik a képet, mégpedig olyankor, amikor a tartalmat szélsőségesen modulálják, tagolják. Itt nyílik tág tere a képsoroknak, betöltve ezzel egy egyébként megoldhatatlan feladatot.

Első megközelítésben körülbelül ennyiben vázolhatjuk e problémákat.

Lőrinczy György

KLAUSZ LÁSZLÓ MUNKÁIRÓL

Minden művészet területén tanulságos dolog megvizsgálni a fiatalok munkáját, foglalkozni egy új generáció művészeti problémáival. Hiszen mégis csak ott alakul az, ami meghatározója lesz az eljövő időnek és ha ez az alakulás nyersebb, idegenszerű is a mához viszonyítva, nem taszithat, mert éppen ezek a sajátosságok bizonyítják mindig a művészettörténetben, hogy előbbre lépünk. De fontos ez azért is, hogy a kialakultak lássák és vállalhassák a fiatalokat, mert korunk művészetének - mondhatjuk - törvényszerűsége a kezdők és az utjukat már megtalált művészeknek ez a fajta egymás mellett élése. Ugyanis soha ennyire, mint századunkban nem volt ily határozott és gyors az irányzatok váltása és az elmult hatvan esztendő tanúsítja, hogy a generációk egymást tisztelve dolgoztak még akkor is, amikor a fiatalok ellenkező irányba léptek a polgárjogot elnyert utótól. Ezért szinte kötelező a fiatal művészek munkásságának felmérése és ezt értette meg és vállalta a Fényképművészeti Tájékoztató, amikor elindította ezt a rovatot, mely gondolatébresztő lehet a többi művészet területén is.

+

Klausz László, a fiatal győri fotóművész mindössze három éve dolgozik és ez alatt az idő alatt készült művei már lehetőséget adnak arra, hogy utját, művészete alakuló sajátosságait felmérhessük.

Az, amit munkásságáról elsősorban megállapíthatunk, mint talán a legjellemzőbbet róla, hogy nem az események, a történések megrögzítése érdekli, képei nem beszámolók az élet jelenségeiről. Egészen más síkon keresi képei tartalmi mondanivalóját, ott, ahova már a jelenségek, mint az élet felülete nem engednek betekintést, de amit meglátni a művész kötelessége. Valahogy arról van szó, hogy művészetében az események részei már nem mint valaminek tartozékai szerepelnek, hanem kiemelve abból, önállóságot kapnak. Az ember elmegy ezek mellett és nem veszi észre sajátos szépségeit, de ő leállít bennünket ott, ahol ráatalál valamire, mint egy idegenvezetője az életnek. Művészetének ez a lényeges tartalmi indítéka: kiemelni azt, ami már nem a téma, az esemény, hanem több annál, mert a témát hordozók belső világát mutatja meg.

Igy kell tekintenünk gyermek-arcképeit, melyek jelenleg legeredményesebb darabjai munkásságának. Itt érvényesül legtisztábban az, amit említettünk, hogy a történés megörökített pillanata már nem részlete többé az eseményeknek. Ezt a megkomponálás segítségével éri el, ez az eszköze ahhoz, hogy önálló egészzé váljék a részlet, amikor a gyermek már nem részvevő, nincs viszonylatban az eseményekkel, a kívüleső dolgokkal, hanem egyéniségét éljük át egy pillanatban. A kompozíció sikerének egyik faktora ennek a pillanatnak a megtalálása. Van, hogy csak egy szájmozdulat vagy máskor egy tekintet, vagy a testnek egy elmozdulása dönti el a képet, azt, hogy az ember kiemelkedjék és az élet minden más mozgása háttérre minősüljön. Ezután az alak kivágása és - mint a kompozíció igen lényeges tartozéka - a fény és árnyék jelentőségének megértése tényezői a meg-

fogalmazásnak. A fényvel néha olyan erőteljesen fogalmazza az alakot, hogy ezzel mintegy montázs-szerűen emeli ki környezetéből. A szürkék, a világosak és a feketék pedig finom árnyalatokban modellálják a formákat és az egész képteret.

Szép példája ennek a Galambárus gyerek portréja, amely így fekete-fehéren is gazdag színvilágú kép: a körülvilágított fej és váll, a sötétszürkék gazdag variációjával megmintázott arc, és ebben kontrasztképpen a szem éles fekete-fehérje a döntő, a központi. A háttér tárgyai konkrétságukat veszítik, a geometrikus és amorf színtöltők csupán a gyermek kiemelését szolgálják. Az arcon az a báj, ami a gyermekek tulajdona, azonban átárnyékolja valami szomorúságtól érintettség: az arc és a száj vonala lágy, semmi nem élesíti keménnyé, de a homlokát végigszántják a redők. Amikor ez rajzolódott az arcra, ennek a belső kettősségnek tükröződése, akkor találta meg a művész a pillanatot, amely felületet hasít és a művészet az ember titkait tárja fel. A történet megszakad, a művésznek hatalma van megállítani az időt.

A gyermekfotók mellett általában érdekli Klausz Lászlót az emberábrázolás problémája. "Olvasztár"-ja, öregasszonyfejei tanuskodnak erről. S bár sikerült portrék ezek, de nem érik el azt a tartalmi mélységet, amelyet a gyermekképeken megtalálunk.

Munkásságának másik jellegzetes tartalmi vonása az élettelen tárgyak jelentőségének megértése. Ez azt jelenti, hogy a leghétköznapiabb dolgokat is úgy fényképezi, mint abban a pillanatban a legfontosabbat és ezzel szépségüket fogalmazza meg. Ahogy az előbb az időt megállította, hogy ráfigyeltessen valami belső lényegesre,

ugy éppen fordítva, ezeknek az élettelen tárgyaknak szinte mozgást ad. Olyan ritmusban fényképezi őket, olyan határozott formakivágásban hozza közelünkbe, hogy mozgást kapnak a tárgyak ezáltal. Ilyen a "Köcsögök" vagy a "Sorompócsiga" című felvétele. Különösen a "Köcsögök"-nél érezzük ezt a tárgyat megmozgató ritmust, a három edény különböző szintű elhelyezésében, a háromféle megforgatásban és egymáshoz viszonyított elhajlásukban. A három edény mozgásának vonalát erősítik a kerítés hajló ágai is, amelyek hol tartják, hol szinte lökik a köcsögöket. Formájuk határozott konturját és plaszticitásukat segíti az egyszínű világos háttér. A "Sorompócsigá"-nál a ritmust kétféle viszonylatu mozgás adja: egyrészt a három csiga egymástól való elmozdulása, másrészt a kerekek és a huzalok szétválása, amellyel a pillanatnyi mozgásban levést adja vissza.

Klausz László munkásságának egyéni hangja, elért eredményei gazdagítják a fiatal magyar fotóművészet területét.

Dávid Katalin

+

Szép és elgondolkóztató képeket láttam. Ez a mondatom kijelentésnek hat és nem is akarom különböző módszerekkel és bizonyítgatás-morzsákkal alátámasztani a véleményem. Élményt kaptam a szerzótől és ezt a cikket elsősorban neki szánom.

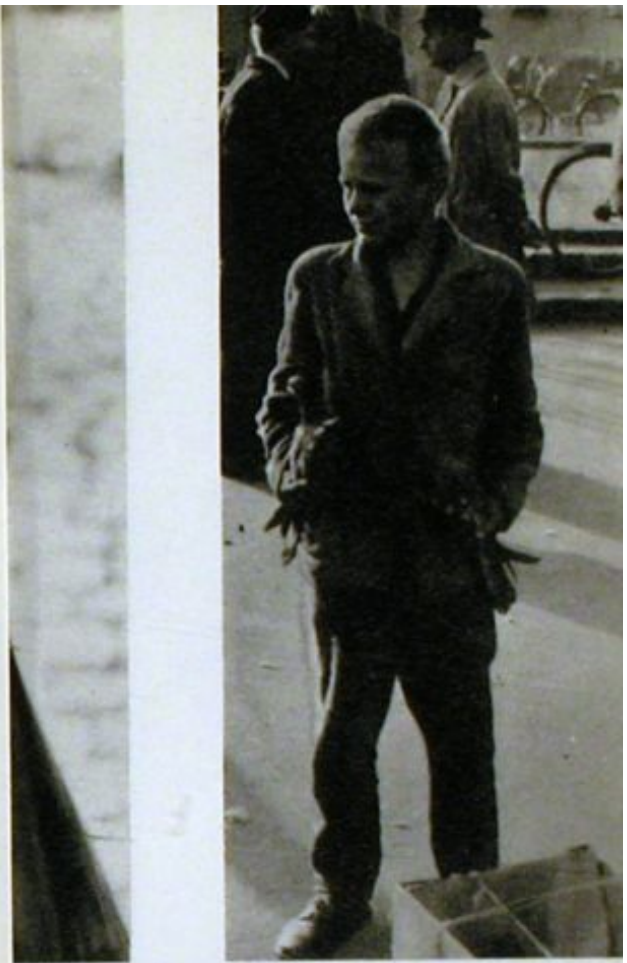
A képsorhoz.

A képsor címe: Öregség. Főkéletes példája a számomra jelenleg egyik legizgalmasabb kérdésnek, a képsorok belső dramaturgiájának kibontására. Két figura szerepeltetése adja meg az első kép feszültségét, amely az-

KLÁUSZ LÁSZLÓ KÉPEI:

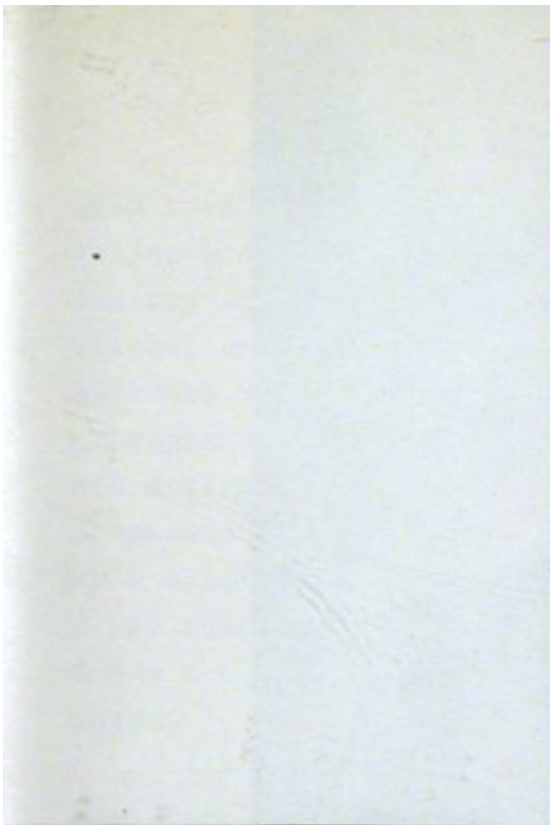
- Gyermekportré /1.o./
Galambárus gyerek
Kislány a kútnál
Kislány
Portré /2.o./
Sorompócsiga
Gyerekek
Öregség I-III /3.o./
Kontraszt /4.o./
Igen-nem?

/1. még Klausz László
"Portré" c. képét
előző számunkban/











után tovább fokozódik a másik két kép folyamán és végül teljes gondolati és formai lezáródáshoz jutunk. Az öregasszony egyre inkább befelé forduló, önmagába záródó világa, amelynek bezárulását a képi formák egyre egyszerűbbé válása huzza alá - ez a képsor kompozíciójának az egyik vonala. A közömbösen hátratekintő férfi, akinek a figurája mindinkább kifelé fordul a képből és az öregasszonytól - ez a másik kompozíciós vonal. A közöny és a mindennapos, tragédiátlan tragédia párhuzama. A két kompozíciós vonal egyre erősíti egymást, amíg a közöny vonala megszűnik és az öregasszony egyedül marad.

A többi kép közül a Kontraszt címűben éreztem leginkább a belső, képi feszültség megteremtésének a varázsát és szükségességét. A kamasz-portrékban is megmutatkozik a szerző érzékenysége az élet mindennapos szituációiban felvillanó, pillanatnyi drámai csomópontok iránt. A képekben a figurák egymásra utalodnak, összefüggés adódik köztük és a kép máris öntörvényű, külön világ lesz. Ezeknek a helyzeteknek az észrevétele és érzékelése már nagyon biztos és ígéretes kiindulási pont. Az észrevételeket a végsőkig tudatosítani kell magunkban. Elemeznünk kell a helyzeteket és ennek során új szépségekre bukkanunk, de már mélyebben és rejtetten. Végig kell gondolni, hogy mit is akarunk. A csendéletek /kőcsögök, Sorompocsiga/ számomra még kissé erotlenek. Pedig a tárgyak formái is ugyanolyan gazdag képi világteremtő jegyeket hordoznak magukban, mint az emberi figurák. Engedni kell hatni magunkra a tárgyakat, fotografikus szépségüket /textura, rajzolat stb./ és megértjük a varázsukat.

Ugy látom, kis irásom befejező része egészen recept-jelleget kapott. Erre az a tény jogosít fel, hogy a szerző is fiatal és én is hasonló problémákkal bajlodom. Ha viszont akarunk valamit csinálni, tisztán kell látni mit és hogyan tovább. A lényeges kérdésekben ugyanis magunkra maradunk.

Nagy Zoltán

+

CSEHSZLOVÁK FOTOKIÁLLÍTÁS

A Csehszlovák Képző- és Iparművészeti Szövetség
fotóművészeti tagozata szlovákiai szekciójának
/Pozsony/ kiállítása

A kiállítás legemlékezetesebb képei az "Auschwitzi sorozat", néhány tájkép és Karol Kállay divatfotói. Három műfaj - de mindegyik olyan, ami jellegzetesen a szakfényképészek virtuózképességeinek könnyen termő talaja. Olyasformán, mint Paganininek a versenyművek izgató, de számára elegánsan átléphető nehézségei. A kiállítás egész anyaga a nagy mesterségbeli tudás biztos, de néha merev pillérén nyugszik, azonban mégis úgy látszik, mindenki kissé a felszínen jár; ott, ahol az élet mélyebb rétegei kerülnek a kamera elé, a szokásos - "mély mondanivalóju" fotók születtek. De műalkotás nem. Mi is a mérce? Jó fotó? - műalkotás? A "fotóban műalkotás" kategória - ahogyan azt könnyen és szívesen értelmezik - nem hiszem, hogy magától értetődően egyenlő a művészi alkotással. Ugyanis a művészetelmélet nem tudom, ismer-e olyan meghatározást, hogy "mint fotó: jó". A Mózes szobor sem csak "mint szobor" jó. És egyáltalán: ki mondta már azt egy Renoir képre, hogy mint festmény műalkotás. Minden műben az alkotó emberi szellem produktumát, az alkotást, a művészi szépet dicsérjük. A fotónál sem lehet új szépségkategóriát bevezetni, mondván: "ez vagy az a kép szép, de csak mint fotó". Ez kibuvó. Ha ilyen értelmezések ingoványos talaján keresünk menedéket, tévutra jutunk, mert valamennyi műalkotás érté-

kei - esztétikai, emberi, esetleg filozófiai, tehát a l a p -értékei - függetlenek a művészeti ág kereteitől. Nagy alkotás a Szt. Péter bazilika, az Utolsó ítélet és a Pieta - és most mondjunk egy fotót negyediknek. Nevetségesnek tűnik. De ha a Patyomkin című filmet mondom, az is nevetséges? Legfeljebb szokatlan. Miért vonjuk akkor a fotót szuverén értékitélet alá? Hiszen minden ilyen könnyítés a fotóművészet súlyát is könnyíti, tehát ha engedékenyek vagyunk önmagunkkal szemben, ne csodálkozzunk, hogy a többi művészeti ág kedvelői ezzel arányban egyre kevésbé lehetnek engedékenyek velünk szemben.

Az ilyen meggondolások jegyében fogant koncepciókat vagyok kénytelen hiányolni ezen a kiállításon. Tudom persze, hogy a fiatal fotóművészettel szemben jelenleg még ilyen követelmények maradék nélkül nem támaszthatók. De egyre inkább erre kell törekednünk, ha nem akarunk örökké "fiatal művészet" maradni, amely m ő g ő t t nagy jövő állt.

Elismerem, hogy mint azt a kiállítás megnyitójában Stefan Tamás ur mondotta, itt, mint első magyarországi és egyben külföldi kiállításukon csak egy meglevő és szerintük nem elég alapos vizsgálatnak alávetett anyagot tudtak bemutatni. Figyelmet érdemi szempont. Foglalkozni azonban csak azzal lehet, ami a falon van.

Amint azt fent általánosabb formában próbáltam vázolni, most kissé leszűkítve a problémát, azt kell mondanom, hogy a képek nagyrésze bizonyos értelemben öszintétlennek tűnik. Ugyanis ezekben a képekben valamilyen hiányt, szakadást érzek. Adva van a kép címe, témája, mely nagy súlyú érzést, gondolatot céloz meg. Következik az intervalium - majd utána a mű képi érté-

ORSZÁGOS KIÁLLÍTÁS

Alkotókból:

/1.0./

Arrol Kállay:

Divatfotó

Arrol Kállay:

Lakodalom

Arrol Kállay:

Hosszu ut

/2.0./

Gregor Miro:

Akt

Anton Stuona:

Körhinta

Martin Martincek:

Lou-Lou

NYAUJVÁROSI KIÁLLÍTÁS

Alkotókból:

/3.0./

Marta Oszkár:

Kuzdelem

Erváth István:

Parasztkezek c.

forrástól részlet

/4.0./

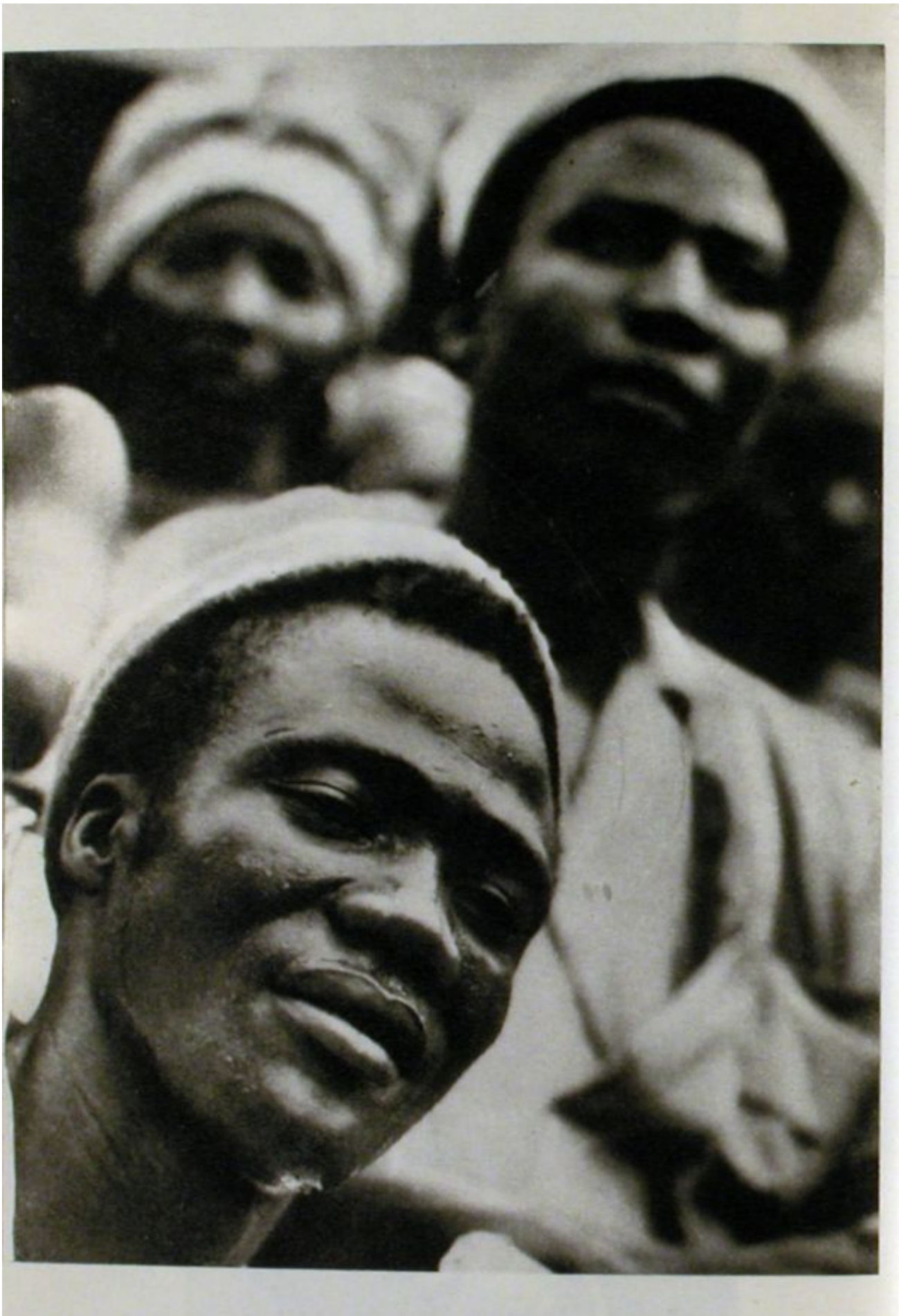
Hayes Tamás:

Afrika









ke, mely jó technikával megoldott képi fogalmazása az első közelítésnek. Ezt nevezik, helytelen értelemben realizmusnak. A realizmus ugyanis - ha szabad így mondanom - mint művészi metodika, értékrendjét tekintve minden sem különbözik az összes egyéb megoldásmódtól ott, hogy reá nézve pontosan úgy, sőt korszerű értelmezésben fokozottabban kötelező a valóságos tartalom - képi tartalom - képi forma hármassága, illetve összhangja. Amiből önként következik tovább, hogy a művészet mint tudatforma csak addig teljes értékű eredője a fenti három elemnek, amíg azok között szintkülönbség nincs, harmónikusan illeszkednek. Ezen a téren tehát elmarasztaló véleményre jutunk.

Nézzük azonban tovább más szempontból az anyagot. Ha a fotókiállításokon általában elfogadott mértéket vesszük alapul, amely ha háziasabb is, de ismertebb vonatkoztatási pont és ezért figyelembe vétele feltétlenül indokolt, az az örvendetes álláspont alakul ki, hogy ez a kiállítás valószínűleg a Csehszlovákiából származó legjobb anyagok egyike. Nem véletlen. A szlovákiai művészek Csehszlovákia fotokulturájának élvonalát reprezentálják és ebben is munkájuk elismerése tükröződik. Szinte kivétel nélkül hivatásként tisztelik és művelik a fotográfiát. Innen van az, hogy képeik fölényes tudásról, nagy kompozíciós biztonságról és a technikai kivitel tökélyéről tanuskodnak. Valószínűleg ezért van az is, hogy mint azt Stefan Tamás delegátus mondotta, nem is küldenek anyagot az amatőr jelleggel gyanúsítható külföldi szalonokra. De ugyaninnen ered az is, hogy panaszkodnak elszigeteltségükről. A magyar fotóéletben az a - valószínűleg egészségesebb - felfogás uralkodik, hogy az eredmények megítélésénél különösebb

tuisuly a hivatásos és amatőr művészek között nem mutatkozik egyik fél javára sem, s így a kiállítások és kiállítási anyagok ilyen értelmű kategorizálásának sincs különösebb jelentősége. Ugy tűnik, hogy ennek vagy ehhez hasonló szlovákiai anyagnak az értékéből sem vonhatna le az ezen a téren tett engedmény, hiszen nyereségképpen jóval nagyobb publicitást könyvelhetnének el, melyet ezek a képek meg is érdemelnének.

Mint például Karol Kállay divatfotói. Értéküket az adja, hogy ezekben a képekben sokkal több van, mint amit a címük alapján várhatnánk, legalább is mi magyarok, akik ezen a téren nem igen vagyunk elkényeztetve. Felfogásukkal, kulturáltságukkal közeli rokonai Richard Avedon hasonló munkáinak, csak talán komolyabb hangvételűek. Azt hiszem, hogy követésre érdemes irány ez a divatfényképezésben.

Szlovákia bővelkedik szebbnél-szebb tájakban és a művészek ki is használják szűkebb pátriájuk természeti szépségeinek kínálkozó lehetőségeit. Ezért viszonylag sok tájképpel találkozhatunk a kiállításon, és ezek legtöbbször értékes munka. Különösen kiemelném Rozsivalová Robinsonova "Napfelkelte a hegyekben" és Karol Kállay "Ostyepka szlalom verseny" c. képeit; - az utóbbi némi humoros utalással, kellemes közvetlenséggel szól hozzánk.

Érdemes néhány szót ejteni arról, mi tapasztalható a modern törekvések terén. Két irány tűnik itt fel, mondhatnók úgy is, két válfajuk van. Egyik a merészebb forma-absztrakciókat veszi igénybe, mint például Martin Martinček "Pálmalevelek", "Mexikói táncosnő", Stephanek Slovanir "Billentyük" c. képe, míg a másik részük a korszerű realizmus útján járva keresi az új tartalmat.

Gondoljunk itt Kamil Vyskocil "Várakozás", Karol Kállay "Lakodalom", Anton Štubna "Körhinta", sőt Otokár Nehera "Korcsolyázók" c. képére. Valahogyan a kettő közé ékelődik egy - legalább is ezen a kiállításon - szembetűnő antropomorfizáló hajlam, melynél az az érzése az embernek, hogy a formai absztrakciók feldolgozásával járó "merészséget" - egy legtöbbször kissé primitív - emberre való utalással enyhítik, oldják fel /Martin Martinček: "Lov-lov", Anton Štubna: "Homlokzat"/. Ezek a képek jól komponáltak, érdekesek, csak kissé ösztintieknek.

Az új mondanivaló új formában való kifejezése legkiforrottabb példáinak Miron Gregor "Akt I., II." tartom, ha nem is ezek a kiállítás legértékesebb darabjai.

És végül az "Auschwitzi sorozat" Magdaléna Rozsi-valová-Robinsonovától, amely őszinteségével, tömörségével tűnik ki. Igen mértéktartó eszközökkel él, de a tartalom és forma, cél és megvalósulás egyensúlyban van, mégpedig impozáns szilárdsággal. Valószínűleg ezért érezzük, hogy hatásuk egyirányú és befejezett.

Nem akarok részletekbe menő, minden képpel foglalkozó kritikát adni, ezért azokat a képeket emlitettem meg, melyek az anyag egy-egy csomópontját vagy irányát képviselik. Nem szabad észre nem vennünk, hogy a szlovákiai anyag legfőbb értéke a magas átlagszínvonal mellett az a láthatóan frissen élő és ható törekvés, hogy mind életszemléletüket, mind művészi kifejezőképességüket a kor magas igényeinek magas színvonalára emeljék és hogy ezeket az igényeket a különböző irányú közelítés előnyeit felhasználva ekvivalens módon elégítsék ki. Ezért kísérleteznek szokott és szokatlan utakkal, váitakozó eredménnyel, de mindig tiszteletre méltó

céllal. És valószínűleg ezért mutatja ez az anyag a változatos, merész, de egészséges összetételeit.

Ez rendjén is van így, de mint arra cikkem elején már utaltam, - hogy a képek között kiugró alkotással nem találkozunk - annak itt az az oka, hogy egyetlen uton sem jutottak el a megérlelésig. A lendület, az új ilyen vagy olyan irányu keresése láthatólag inkább került előtérbe, mint egy-egy szakasz mélyreható kidolgozása. Egy apró momentum hívta fel erre először a figyelmet, melynek egyébként nincs különösebb jelentősége: feltűnően sok "szélesvásznú", elnyújtott formátumu képpel találkoztam. De egyiket sem követelte meg annyira, egyikkel sem forrott össze annyira a kép tartalma, mint annakidején a hong-kongiaknál. Akkor gondoltam arra először, hogy míg a hong-kongiaknál ez a formátum egy náluk sokrétűen kibontakozó új tartalom végső képszerűsöknésére volt, a hosszú szintetizáló munka eredménye, addig itt egy adott új formába komponáltak bele - nem is mindig megfelelő - meglevő tartalmat. /A bűnös általánosítás gyanuját elkerülendő, mindjárt megemlítem a kivételeket: - mindkét esetben jó érzéssel találtak rá az egyedüli helyes, ha szabad itt így mondani: jogos képkivágásra./

Mirol tanuskodik mindez? Arról, hogy - most már befutva gondolatban a kört - ismét szembe kerülünk a jól ismert problémával: mi fontosabb, elsődlegesebb kötelessége napjainkban a művésznak: lázas sietséggel követni a kor igényeit, keresni az új utakon járó gondolat kegyeit, napról-napra rombolva az elavultat és építve a holnapra elavulot - vagy pedig meg-megálíva egy meg tartható ponton, vagy majd utbaeső ponton életredélgetni egy-egy maradandó műalkotást.

Nehéz eldönteni.

Jó volna persze mindkettőt egyszerre. De ezért van az, hogy egyszerre kaphat két ellentétes szavazatot a szlovákiai művészek munkája is, egy elismerőt és egy kevésbé elismerőt aszerint, ki melyik szempontot helyezi előbbre. Én magam mindkét szavazatot leadtam, s hogy melyiket tartom fontosabbnak? Nem tudom. Mindnyájunknak sokat kell még gondolkodnia ezen.

L.Gy.

/1-2.0./

LŐRINCZY GYÖRGY KÉPSORA:

Cool jazz

/részletek/

"... a cool jazz
/h i d e g jazz/
a XX. század zene-
történetének talán
legridegebb meg-
nyilvánulása"

1965. IV. negyedévi
képsorpályázat

II. DIJ

/3-4.0./

LFW. RÁCZ ENDRE KÉPSORA:

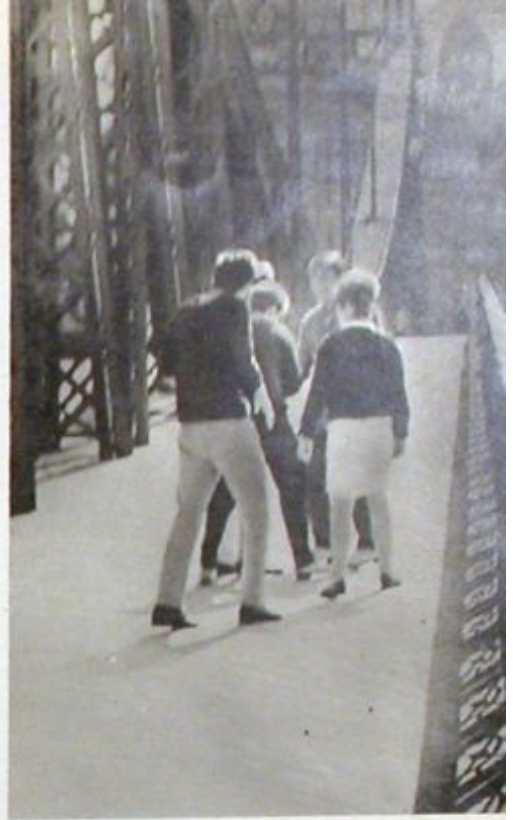
Ablakok

/részletek: 1. Vak ablak
2. Ablakok
3. Magányos ablak
4. Külvárosi ablak/

1963. IV. negyedévi
képsorpályázat

IV. DIJ





P á l y á z a t

AZ 1963 IV. NEGYEDÉVI
KÉPSORPÁLYÁZAT EREDMÉNYE

A bírálóbizottság 1964. január 23-án hozott döntése értelmében

I. díjat /2000 Ft/ nyert K u n Ferenc
"Egy parasztember élete" c.,

II. díjat /1500 Ft/ nyert L ő r i n c z y György
"Cool jazz" c.,

III. díjat /1000-1000 Ft/ nyert S c h o p p e r
Tibor "Medvetánc" c. és B. M ü l l e r
Magda "A mártír" c.,

IV. díjat /500 Ft/ nyert ifj. R á c z Endre
"Ablakok" c. képsora.

T A R T A L O M

Rónai Dénes 1875-1964	3
E s z t é t i k a	
Nemes Károly:	
Az ujitás problémájáról	7
Lőrinczy György:	
Képsorok	29
A l k o t ó m ű h e l y	
Nemes Károly:	
Vámos Lászlónál	39
F i a t a l o k s z e m i é j e	
Dávid Katalin:	
Klausz László munkáiról	53
Nagy Zoltán hozzászólása	56
Meződy István hozzászólása	58
K r i t i k a	
Nemes Károly:	
A kritika műfajáról	61
Tarcai Béla:	
Értékek és mértékek	66
Bauer György:	
Új törekvések az Országos Kiállításon . . .	78

L. Gy.:	Csehszlovák fotokiállítás	87
Solymár István:	Az ember a II. Nemzetközi Portrészalon tükrében	94
K i t e k i n t é s		
Nemeskürty István:	A tettenért idő	103
Kereki Kovács Gyula:	Képzőművészet, 1963.	114
P á l y á z a t		133

+

KÉPEK ÉS REPRODUKÁLT KÉPZŐMŰVÉSZETI
ALKOTÁSOK SZERZŐI

- | | |
|----------------------------|-----------------------------|
| Almási László | Leroy, Leon |
| Balia Demeter | Lőrinczy György |
| Barts Oszkár | Marhoun, Bodhan |
| Fejér Csaba /festőm./ | Martinček, Martin |
| Fényes Tamás | Miro, Gregor |
| Gy.Molnár István /graf.m./ | Németh József /festőm./ |
| Gyökér László | Rácz Endre, ifj. |
| Hanula László | Raota, P.L. |
| Horváth István | Schopper Tibor |
| Kállay, Karol | Selmeczi Tóth János |
| Klausz László | Somogyi József /szobrászm./ |
| Knüttel, w. | Štuona, Anton |
| Kolterer, dr. Arnold | Szalay Ferenc /festőm./ |
| Koski, Tero | Vámos László |
| Kovács Béla | Venyi, L. de |
| Kun Ferenc | Zappia, Carlo |

B. Müller Magda "A mártír" c. díjnyertes képsorát
következő számunkban ismertetjük

Kiadja a Magyar Fotóművészek Szövetsége
Kiadásért felelős: Méth Sándorné
Példányszám: 300. Engedélyszám: 38/1963

- Kossuth Kiadó Sokszorosító Üzeme

Szerkesztőbizottság:

Nemes Károly
Révai Dezső
Rozgonyi Iván
Tarcai Béla

Szerkesztő:

Rozgonyi Iván

PORTRÉ

A portré a fényképezés klasszikus műfajának nevezhető. Az első nagy mesterek itt bizonyították először, hogy az új "képirásos" eljárásban művészi lehetőségek rejlenek, és azóta /a`hősi időktől/, napjainkig nem lan-
kadó érdeklődés övezi, hiszen speciális követelményeinél fogva eleve közel áll a fotografikus kifejezés módhoz - bár az összefüggés több siku, és a hangsúly időről-
időre másik sakra helyeződik.

I.

A LEHETŐSÉG. Az ember, az emberi arc: a portré ősidőktől fogva központi műfaja az ábrázoló művészeteknek. Azonban bizonyos fokig speciális műfaj. Gondolok Arisztotelész szavaira: "Az ember... örömet leli az utánzásban. Ezt bizonyítja a művészi alkotások példája: vannak dolgok, amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de l e -
h e t ő l e g p o n t o s a b b képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk..." Mindez a portréra fokozottan vonatkozik - a "lehető legpontosabb képük" kritériumot éppen itt követelik meg leginkább. Ne feledjük, a portré bizonyos értelemben mindig is alkalmazott művészet volt: v a l a k i n e k a képmását ilyen vagy olyan o k b ó l vagy c é l l a l elkészíteni, s ebben az esetben a hűség, a hasonlóság elsőrendű követelmény.

A pontos részlethűség tehát már a portréművészet leg-
osibb, legpriméresebb funkciójánál is elsőrendű követel-
mény.

De fennáll ez a követelmény akkor is, ha - főleg
már a későbbi korokban - az arcmás készítése általáno-
sabb céllal történik: alkotója egy szép vagy érdekes
arcból, vagy az abban megnyilvánuló emberi tulajdonsá-
gokból meríti művészi mondanivalóját. Itt nem lényeges
ugyan, hogy az ábrázolt személy felismerhető is legyen,
alapvetően fontos azonban a vonásokban megnyilvánuló esz-
tétikum érzékeltetéséhez az egyes vonások adekvát átvi-
tele.

Harmadsorban - triviálisan fogalmazva - lényegében
minden emberi arc egyforma: szem, száj, orr stb.; a min-
den művészet által feltétlenül igényelt formagazdagság
és a formák alakításának lehetősége tehát korlátozott;
ezért itt előtérbe kerül a kis, finom részleteket is
felhasználó és hangsúlyozó, formailag ezekre támaszkodó
ábrázolásmód.

Ezek azok az elsőrendű követelmények, amelyeken a
portrékészítés alapul - legyen az akár szobor, festmény,
vagy grafika. Ez mindig a kiindulás, az első lépés.

Ha már most a fotográfia elvi és technikai adott-
ságaiból adódó lehetőségeket vesszük szemügyre /a dolo-
gi realitások optikailag pontos leképezése, a struktu-
rális részletek szinte tetszés szerinti finomságu átvi-
tele, a megvilágító fény felület- és foltalakító hatása,
és még számtalan más/, azt a következtetést vonhatjuk
le, hogy a fotográfiai formanyelv szinte optimális mér-
tékben elégíti ki a portréval kapcsolatban felsorolt
specifikus és alapvető igényeket.

Igy a portréfényképezés művészi szintű gyakorlásának egyik alapja, elvi lehetősége az elmondottakból következően biztosítottak tekinthető.

KIS FELÜLETEK ESZTÉTIKÁJA. A kép tartalmát és mondanivalóját a formák közvetítik. Ha nem áll fenn alárendeltségi viszony közöttük valamelyikük javára, beszélünk a forma és tartalom egységéről, egyensúlyáról. Mivel azonban a portré belső tartalma - mint mondtam - formai nüanszokban realizálódik, ez utóbbiakkal kell röviden foglalkoznom, ha a probléma explicit formáját meg akarjuk majd kapni.

Esetünkben a tulajdonképpeni téma mindig az emberi arc vagy arcok, illetve az azokon tükröződő kifejezés. Minden mondanivalónkat ezen keresztül kell elmondanunk. Anélkül, hogy bővebb - vagy isten ments: anatómiai - tárgyalásba bocsátkoznánk, tudjuk, hogy az arc kifejezése egészen apró elmozdulásokból, deformációkból: a mimikai készségből származik. Ezek legtöbbször szinte észrevehetetlen izommozgások; gondoljunk csak egy alvó arcára, aki forgolódása közben felébred egy pillanatra, de nem nyitja ki a szemét. Rögtön észrevesszük, hogy felébredt - félig - pedig az arca szinte semmit sem változott, csupán az álomban elernyedő arcizmok felvették tónusukat /izomtónus/.

E példával főleg arra szerettem volna felhívni a figyelmet, hogy az arckifejezések észlelésére és megítélésére bámulatosan éles megfigyelőkészség fejlődött ki bennünk, a számunkra megszokott arcokon a legkisebb rezdülést is képesek vagyunk észlelni. S hogy ez nem csekély teljesítmény, arra következtethetünk abból, hogy egy szokatlan arccal szemben milyen hamar csődöt

mond a tudományunk. Én például minden japánt fiatalembernek látok, és volt alkalmam öt perc alatt négyszer bemutatkozni ugyanannak az egy japánnak - képtelen lévén megkülönböztetni őt a társaságban levő többtől.

Mindezt annak szemléltetésére hoztam fel, hogy az emberi arc kifejezése igen finom nüanszokból tevődik össze. A portré pedig ezekre épül.

A biológiai-anatómiai nézőpontról most átváltva esztétikai nézőpontra, azt mondhatjuk, hogy az arckifejezés mimikai mozgásai a képzőművész szemében a felületformák és tónusértékek finom változásait jelentik, melyek kicsi és eléggé enyhén tagolt téregységben, többé-kevésbé homogén strukturájú felületen játszódnak le.

Ha a világ tárgyainak kiterjedés, méret szerinti megoszlását vizsgáljuk, találunk egy kategóriát, melybe az antropomorf méretek tartoznak. Ez egyébként a legősibb vonatkoztatási rendszer és a legközvetlenebb is /láb, könyök/. Itt az emberi arc méretei eléggé kicsinynek minősülnek, márpedig a hasonló - kis - kiterjedésű felületek esztétikája némileg elkülönül, és egy-két vonatkozásban speciális igényekkel lép fel.

Milyen okok idézik ezt elő?

Végső soron fizikai tényekre visszavezethető okokra bukkanunk. A kozmikus vagy a mikroszkópikus méretek világa más törvények hatása alatt áll, pontosabban ugyanazoknak a törvényeknek más-más csoportja jut hangsúlyhoz, a következő okból: Megállapították, hogy a világmindenség bármely pontján található anyagi test ugyanazokból az elemekből /illetve ezek kombinációiból: vegyületeiből/ épül fel, mint amelyek a földön is találhatóak. Vagyis a legkisebbtől a legnagyobbig az általunk ismert anyagok valamelyikéből áll. Az ezekből felépült

testek méretei azonban a legszélsőségesebb értékeket mutatják, ez pedig azt jelenti, hogy egyrészt az anyag súlya, másrészt szilárdsága, rugalmassága stb., vagyis mechanikai teherbirása az, amely határt szab a különböző méretű testek alakjának. Például egy 10 cm hosszú, ujjnyi vastag üvegrúd szilárd, nem hajlik, de ha egy km-re növelném hosszát, már meghajolna saját súlyától, sőt nem is bírná, eltörne. Ugyanez szab határt a sziklák merész formáinak is és az igazán nagyméretű testek, pl. hegyek eléggé korlátozott formalehetőségének, mely bizony szerénynek tűnik a növények, virágok virtuóz forma-orgiái mellett. A növények anyaga azonban - az ő méretük relációjában - mindezt elbirja és lehetővé teszi.

Ezért van, hogy a hegyek látványában egészen más esztétikumot találunk, mint a fák vagy virágokéban; ott a monumentális nyugalom kiegyensúlyozott formái, emitt a könnyed és groteszk formajátékok kötetlensége gyönyörködtet. Ugyanezért a kisméretű testek - melyeknek felülete akár konkrétan, akár fogalmilag e g y zárt egység -, esztétikai minőséget csak részeinek tagoltságában, arányaiban, tónusainak finomságában képes megjelentetni, megsokszorozva e lehetőségeket az egyediség jeleinek finomságával és gazdagságával. Így a kis felületek esztétikája inkább a részek finomabb formajátékára, semmint az egészt határoló formákra, konturokra épül fel.

Ha a hegyeket messziről nézzük, az egészet e g y e g y ségnek látjuk. Közelről - a hegyre felmászva - erdőt, sziklákat, réteket. A hegy messziről: hegy, közelről: erdők, sziklák, rétek. Az emberi arc messziről: arc, közelről: valakinek az arca, vonások, érzelmek. De itt

már bennünket az utobbiak érdekelnek, tehát közel me-
gyünk.

A részletek törvényei pedig az előtérbe lépnek.

Ezért a szóbanforgó méretű tárgyaknál az esztéti-
kum is a finomabb részletekben nyilatkozik meg. Követ-
kezik ebből, hogy minden olyan portréfelvétel, amely a
világítás /vagy más egyéb/ segítségével tulzottan hang-
sulyozza ki az arc tagoltságát, mérethamisnak: nagyobb-
nak tűnik. Ami nevetséges egy kisleány arcképen, de igen
jó eszköz Hemingway robusztus emberségének érzékelteté-
sére. /Yousuf Karsh, a világhírű kanadai fotóművész ké-
pére gondolok./

A kis felületeket kitöltő részegységek között két-
féle harmónia nyilvánul meg; mindkettő konstruktív erő-
vel is hat. Az egyik a részletek közötti általános mé-
retaránynak nevezhető, jellemzője a nagyjából hasonló
léptékű tagoltság, az ugrásszerű méretingadozások hiá-
nya: ilyen a mi esetünkben az arc szagittális tükörszim-
metriája, a szem, száj, orr stb. általános, alapvető
arányai. Ezek megbontása mindig zavaró, pontosabban ter-
mészetellenes hatása. A rossz felvételi szög, rövid gyú-
távu felvevőlencse, helytelen világítás okoz rendsze-
rint ilyesmit, azáltal, hogy az arányokat megváltoztat-
ja. Viszont e törvényszerűség fordítva is felhasználha-
tó és gyümölcsöztethető: Edward Weston egész művészeté-
re e törvény megfordítása a jellemző, s eredményeként
csodálatos mérettorzulás jön létre: vakondturások, me-
lyek monumentálisak, mint a Himalaya, meztelen emberi
testek, melyek kolosszális súlyu szobroknak tűnnek.

Másik harmónia, mely a kis részletek között fenn-
áll, finomabb: az egyediség hordozója. A részek egymás-
közi általános harmóniáján túl egy mélyebben fekvő össze-

függést: az egyediség jegyeit rendezi összhangba. Mert az egyediség, vagy a szubjektum is korrelációkat teremt, és csak azok szigorú jelkulcsrendszerében nyilvánul meg. Az emberi arc is alá van vetve e törvényeknek: az egyénben meglevő belső tartalmak egymással összefüggve, és egymásra hatva kerekednek egy egésszé; arcvonásai ezt jelenítik meg, persze a "maguk nyelvén". És amintohogy X belső énje különbözik Y-étől, ugyanúgy az arcvonásaiknak is különbözniök kell - és különböznek is -, ezért tudom megkülönböztetni őket egymástól arcuk szerint.

Igy a kis felületek esztétikájának az utóbbi - egyedi - harmóniatörvénye fontosabb: az általános jegyek lehetnek nagyon hasonlóak, vagy éppen egyformák, ez pedig kisszámú variánst jelent, az esztétikum azonban ritkán ezekben, de sokkal inkább a finomabb egyedi harmóniákban rejtőzik, ahol a formai - és tónusvariációk játéka szinte korlátlan lehetőségeket jelent.

A portrefényképezésben mindez arra kötelez, hogy az egyéni vonásokból kiindulva, az egyedint keresztül fejezzük ki az általánost, hiszen itt az esztétikumot elsősorban az egyediben jeljük, a mélyebb tartalmak, mondanivalók viszont az egyedinek az általánosba való emeléséből születhetnek csak. Ezért nem arcot, hanem X arcát, nem szemet, hanem X szemét fényképezzük az egyediség minden jelével - de mintegy magasabbrendű gondolati tartalom illusztrációjaként. Ez egyébként a hitelesség egyik biztosítéka is. Általánossal általánost kifejezni közvetlenül nem lehet - asszociációs rendszerünk és fogalmi gondolkodásunk kötött következményei miatt - mivel ez bizonyos támpontnélküliséget eredményez: a z a r c /általában, egyéniség nélkül/ = a z e m b e r i a r c; de ez már olyan általános, hogy semmitmondo. Viszont

például e g y a s s z o n y szenvedő arca bizonyos körülmények között ki tudja fejezni m i n d e n aszszony szenvedését, fájdalmát.

AZ ELSŐ ALAPKÖVEKET, melyeken a portré műfaja nyugszik, a fentiekben le lehetjük meg. A portrénál annyira fontos formahűség megteremtésének fotografiai lehetősége, sőt általában: a finom plaszticitással és finom harmóniákban megnyilatkozó kis felületi egységek specifikus követelményeinek kielégítése - ezek a műfaj esztétikai problémáinak legmélyebb gyökerei. A portréművészet gyökerei is - mint minden műfajéi - kissé távolinak és kissé művészetén kívülnek tűnhetnek. De ne feledjük, a művészet az egyik kapocs köztünk és a világ között, és minden kapocs két végén "nem-kapocs", valami más van. A művészet tudatforma. De miről tudósít? Honnan eredett, és hová tér vissza? - A világból, az emberen keresztül vissza a világba, de e keringésbe - mint elindítót - bekapcsolja az embert is, és a látszólag legtávolabb fekvő dolgok és jelenségek szintéziséből i g y valósitja meg az én és a világ egységét.

II.

Az első részben felvetett problémák érintése azért volt szükséges, hogy a portréfényképezés, mint műfaj megalapozható és körülhatárolható legyen; ez azonban előbb a követelmények és lehetőségek mérlegelését tette szükségessé, mintegy teljes általánosságban.

Végeredményként levonható volt az a következtetés, hogy a fotográfia lehetőségei megfelelnek a portré - mint műfaj - speciális követelményeinek; a portré-

fényképezésnek tehát, mint f o t o g r á f i a i műfajnak a lehetősége elvileg adva van.

Ez azonban csak az első lépés, és még számosat kell megtennünk a teljes kép kibontakoztatásáig.

BESZÉLJÜNK AZ IDŐRŐL. Érdekes, hogy - különösen a modern - filozófiában nem lehet sokáig büntetlenül beszélni felületről, sikrői és térről, mert mögöttük mindig ott lappang nagy rendezőjük, mely előbb-utóbb beleszólást kér: az Idő. Nélküle a többi sem tárgyalóképes. S különösen akkor bukkan fel hamar, ha éppen fotóelméletéről van szó.

De ez természetes. Az Idő feltételezi a teret, és létük egymásba fonódik. A világban minden mozog, változik, fejlődik, valamilyen vonatkozásban vagy valamilyen formában, és minden mozgás teret és időt tétélez fel, térben és időben zajlik le.

Bármely forma többféle vonatkozásban függvénye az időnek. Függ is tőle létrejötté és megsemmisülése. Függ állapota, funkciója és a tartalomhoz való mindenkori viszonya. Fokozottan vonatkozik ez az élő anyagra, tehát az emberre, az emberi arcra is, melynek vonásai tükrözik az életkort, tulajdonosának fizikai és pszichikai állapotát, általános és pillanatnyi érzelmeit. Az arcvonások /formák/ állandóan és pillanatonként is változnak, szüntelenül más és más belső tartalomnak adva meg képét. Így tehát egy arckifejezés és az, a m i t kifejez - mindig csak a hozzátartozó időpont megjelölésével együtt jelent egyértelmű állapotot vagy történetet. Hiszen egy másik időpontban n e m a z t fejezi ki, a meghatározás tehát alapjában tévessé válik.

Másrészt a fotográfia szemszögéből is igen fontos az időtényező. Ez éppen egyik legszilárdabb bázisa és érve, mint művészeti ágak: mindig a pillanattal, a pillanatot kiválasztásával ábrázol. /Természetesen nem csak ezzel./ Mondhatnók, közvetlenül az időbeliségre támaszkodik. Ez kissé paradoxon-szerűen hangzik, ugyanis a pillanatot, a jelen, meglehetősen leszűkítése az idő fogalmának /hasonlóan egy papírlaphoz, mely kissé vékony ahhoz, hogy minden esetben teljesértékű három dimenziós testnek fogjuk fel/, hiszen az idő lényege éppen a mozgás, az állandó változás múltból a jövőbe. Mégis így van, közvetlenebb kapcsolatban van az időbeliséggel, mint a film-, szín- és zeneművészet kivételével a többi művészeti ág. Viszont az is igaz, hogy ez a tény nem következmények nélkül való.

Röviden az következik belőle, hogy állapotok kifejezésére alkalmatlan, a következők szerint: Minden állapot - legyen az fizikai vagy akár pszichikai - események irányának és intenzitásának az eredőjeként jön létre, és mindaddig változatlan marad, amíg újabb események nem befolyásolják. Így egy-egy állapot minőségileg különbözik az összes öt létrehozó hatástól, minthogy éppen azok s z i n t é z i s e k é n t keletkezett. Így az okok mintegy feloldódnak, eltűnnek az okozatban, és az eredmény több siku lévén - egyetlen fényképben nem mindig adható vissza egyértelműen, a maga teljességében. Ne feledjük: a fotográfia kifejező eszköze a valóság közvetlen képe; az állapotproblémák pedig a valóságban is eléggé diffúz megjelenésűek - így megmaradnak a festők és szobrászok számára, a fotográfiában pedig a képsorok "zsákmányául". A különböző állapotokat összekötő csomópontok, az események viszont annál inkább alkalma-

sak a fotografikus megközelítésre: ez az, ami a művészeti ág kifejezésmódjához igazán közei áll.

Összegezve most az idővel kapcsolatos megfigyeléseinket, még egyszer alaposan végiggondolva azokat, arra a felfedezésre jutunk, hogy a két kör egy ponton szinte kínálja az összekapcsolás lehetőségét. Az egyik kör annak vizsgálata volt, hogy az arckifejezések minőségét, ilyen vagy olyan értelmét csak egy meghatározott időpontra vonatkoztatva adhatjuk meg - másként az emberi érzelmek stb. egy-egy pillanatban koncentrálódva nyilvánulnak meg, - míg a másik kör a fotográfia időproblémáinak rövid áttekintése volt, itt pedig azt tapasztaltuk, hogy megkülönböztetetten alkalmas és hivatott arra, hogy a jelenségeket statikus formaábrázolásukon túl, mozgásukban: az eseményen keresztül ragadja meg; mintegy dinamikájukkal is gazdagítva e jelenségek /és tartalmak/ ábrázolását.

Tehát az emberi megnyilvánulásokhoz is, és a fényképi ábrázolás belső igényeihez is meghatározó módon társul az idő-komponens. Itt az érintkezési pont; - és ez nem jelent kevesebbet, mint azt, hogy a fotográfia számára a portré nem statikus, hanem dinamikus téma; magyarul: ebben a műfajban is alapvető követelmény a mozgásábrázolás /itt természetesen a tágabb értelemben vett mozgás fogalmára utalok/. E műfaj fotográfiai változata tehát az arc plaszticitásában, felületstruktúrájában stb. rejtőző esztétikumot a mozgás dinamikájával emeli magasabb hatványra, és az egészet egy időpillanatba koncentrálva fejezi ki.

Ehhez az eredményhez jutunk tehát az időnek, mint az arckifejezést is és a fotografikus nyelvet is egy-

aránt befolyásoló tényezőnek a vizsgálatával, illetve a kettő egybevetésével.

Két másik eredményt is hoz e vizsgálódás, röviden ezeket is megemlíteném. Az egyik az, hogy a portré - mint műfaj - e b b e n a felfogásban válik "fotogénné" /Robert Capa terminus technikusa: "fotóval ábrázolható, kifejezhető"/. A másik belőle következik: e z á l t a l különül el alapjában a fotografiai portré a festménytől vagy szobortól, s tulajdonképpen részben ennek köszönhető a fotográfiában e műfaj létjogosultsága.

Rodin, a szobrász, a következőkben látja a szobrászat és a fotográfia mozgásábrázolásának különbözőségét: "A valóságban nem áll meg az idő: és ha a /szobrász, festő/ művésznak sikerül egy t ö b b pillanat alatt lejátszódó gesztus benyomását felkelteni, úgy, hogy olyan módon osztja szét személyeit /vagy egyetlen személyének tagjait/, hogy a szemlélő először azokat lássa meg, akik megkezdik a cselekvést, aztán azokat, akik folytatják és végül azokat, kik befejezik - ... cselekményt is tud ábrázolni. Nos hát, a mozgás ábrázolásában teljesen ellentétbe kerül a fényképezéssel, mely kétségbevonhatatlanul gépiesen pontos tanu, mivel a pillanatfelvételeken a személyek - habár teljes mozgásuk közben vették le - testének minden része 1/20, 1/40 másodperc alatt rajzolódott le, s így nincsen meg a gesztusnak az a p r o g r e s s z i v kifejlődése, mely a /szobrász, festő/ művészetben megvan"...

+ "Rodin beszélgetései a művészetéről"; zárójeltek és kiemelések tőlem.

Végül hadd kíséreljem meg vizuálisan is érzékeltetni mindezt: nézzék meg Yousuf Kars Hacsaturjánról készített portréját, meg fogják érteni, miről is beszéltem eddig.

III.

Minden épület alapja a földben van, és így nem látszik; ugyanigy eddig itt is olyasmiről volt szó, amiről ritkán hallunk, sőt, amit még ritkábban gondolunk végig: a legelemibb alapokról, a kiindulási pontokról. Mégis fontosnak tartottam egyet-kettőt megemlíteni, márcsak azért is, mert jó példája ez annak, hogy az életnek, a világnak látszólag legtávolabbi jelenségei és dolgai is mennyire egymásbafonódnak. Tulajdonképpen két tökéletesen különböző vagy összefüggés nélküli dolog nincs is.

Visszatérve témánkhoz, a fentiekben a műfaj alapjaiban való körülhatárolását kíséreltem meg, tehát egyrészről az emberi arc ábrázolhatóságával kapcsolatos primér követelményeket, másrészről pedig a fotográfia lehetőségeit kellett összeegyeztetni. Ezek a vizsgálódások azonban pusztán a valóság formáinak, jelenségvilágának - a portréra vonatkoztatott - adekvát fotográfiai ábrázolhatóságára vonatkoztak, vagyis feltételezték ugyan, de nem vették még közvetlenül figyelembe az ezekben megnyilvánuló gondolati tartalmak és esztétikai minőségek jelenlétét. Tehát csak mintegy a formák és jelenségek jelkulcsrendszerén keresztül létesített primér kapcsolatról volt szó, a valóság és a kép között. Mindez azonban még mindig csak az alapot nyújtja a továbbiakhoz.

A FOGALMI MEGISMERÉS lesz a következő lépés, mely segít az eddig felfedett lehetőségeket most már gyümölcsöztetni. Ahhoz, hogy valamely jelenség értelmére, minőségére is fény derüljön - a megismerés vezet. A megismerés célja a tartalom, a lényeg birtokbavételére irányul, tehát mélyebb kapcsolatot jelent vizsgálódásunk tárgyával is.

Ez jelen esetben az emberi arc, illetve a rajta tükröződő emberi magatartás, érzelem. Az emberi megnyilvánulások értelmét, lényegét keressük, így előbb fogalmi úton törekszünk megismerni törvényszerűségeit, hogy kellő alapunk legyen majd mindezt a művészet síkján kivetíteni.

Ebben a törekvésünkben segít a pszichológia. Segítségével nemcsak általános következtetések birtokába jutunk, hanem konkrét helyzetek megítélését, értékelését is remélhetjük tőle, mint például azt, hogy portréalanyunkat megismerve könnyebben dönthetjük el, melyik hangulata, indulata, - tehát arckifejezése - mutat saját egyéniségének irányába, s viszont esetlegességében melyik idegen tőle.

E tanulmány nem pszichológiai szakmunka lévén - néhány utalásszerű megjegyzést engedhet csak meg.

A lélektan a viselkedést, a magatartást tudatfolyamatok, az élményvilág megnyilvánulásaként fogja fel, arra vezeti vissza. É l m é n y fogalma alatt érti az érzékelést, képzeletét, gondolkodást, hangulatukat stb.; összefoglalva mindazokat a pszichikus folyamatokat, melyek bennünk végbemennek, s ezeket három csoportra osztja: megismerési, értelemi, akaratí folyamatok. A v i s e l k ö d é s fogalmába pedig az ember minden külső megnyilvánulását, akcióját belefoglalja és ennek

a személyiségre jellemző állandó rendszerét " m a g a -
t a r t á s" szóval jelöli.

Mivel egy bizonyos magatartás különböző élmények-
nek lehet következménye, és megfordítva, valamely él-
mény többféle viselkedésben juthat kifejezésre, nyilván-
ulhat meg - az egyén beállítottságától és a körülmé-
nyektől függően -, az élmény és a reaktív magatartás vi-
szonyából következtethetünk az egyén tulajdonságaira,
érzelmeire, hangulatára stb.

Az érzelmeik végső fokon értelmezhetők úgy, mint a
valamely cselekvésre, megnyilvánulásra irányuló akarat
energia-tartaléka, pozitív vagy negatív irányba ható ru-
gója. Így érzelem és akarat, érzelem és cselekvés között
mindig kapcsolat áll fenn, ami azt jelenti, hogy "önma-
gáért való" érzelem nincs, hanem mindig valamilyen cél
megvalósítását vagy meg-nem-valósítását, vagyis valami-
lyen cselekvés árnyékát veti előre. Többek között innen
van, hogy némely reklámfotókon a bájosan mosolygó ifju
hölgyek kissé bambának hatnak, örömük valahogyan indok
és cél nélküli; nem értjük őket: légből kapott lények.

Az arcon, a kéz- és testtartáson tükröződő inducia-
tok, érzelmeik mindig összetettek. Az egyén e g é s z
pillanatnyi appercepcióját mutatják, mintegy egyetlen
eredőjeként a sok résztartalomnak, és mivel mindenben
ugyanaz nyilvánul meg: összhangot mutatnak. /Megfelelő
test- és kéztartás!/ Ezáltal képes az ember kinyilvání-
tani teljes érzelmi skáláját, a pusztán magatartásáról
leolvasható öröm, bánat, sőt: tragikum stb.

Ez utóbbi megjegyzés kapcsán tovább lépve utunkon,
a portré műfajának újabb specifikumához jutottunk el,
most már a lélektanon keresztül. Az a tény, hogy az em-
beri arcról komikum, tragikum stb. olvasható le - fo-

galmi uton - különbséget jelent a többi műfajhoz képest. Ez ugyanis azt jelenti, hogy az ábrázolt arc mintegy jelmagyarázatul is szolgál, el is játsza a belső, lelki tartalmat és így fogalmilag is sokat segít az ábrázolásban, ami lényegesen elkülöníti a portrét a többi műfajtól, hiszen pl. egy tájképeknél a tragikum érzékelése csak sokkal halványabb, asszociatívabb eszközökre támaszkodva lehetséges és így bonyolultabb is: minden esetre más módszert kíván. Portrénál azonban közvetlenebbül, erőteljesebben jeleníthetők meg esztétikai kategóriákba tartozó tartalmak, báj, szépség, komikum stb. - éppen az elmondottakból következően. Ez tehát ismét olyan momentum, mely a műfajt elkülöníti a többitől.

A téma: az ember megismerésének egyik fő útja tehát a pszichológián keresztül vezet. A tartalom, a lényeg állandó keresése, a megközelítésére való törekvés - még fogalmi uton is - a művész örökös feladatainak egyike. Különböző körülmények között, váltakozó szerencsével folytatott ilyen irányú harcai közben - a világ más dolgaival tartott figyelő kapcsolatait párhuzamokra serkentve - élményeknek válik részesévé, olyan élményeknek, melyek emóciókhoz, emberi sorsokhoz fuzódnak. Ezek az élmények válhatnak azután csiráivá, elindítójává a műalkotás folyamatának.

Az ember pszichológiai megismerése tehát fontos a portréfényképész számára is, hiszen végső soron az arckifejezés, viselkedés és a belső emberi tartalmak közötti összefüggések feltárását segíti elő.

IV.

Vizsgálódásaink tárgya a fotografiai portré műfajának körülhatárolása volt, melynek során azt a módszert választottuk, hogy a műfajt determináló, legáltalánosabb alapkövetelményeket rendre egybevetettük a fotográfia lehetőségeivel. Ezzel a portrének, mint fotografiai műfajnak létjogosultságát is egyben megítélhettük.

Ezen túlmenően az ábrázolás tárgyának és témájának tudatos, fogalmi megismerését, illetve annak eszközét is úgy fogtuk fel, mint a műfajra jellemzőt. Így - mint egy függelék, kiegészítésként - került vizsgálódási körünkbe a pszichológia, példázva, hogy e műfaj "feladatkörébe" tartozó tartalmak fogalmi megismerése is önálló tudományágat igényelt: különvált a többitől. Ettől függetlenül is azonban szükséges volt röviden utalni a műfajjal való összefüggésére.

RÖVIDEN ÖSSZEFOGLALVA tehát eddigi megállapításainkat:

az arcmás készítésének legősibb követelményei közé tartozik a hűség, a modellhez való hasonlóság, - akár a puszta felismerhetőség, akár az általánosabb lelki tartalmak, akár a finom részletekben megnyilatkozó esztétikum, akár mindhárom megragadásának igényével készül.

A fotográfia mindezt képes biztosítani.

+

A portréfényképezés témája az emberi arc, az pedig viszonylag kis méreteinél, másrészt fiziológiai felépítésénél fogva az érzelmi és az esztétikai tartalmat for-

mailag is finom felületegységekben jeleníti meg. Ez a tény, valamint a részek közötti általános, és az egyént jellemző egyedi harmónia formai-plasztikai finomsága egyaránt a kis felületek, de különösképpen az emberi arc ábrázolásának specifikus esztétikai problémáira figyelmeztet, - nevezetesen a strukturális, plasztikai nüanszok és ezek rendszerének fokozott jelentőségére.

Amint láttuk, a fotográfia ezeknek a - statikusnak nevezető - formai követelményeknek is megfelel.

+

Mivel az időbeliséget a festészet, szobrászat stb. más uton járva igyekszik érzékeltetni, mint a fotográfia, melynek éppen ez egyik "erős" oldala /a pillanattal való ábrázolni tudás/, - másrészt az emberi arc formavariációi is az idő dimenziójában jelennek meg - a fotográfiai portré dinamikus együttthatókkal is bővíthető, sőt a többi művészeti ághoz viszonyítva itt a mozgásábrázolás fokozott és speciális jelentőséghez jut. Megállapítottuk, hogy az arcon tükröződő, időben lejátszódó eseményeket egy időpillanatra vonatkoztatja és ezáltal felfokozva, koncentrált erővel fejezi ki.

A negyedik dimenzióval /idő/ kapcsolatos problémák - amint láttuk - nemcsak, hogy szintén megoldhatók a fotográfiában, hanem még előnyt is biztosítanak részére: a mások számára kiaknázhatatlan területek idecsatolásával.

+

Mindezek a műfaj legalapvetőbb követelményei voltak a művészeti ággal szemben; a fotográfia pedig kiállta a próbát, sőt a mozgásábrázolás terén előnyhöz is jutott.

+

Ezután a portré-művészetek tárgyának és témájának, az embernek tudatos, fogalmi megismeréséről és ennek eszközéről, a lélektanról tettünk néhány megjegyzést. Az itt felfedett törvényszerűségek arról győznek meg bennünket, hogy műfajunk néhány esztétikai kategória kifejezése terén speciális helyzetben van, végső soron tárgya, az emberi arc közvetlen kifejező képességéből következően.

Másrészt a pszichológiára, mint az ember tudatos megismerésének eszközére figyeltünk fel.

Végül a tudományág önállóságának tényét is jelentősnek ítéltük témánk szempontjából.

V.

Miután - közelről sem a teljességre törekedve - felidézttük azokat a momentumokat, amelyek a f o t o - g r á f i a i portré műfaját meghatározzák - most már az ezek által kijelölt körön belül felmerülő problémákra korlátozhatjuk további vizsgálódásainkat.

Legkézenfekvőbbnek az tűnik, ha történeti, időrendi sorrendjük alapján osztályozva időzünk el röviden egy-egy kérdésnél. Ez azért is indokolt, mert a portré-fotográfia történetében a technikai fejlődéssel szorosan összekapcsolva jelentkeztek e kérdések, és így előtérbe kerülve mintegy eluralkodtak a műfaj történetének egy-egy stíluskorszakán.

Daguerre 1839 januárjában mutatta be a Francia Akadémia előtt találmányát, s ez a fotográfia születésének dátuma. A daguerrotípiák, majd talbotípiák kora következik, azok minden technikai kötöttségével. Azonban már ekkor világossá vált az a tény, hogy minden addigit meg-

haladó pontosságú és finomságú ábrázoló eljárás született. Minthogy a festészet és grafika valamiféle betetőzését szerették volna látni ebben, az első diadal mámorában nem is törődtek egyébvel, - elragadta műveit és híveit a gépiesen pontos valóságábrázolás gyönyörűsége. Így volt ez a portrénál is: a felismerhetőség, a tökéletes hasonlóság volt a legnagyobb öröm - és az egyedüli kritérium.

De hamarosan megjött a kiábrándulás: ráébredtek, hogy az a fotográfia, melytől minden ábrázoló művészek betetőzését várták, csak üres, kifejezéstelen arcok halmozát tudta gyártani. A félórás expozíció következménye és a cél félreismerésének átka jelentkezett. Mert - mint kitűnt - új, nagyszerű utat jelent ugyan a valósághű leképezés, de ez még kevés ahhoz, hogy művészi ábrázolás szülessék. Hiányzik belőle az élet: az arc üres, érzelmek, hangulatok nem mutatják a lélek jelenlétét. Tökéletes "rajzolatok" ugyan, de sem nem mondanak semmit, sem nem szépek. Mi hiányzik belőlük tehát? A mozgás képzele, mely az élőre, az életre utalna, és az elvont tartalom, az esztétikum, valamiféle igazság jelenléte - illetve valami, ami erre utalna.

Mindez hosszú évekig nyitott kérdés volt, s így a művészeknek bőven volt idejük kimondani a verdiktet: a fotográfia alacsonyrendű, mechanikus eljárás, nem művészet és nem is lehet az.

Közben azonban, 1843-ban, a skóciai Edinbourghban történt valami. Egy David Octavius Hill nevű festő és Adamson mérnök-fényképész portréműtermet nyitottak, és olyan arcképeket készítettek, melyek még mai szemmel is a világ legnagyobb portréfényképészei közé emelik alkotóikat. Mi ennek a bámulatra méltó eredménynek a titka,

különösen, ha meggondoljuk, hogy technikai lehetőségek és felszerelés dolgában semmi különösebb újdonság nem volt birtokukban? Röviden D.O. Hill két irányba bővítette ki igényeit az ábrázolással szemben: az egyik, hogy a jellemet, a karaktert is jeleznie kell, míg a másik, hogy a képet felépítő tónusok és foltok elrendezése önmagában is egy szépségélmény létrehozásának irányába kell, hogy hasson. Számos alkotásával bizonyította, hogy mindezt meg lehet valósítani és ezért képei valóban művészi értéket képviselnek. Élete vége felé azonban visszatért a festészethez, és fotográfiai tevékenysége feledésbe merült - mitsem változtatva a fotográfiáról még sokáig vallott emarasztaio véleményeken.

Később, a századforduló előtti évek Párizsában Nadar és Atget szereztek nagy hírnevet képeikkel, melyeket főleg a kortárs festők megrendelésére készítettek. Így Nadar az impresszionisták /Manet, Monet, Degas/ barátja és munkatársa volt, és portréi abban a törekvésükben hasonlíthatók D.O. Hill-éihez, hogy a jellemábrázolás hűségére törekedtek - azt el is érték -, viszont abban különböznek elődjéitől, hogy a háttér, a környezet gazdag változatosságát vonultatják fel, míg D.O. Hill ebben mértéktartó, sőt puritán volt. Azonban mégis mindketten harmónikus kifejező erőt tudtak adni háttereiknek, illetve azok foltjainak. Atget inkább Párizst fényképezte, de zsánerszerű portrék is kerültek ki keze alól; Braque, Utrillo, Picasso megrendelői és tisztelői voltak.

A portréfotográfia addigi fejlődése tehát a következő eredményeket hozta: a formák valóság-hű leképezésével új, minden előzőnél hűbb arcmás készítése vált lehetővé. Majd az ember belső lényegének, jellemének ab-

rázolását oldotta meg, illetve felismerte ennek szükségességét. Végül az arc és háttér plaszticitásából felületstruktúrájából származó foltrendszerek esztétikai igényü irányítását és elrendezését valósította meg.

A további fejlődést az időbeliség problémája akadályozta, nevezetesen az a tény, hogy a technikai korlátok miatt /nagyon alacsony érzékenységu felvételi anyagok, kis relativ nyílásu objektivek stb./ kizárólag hosszú expozíciókkal, időfelvételekkel lehetett csak dolgozni. Ez pedig annyit jelentett, hogy az egész kép minden vonatkozási síkja statikus alaphelyzetbe kellett, hogy torkolljon. Márpedig ez lemaradást jelentett a festészet, vagy a szobrászat mögött, hiszen e művészeti ágak régtől fogva birtokában voltak a mozgásábrázolás legkülönfélébb "fogásainak". Ugy nézett ki ismét, hogy a portréfotográfia hátrányai leküzdhetetlenek.

A századforduló utáni években azonban gyors és sokrétü fejlődés indult meg: számos új találmány, és a nagyipari gyártási módszerek eredményeként lehetővé vált viszonylag kisméretü kamerával pillanatfelvételek készítése, akár mozgó témáról és kézből is. Hatalmas lépést jelentett ez. A fotósok kiléphettek műtermekből és a világ most már nem volt körülkerítve, témáik, álmaik nem voltak a négy fal közé zárva: oda mehetek és azt fényképezhették, amit akartak. Igyekeztek is kihasználni a lehetőségeket. Új örömmel lesték meg az embert, öröme, bánata, munkája, szórakozása - m o z g á s a - közben is, és felfedezték a mozgást, mely időben folyik le, de nekik egy pillanatba sűrítve kell érzékeltetniök.

Megtalálták az új lehetőséget: a történést, az eseményt, amelynek mindig van egy összefoglaló, kife-

jező pillanata. Ezzel hódították meg az Időt - persze nem egyszerre - és fedezték fel a dinamikus ábrázolásmód jelentőségét a fotográfiában.

Ugyanebben az időben az ujságok áttértek a grafikai illusztrációkról fotók közlésére, lévén ez utóbbiak gyorsabbak, pontosabbak és hitelesebbek - és ezzel az egész sajtó képét, felépítését megváltoztatták. Kialakult a fotóriport.

Az emberábrázolás általában is, de a portré főleg, megszabadulva korlátaitól, megtalálta a maga útját, ráeszmélve az idő, illetve a megfelelő pillanat jelentőségére.

Amerikában Lewis W. Hine, nálunk Sugár Kata az emberábrázolás és a fotóriport új lehetőségeit már döbbenetes megjelenítő erővel tudta összekapcsolni, és a társadalmi problémák szuggesztív erejű fegyvereivé avatni, olyan emberi dokumentumokat teremtve, melyekhez fogható előttük nem születhetett.

A két háború közötti idő a fotográfiában világszerte a kísérletezésé volt. A fotográfia esztétikai, eszmei lehetőségeit, végső alapjait felismerők a realizmus útját járták. Míg egy más csoport mindig visszavisszatért valamilyen formában a festői látásmódhoz, nosztalgiáját a fotográfia esztétikájának a festészetből való levezetésével támasztva alá. A portréban ez utóbbi törekvés hozta létre és éltette a brómolajnyomatok, majd később a DUTO-lencsék korát. Egy harmadik csoport pedig már a többi művészeti ág által felszínre hozott esztétikai-teoretikai novumok fotográfiai átültetését tűzte ki célul, - gyakran merész és értékes felfedezésekkel gazdagítva azokat /Moholy-Nagy/.

Igy közvetlenül a második világháború után meglehetősen heterogén képet mutat az újjáéledő fotográfia. Lényegében három alapvető irányban oszlik meg: az örökéleto realizmus, az új absztrakt törekvések és a már jelentőségüket veszített festői utánérzések.

A jelenkori portréfotográfiára - és ide szerettem volna végül eljutni - mindhárom irányzat hatott, s ráadásul még a csoportokból kiágazó számos mellékjövökések is. Mégis, a háború utáni évek - a társadalmi, politikai viszonyok eredőjeként is - végeredményben csak a két legerősebb irányzatnak /nevezzük realizmusnak és absztraktnak/, hagyták meg jelentőségét, mondhatnók létjogosultságát. Mindkettő nagy neveket mondhat magának, akár múltjáról, akár jelenéről érdeklődünk. A realista portréfotográfia David Octavius Hilltől a szociófotósokon át a "The Family Of Men"-ig és a Magnum-csoporttól, valamint Irving Penn-től Yousuf Karsh-ig jelentős értékeket hozott létre. Céljai és módszerei abban foglalhatók össze, hogy a művészeteket társadalmi tudatformaként, tehát a világ megismerésének egyik eszközeként fogja fel, és mint ilyet, objektív igazságok megismerésére alkalmasnak tartja. Ugyanezzel a várakozással tekint a portréfotográfiára is, amelytől - szűkebb értelemben - az ember megismerését várja. Módszerül, ha szabad így neveznem, az emberi élmény és magatartás koordináta-rendszerében megjelenő tartalmak adekvát formai kifejezését választja, mint tudatos komponenszt; ugyanakkor az esztétikai minőségeket, a művészi élményt a világ megismerésének és művészi tükrözésének szolgálatába állítja; tartalom és forma egységét követeli meg, tagadja a művészet öncéluságát.

Az idealista filozofia alapérveire több-kevesebb nehézséggel mindig visszavezethető absztrakt művészeti irányok legtöbbszörre merőben különböznek céljaikban és módszereikben, tartalmukban és formájukban az előbbiektől. A világ megismerhetőségének, helyesebben definiálhatóságának tagadásából indulnak ki, a szellem és a szubjektum elsődlegességét tételezik fel, valamint azt, hogy a valóság formavariációival csak igen korlátozott tartalmak fejezhetők ki: a lényeges, igazán mély, vagy magas összefüggések és igazságok csak a közvetlen valóságtól elvonatkoztatott, absztrahált formavilágban kelhetnek életre. Így nem annyira a forma elsődlegességét vallják a tartalommal szemben, mint inkább a formák meghatározottságát és realitását állítják szembe a hozzájuk kapcsolódható esetleges, tűnékeny, metafizikai tartalommal. A tartalmak létezése szerintük inkább az élmény és a szubjektum kölcsönhatásában definiálódik.

Néhány nevet sorolnék fel: Man Ray, Renger-Patzsch, Edward Weston, Moholy-Nagy, Aaron Siskind, Harry Callahan, Ernst Haas, Philip Halsman.

Ez a felfogás nehezen kapcsolódhatik közvetlenül a portré speciális problematikájához: közvetett hatása azonban megtermékenyítőleg hatott némely vonatkozásban. A Bordeaux-i Fotoklub 1963-as budapesti kiállításán volt egy portré, Pierre Antonini "Pszichózis" c. képe, mely egy asszony arcát ábrázolja, torzítva, szolarizált technikával, csupa féltónusból felépítve. Én magam nem tartom jelentős alkotásnak, példának azonban jó lesz. Ha a képet megnézzük, formai megoldása alapján nem ítélnénk realista ábrázolásnak, ám a kép mégis jó, sőt nagyon kifejező. Ha megkíséreljük részletesen elemezni, végeredményként oda jutunk, hogy olyan

tartalmat tudott kifejezni, mely a valóság közvetlen reális képével nem lett volna megjeleníthető, vagyis ennek az eléggé elvont tartalomnak a kifejezhetősége épp a valóságtól többé-kevésbé elvonatkoztatott formáknak volt köszönhető. Ha viszont ragaszkodunk ahhoz, hogy az ilyen - kétségkívül létező - minőségeket a realista művészetszemléletű portré keretein belül is ábrázoljuk - arra a következtetésre jutunk, hogy erre nincsen lehetőség addig, amíg a formaábrázolás közvetlen valósághozkötöttségét ki nem tágitjuk, illetve ennek szükségességét figyelembe nem vesszük.

Ez nem egyértelmű az absztrakt szemléletű portréfotográfia bevezetésével, mivel a műfaj ilyen felfogása két okból is értelmetlen volna. Egyrészt mert a fotográfia kifejező eszköze éppen a valóság optikailag hű képe, s ezt elvetve a művészeti ág létjogosultsága volna kétségbevonható, másrészt pedig a hasonlóságot, az arckifejezések pontos reprodukálását nélkülözve, a portré műfaji gyökerei válnának talajnélkülivé. Tehát az absztrakt portréfotográfia készítésének nem volna semmi értelme.

Viszont tagadhatatlan az, hogy minden művész - így a portréfényképész is - bizonyos értelemben és bizonyos mértékig mégis megváltoztatja a valóságot, és most következik a lényeg: helyesebben a valóság külső, esetleges képét formálja át úgy, hogy azzal annál inkább közel jusson a belső igazsághoz. Ez paradoxon, de így van: azért hamisítja meg, hogy minél kevésbé legyen hamis.

A fotográfia sem kerülheti ezt el egy bizonyos tartalmi övezeten tuljutva, bármennyire is életeleme a valóság. Csak a valóságot nem szolgai módon kell másol-

nia, hanem merészen használva fel széles technikai lehetőségeit, bőven merítve a valóság néha meglepően változatos formáiból, absztrakt figurációiból - melyek mindig jelen vannak a természetben, "tettre", kifejezésre készen, csak éppen meg kell találni őket és közülük is a tartalomnak leginkább megfelelőt.

A portré - mint fotografiai műfaj - ebből a szempontból eléggé ellentétes követelményeket egyesít magában, ahogyan arra már utaltam is, mert egyrészt megköveteli a képi hűséget, a hasonlóságot, és ilyenformán a realista megközelítést igényli, de másrésztől viszont a belső tartalom kifejezéséhez nem elegendő az, amit maga az arc fejez ki, "játszik el": az igazán elvont tartalmak képre varázsolása már meglehetősen elvonatkoztatott formákkal oldható csak meg. A mondat elejéből kitűnik, hogy itt nem a nonfiguratív formátár beolvasztására, bevezetésére, hanem a reális valóságból lezármatott és átértékelt formaelemekre gondolok.

Lőrinczy György

TADEUSZ BILIŃSKI

Egy kritika megállapításai néha egyetértést, néha ellenzést váltanak ki. A kritikus azonban mindig állásfoglalásra kényszerül, ha ez nem is megy mindig könnyen. Vitába száll önmagával, gondosan kipreparálva énjéből egy lelkesedő és egy akadémikusodó ént. Továbbiak az alábbi minta szerint történnek, az optimista kezdi.

- Azt hiszem, egyetért velem abban, hogy ezen a kiállításon végre olyan színes képeket láttunk, amelyek kiemelkednek az átlag-kiállítások színvonalától! Most nem riasztott a fénykép tulzott naturalizmusa, a harsszó színek demonstratív felvonultatása, a kissé gyerekes öröm afölött, hogy feltalálták a színes fényképezést. Ez már sokkal oldottabb, - ha szabad így mondanom: a művész érzelmeibe jobban beleépült - színlátás és színkezelés. A színek pontokra bontása, ritmusa és harmonizálása már művészi látomásokká változtatta ezeket a fényképeket és szinte festői hatásokat ért el. Signac, Seurat, a "pointillisták" képei jutnak eszembe, de a mozgásábrázolás speciális megoldása mégis megkülönbözteti azoktól. Ha ezen vagy ehhez hasonló uton halad tovább a színes fényképezés, - akkor valóban új művészet születik.

Igazán érdemes volt megnéznünk.

- Ez utóbbi kijelentésével egyetérttek.

- Hogy érdemes volt? De hát mi az, amivel nem ért egyet? Tudom, hogy kifogásai mindig vannak, sőt legtöbbszö- nyire csak azok vannak, de nem hiszem, hogy ezek most indokoltak volnának.

Nem tagadhatja, hogy Biliński felül tudott emelkedni, ki tudta játszani a fotográfia eredendő naturalizmusát és éppen ezzel teremtette meg a művészi kifejezés szabadságát, kötetlenségét. Új világot fedezett fel: a mozgás és a színek együttes harmóniáját, és ezzel a színes fotográfiának a művészethez vezető útját is. Véleményem szerint éppen a legfontosabb problémát sikerült megoldania.

- ... Ha nem is fotografikus eszközökkel.

- Hanem milyen eszközökkel? Hiszen egyetlen olyan kép nincs a kiállításon, amelyet ne fotográfiai úton hozott volna létre! Optikai, labortechnikai módszerekkel.

- Gondolja, hogy az ö s s z e s optikai és labortechnikai módszer e g y b e n fotográfiai kifejező eszköz is? Vagy mégis van egy határ? Mind az, amit véssóval és kalapáccsal készítetek, szobor?

- Ad abszurdum viszi. A fotográfia egészen más, mint a kőfaragás; éppen sokrétű technikai lehetősége révén változatosabb kifejezési módot engedhet meg. Biliński ezt ki is használja és egészen új területet hódít meg vele - mégis csak a színes fotográfia számára.

- Igaz. De c s a k e z z e l, a fotográfia fogalmának kiterjesztésével hódíthatja meg azt a színes fotográfiát, amelyet tulajdonképpen még legközvet-

lenebb, eleve adott lehetőségeivel sem tudtak egészen művészi rangra emelni, tisztelet a kivételnek?

- Belebonyolódunk a művészeti ág meghatározásának kérdésébe. - Annyiban azonban igaza van, hogy Biliński kissé tulságosan fellazítja a kereteket, és nem is mindig indokoltan. A 30-as számú kép jut az eszembe; sötét háttérből előugró nevető férfi arcok, valószínűleg szinpadon állnak. A kép - a többihez hasonlóan - pontokra bomlik, ami ebben az esetben teljesen indokolatlan, sőt zavaró annál is inkább, mert egyébként teljesen megszokott "fotószerű" ábrázolásmódot követ. Ugy hatott rám, mintha egy különben egészen szokványos fényképet raszteren át néznék.

Viszont pl. a 34-es számú kép pontillista felfogása olyan érzelmi vibrálást, szinte zenei hatást tudott kiközvetíteni, ami a tánc, a forgás, a zene szédületét hihetetlen közvetlenséggel szuggerálja a nézőbe. És még néhány hasonló témájú, népi táncot ábrázoló képet emlithetnék: a 3, 13, 26, 29. számú képeket. Ezek tartalmát mind csak a merészen felbontott formák tudták úgy, azon a hőfokon megjeleníteni. Ebben remélem egyetért velem?

- Hogyne. Bár e képek éppen a tisztán fotoművészeti eszközök elsődlegességét példázzák ... ugyanis az említett alkotások szuggesztivitása az elmozdulással feloldott szinfoltok hullámlásán, ritmusán és szinellenpontjain alapul; ezek hatása oly tiszta és egyirányú, hogy Seurat szelleme kissé céltalanul lebeg fölöttük. A képeket fotografikus eszközökkel /mozgás, szinelrendezés stb./ is tökéletesen lehetett "időzíteni".

- Kénytelen vagyok részben ezt is elfogadni; minden esetre elismerem a mozgás- és szinkompozíció együtt-

tes alapvető hatását. De azért a szinpontokra való felbontással mégis csak valami többletet: a formák fokozottabb fellazítását érte el Bilinski, s e módszert harmónikusán tudta beilleszteni művészetébe; egyéni atmoszférát adva képeinek.

- Igen, és ez az, amit tulzásnak érzek: a kissé tulságosan is látható és egyöntetű jegyét az "egyéni atmoszférának". Stilus és modorosság nincs is olyan messze egymástól.

- Ezek után kíváncsivá tett, hogyan itéli meg Bilinski zsáner- és tájképeit. Közöttük ugyanis több olyan van, amelyeknél nem találkozik a "tulságosan látható egyéni jegyekkel" Seurat szelleme nincs jelen.

- Kézdi-Kovácsé viszont igen. Bizonyára ismeri puha, borongós őszi erdőit. Ha nem, elképzelheti őket a kiállítás 16-os számát viselő képe alapján. Ez nem elmarasztaló ítélet /egyik félre nézve sem/, csak megállapítás. Kellemetlenül érint azonban ennyi festői vonatkozás egy fényképkiállításon.

- Ha jól emlékszem, ez a 16-os kép erdőszélet ábrázol, előtérben az őszi avar; tompa, barna színek. Lágy, költői hangulatot árasztó kép, de miért kellene hibájául felrónunk festői hatását? A 31-es kép fehér falusi temploma a misére sietőkkel - finom pasztel színeinek, halk fények harmóniáját kelti életre. Az előbbihez hasonló aspektusból vetíti elénk a természet forma és fény játékait, és engem mindkét kép hangulati finomsága megragadott. Lehet, hogy nem fotószerű fotók - de mégis esztétikai élményt nyújtanak.

Megemlíteném itt még - mint igen újszerű alkotást - a 20-as számú képet. Temetőrészlet, sűrűn egymás mellé dobált vörösbarna kubusokkal, a sírkövekkel; fő-

lējük távolabb egy levélnélküli fa groteszk ágai nyulnak. Halványkék ég. Csupán e két szinből /barna-kék/ épül fel az egész kép, - és sohasem láttam ennyire nap-sütötte és ennyire nyomasztó temetőt. Nagyon távolról süt a nap e dermedt világra. Itt halottak fekszenek.

Ez is "pointillista" kép... Hogy tetszett?

- Nagyon.

- Végre! Végre ebben egyetértünk.

- Miből gondolja? Hogy nekem is tetszett? Itéle-tünk valóban egyezik, de ez még nem jelenti azt, hogy az érveink is egyeznének. És én jobb szeretem ez utób-biakat kissé tüzetesebben megvizsgálgatni - vagyis tá-gabb kört húzni a probléma köré.

Gondolom, elment a 2-es kép mellett anélkül, hogy különösebb figyelemre méltatta volna? Bátorodom követ-keztetni erre abból, hogy mindezideig nem vette nagy-lelkü védelmébe.

- Hirtelenében nem emlékszem...

- Ugye. A kép néhány fűszálat ábrázol, fölöttük sárga napkorong, az atmoszféra szinpontokra bomlik. For-mailag teljesen metafizikus hatásu anti-naturalisztikus ábrázolás, mégis maga a Natura, a Természet jelenik meg egy olyan varázspálca parancsára, melyet csak kevesen, a beavatottak ismernek. Tadeusz Biliński közéjük tar-tozik. De nem a lírai hangulatu erdőrészelei teszik őt e kaszt tagjává, hanem egészen más. És ezért hoztam fel példának az előbb említett képet; ugyanis ebben kristályosodnak ki azok az értékek, melyekből Biliński művészi egyénisége felépül.

Nem elégszik meg azzal, hogy a természet formáit lefotografálja és rábizza nézőire, ki-ki találja meg a szépet a természet f é n y k é p é n. Ő mélyebbre ha-

tol. Maga keresi azt meg és egyben jelentéset is kutatja. Különös nézőpontjaival, merész mozgásábrázolásával, kifinomult szinkompozícióival a jelenségeket kiemeli esetlegességük értelmi-érzelmi korlátai közül és élménnyé, látomássá varázsolja őket. Vibráló szinritmusok idézik az életet, az élő, mozgó anyag dinamikáját; elmosott mozdulatokból a színek új, meglepő gazdagságu világa kel életre. És a kép pontokra bontása? Az imént említett 2. képen a napfényt, a meleget: az életet közvetítő levegő rezgése, sejtelmes visszafojtottsága olyan erőt éreztet, mely mellett eltörpülnek a halvány füstölak, létük ennek az éltető erőnek függvénye csak. Mindez a színek zenei aláfestésével szinte kozmikus látomássá növekszik. Itt igen, itt varázserejűeknek bizonyultak a pontok. S most térek vissza a temetőt ábrázoló 20-as számú képhez. Mi volt a kép tartalma? A távol lüktető élet hirnöke a bágyadt fény, és a nyomasztó, az életet szinte drasztikus erővel letéperő ormóttan sirkövek ellentéte. "Nyomasztó", "drasztikus", "ormóttan" - honnan ezek az asszociációk? Nemcsak a formák, nemcsak a színek sugallják ezt, - hanem a pointillista előadásmód is! Szükség volt rá, a lényeg itt e pontocskák formai burkában is jelen volt. Olyasmire talált itt rá Bilínski, ami nagyon jó szemre való.

- Valóban meggyőzően hangzik az érvelése, talán egy kicsit felületes voltam. De az előbb kissé epésen nyilatkozott Bilínski pointillizmusáról, most pedig, úgy veszem ki, helyesli és indokoltnak tartja. Mit gondoljak tehát?

- Talán nem figyeit rám eléggé. Néhány képének szerves részévé tudta tenni, mert funkciója, formai kifejező ereje a tartalommal összefüggésben állott, spe-

ciális igényt elégitett ki. Ilyen igény azonban csak kevés képén merült fel valójában, tehát amennyiben azoknál is alkalmazta a képpontokra való felbontást - feleslegesen tette, és ezt neveztem az imént Biliński "modorosságának", és azt marasztaltam el.

- Értem már. De azért Biliński mégis igen egyéni stilst alakított ki ezzel és az Ön distinkciói - stílus vagy modorosság - kissé tanárossan hangzanak vele kapcsolatban, sőt mintha vádolná, amiért "pointillista" merészelt lenni akkor is, ha Ön ezt nem tartja helyesnek.

- Felületes megjegyzés. Biliński - amint mondtam is - nagyon egyéni és mélyrelátó művész, de nem a pontocskái teszik azzá. Ahol csak a pontocskák teszik egyénivé - ott modoros. Stílusa pedig életszemléletéből és képalakítás-módjából alakul és képei tanúsága alapján elegendő is ahhoz, hogy érzékeny szemű művésznek tartsam.

- En is annak tartom, ha Ön mégannyit akadékoskodik is.

- Mesterségem. Egyébként: nem vette észre, hogy dicsértem?

L. Gy.

AZ 1963 ÉVI FIAP-KITÜNTETÉSEK

A Magyar Fotóművészek Szövetségének javaslatára a FIAP /Fédération Internationale de l'Art Photographique, Bern/ Igazgatósága fotóművészeti munkásságuk elismeréseképpen hét fotóművésznek az EFIAP, tizenkilenc fotóművésznek az AFIAP kitüntető címet és az ezzel járó díszoklevelet adományozta.

Az EFIAP /Excellence FIAP/ kitüntető címet kapták:

Escher Károly, Papp Jenő, Sándor Zsuzsa, Tabák Lajos, Tillai Ernő, Tomori Ede és Zinner Erzsébet fotóművészek.

Az AFIAP /Artiste FIAP/ kitüntető címet kapták:

Alapfy Attila, Armuth Iván, Balla Demeter, Bogdán Román, Bojár Sándor, Domonkos Endre, Fényes Tamás, Friedmann Endre, Halász Rezső, Horling Róbert, Koffán Károly, Komlós Tibor, Lajos György, Mező Sándor, Meződy István, dr. Rehák Tibor, Réti Pál, dr. Sólyi József és Tarcai Béla fotóművészek.

A kitüntető okleveleket Zinner Erzsébet főtitkár /EFIAP/ 1964. június 15-én osztotta ki.

A bírálóbizottság ezenkívül Németh József zsűritag szavazati jogának felfüggesztése mellett úgy döntött, hogy a pályázaton eredetileg résztvevő, utóbb azonban zsűritaggá választott N é m e t h József magas színvonalú kollekcióját 3000 Ft nivódíjjal jutalmazza.

1-2. oldal

LÖRINCZY GYÖRGY KÉPSORA:

Genezis

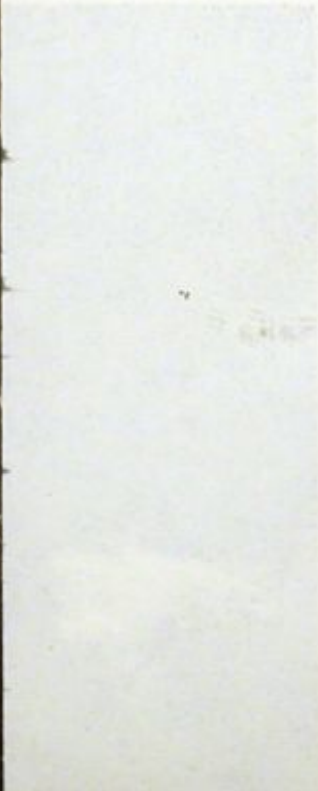
1964. I. negyedévi képsorpályázat
II. DIJ

3-4. oldal

KUN FERENC KÉPSORA:

Pénztenyésztők

1964. I. negyedévi képsorpályázat
III. DIJ





P á l y á z a t

AZ 1964 I. NEGYEDÉVI KÉPSORPÁLYÁZAT EREDMÉNYE

A bírálóbizottság 1964. április 16-án úgy döntött, hogy az I. díjat nem adja ki.

II. díjat /1500 Ft/ nyert L ő r i n c z y György
"Genezis" c.,

III. díjat /1000 Ft/ nyert K u n Ferenc "Pénz-
tenyésztők" c. képsora.

FELSZABADULÁSUNK HUSZADIK ÉVFORDULÓJA ALKALMÁBÓL MEGHIRDETETT PÁLYÁZATUNK EREDMÉNYE

A bírálóbizottság 1964. június 17-én úgy határozott, hogy a pályadíjak összegét a kiírástól eltérően osztja meg és két első, két második, négy harmadik díjjal az alább felsorolt fotóművészeknek az 1965-ben Bulgáriában rendezendő magyar kiállításra elfogadott kollekcióját tünteti ki:

I. díjjal /3000-3000 Ft/ K o v á c s Kornél
és S á n d o r Zsuzsa,

II. díjjal /2000-2000 Ft/ G i n k Károly és
R e i s m a n n Mariann kollekcióját,

III. díjjal /1000-1000 Ft/ A r m u t h Iván ké-
pét, valamint B a l l a Demeter,
D o m o n k o s Endre és M o l n á r
Edit kollekcióját.

KÉPEK ÉS REPRODUKÁLT KÉPZŐMŰVÉSZETI
ALKOTÁSOK SZERZŐI

Balogh Rudolf	Kun Ferenc
B. Müller Magda	Lőrinczy György
Bojár Sándor	Máté Olga
Csernus Tibor /festőm./	Meszes Tóth Gyula /szobrászm./
Gaidusчек Erzsi	Németh Mihály /szobrászm./
Gross Arnold /graf.m./	Orosz János /festőm./
Junga Sebő	Pásztor Gábor /graf.m./
Kertész, André	Patay László /festőm./
Kiss Zoltán	Pécsi József
Kóka Ferenc /festőm./	Rónai Dénes
Koncz Csaba	Szabó Ákos /festőm./

Székely Aladár

Kiadja a Magyar Fotóművészek Szövetsége
Kiadásért felelős: Méth Sándorné
Példányszám: 300. Engedélyszám: 38/1963

TARTALOM

É s z t é t i k a

Lőrinczy György: Portré 3

A l k o t ó m ű h e l y

Nemes Károly: Bojár Sándornál 31

F i a t a l o k s z e m l é j e

Kampis Antal: Koncz Csaba munkáiról 45

Tillai Ernő hozzászólása 56

F o t o t ö r t é n e t

Tarcai Béla: André Kertész 61

Fejős Imre: Fényképezőstétikánk történetének
vázlata. - III. Az impresszionizmus kora . 70

K r i t i k a

Nemes Károly: A mártír. - B.Müller Magda kép-
soráról 93

Lőrinczy György: Tadeusz Bilinski 98

S z ö v e t s é g i é l e t

Nemes Károly: Tul az esztétikán 105

K i t e k i n t é s

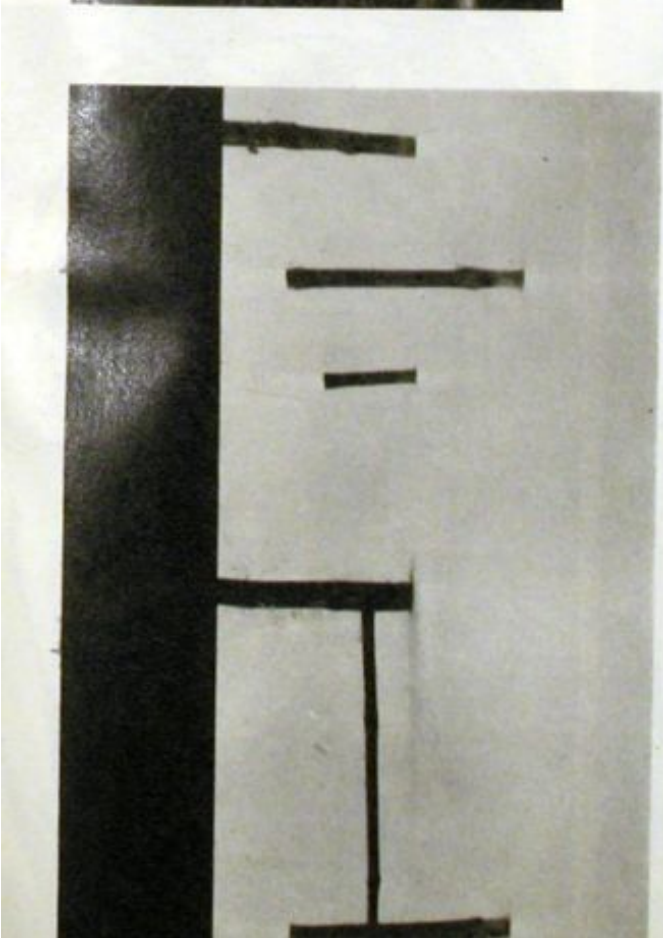
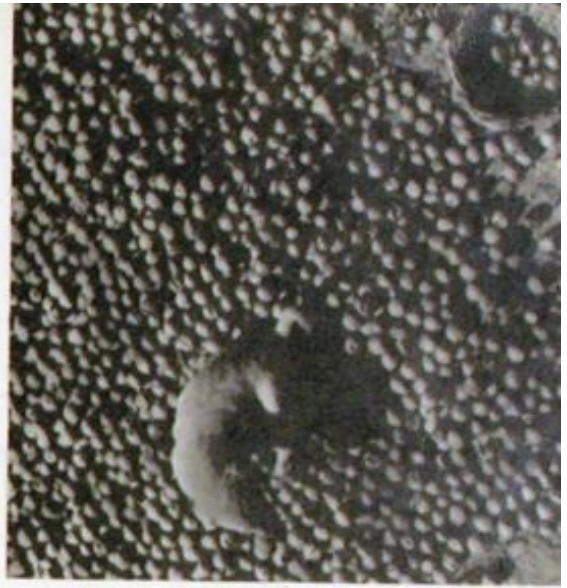
Kereki Kovács Gyula: A székesfehérvári téli
tárlat 115

K ö n y v e i n k r ől

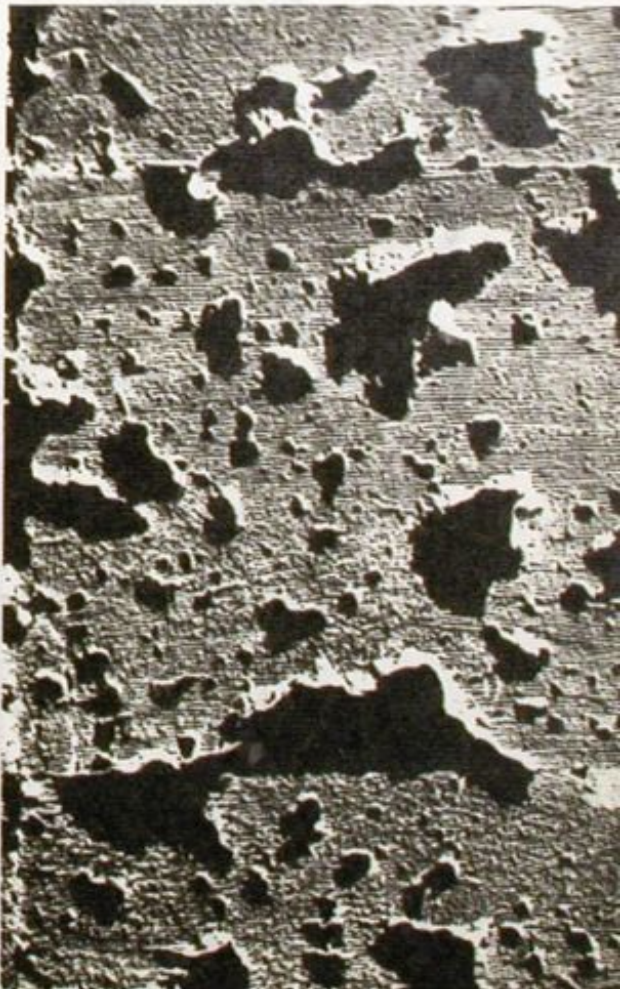
Fejős Imre: A Fotolexikon 125

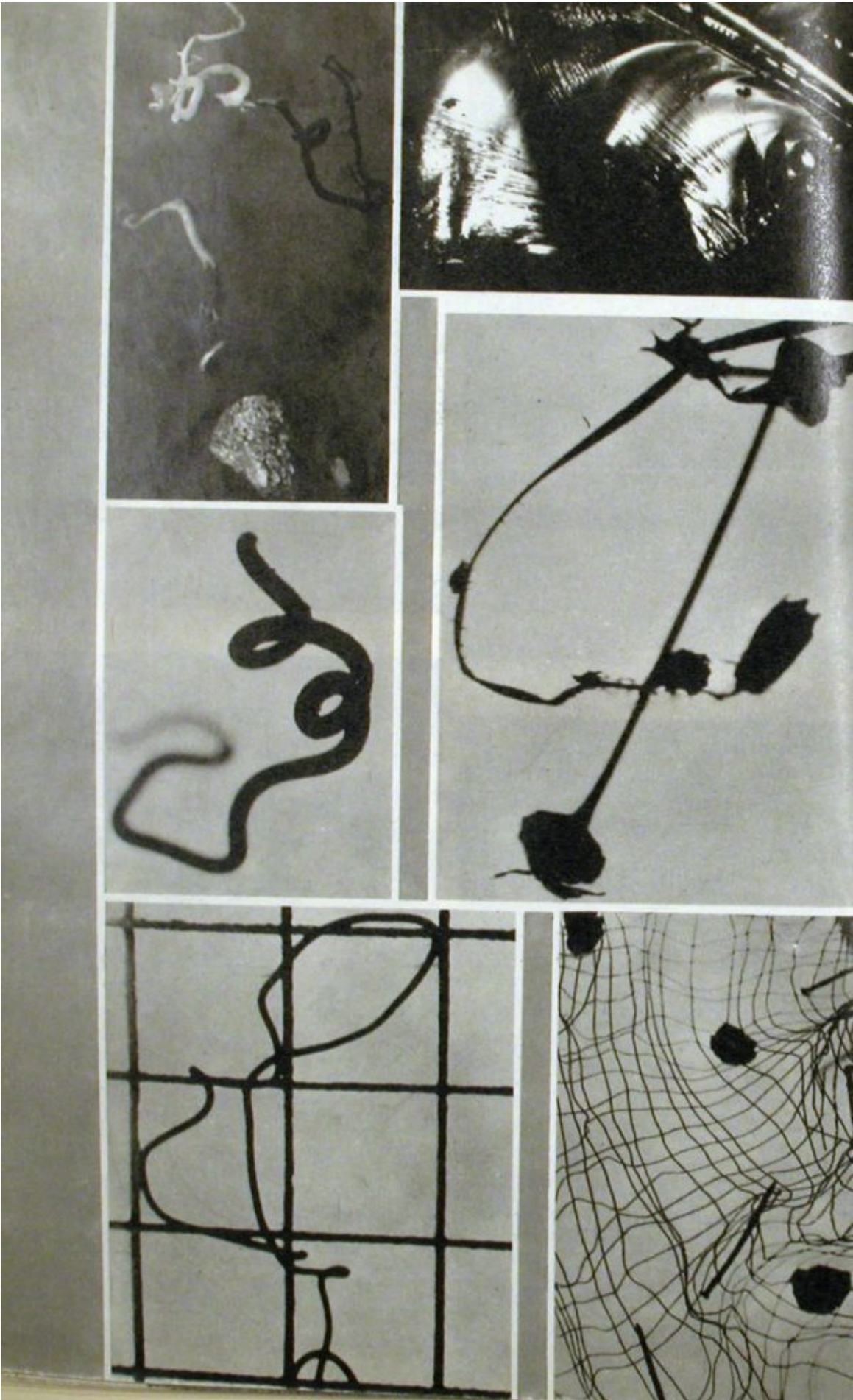
P á l y á z a t 135

Az 1963 évi FIAP-kitüntetések 137









ONCZ CSABA KÉPEI

/1. még 1963. III-IV.sz./



FÉNYKÉPMŰVESZETI TÁJÉKOZTATÓ

1964

V-VI.

Magyar Fotóművészek Szövetsége

Budapest

Szerkesztőbizottság:

Nemes Károly

Révai Dezső

Rozgonyi Iván

Tarcai Béla

Szerkesztő:

Rozgonyi Iván

PÁRHUZAMOK GELETA LÁSZLÓ KÉPEIHEZ

Első benyomásom, hogy Geleta László képei két, egymással látszólag semmi összefüggésben nem álló csoportra oszlanak: riport- vagy riportszerűen megfogalmazott képekre, és olyanokra, melyek a szerző világlátásának szabadon és esetlegesen megfogalmazott, kísérletszerű megnyilatkozásai.

Janus-arcu anyag, s a két arc kifejezése szinte ellentétes. Mi ennek a magyarázata?

Réemlékeztem, hogy nekem is volt ilyen kollekcióm. Pontosan ilyen. Azonosítottam a két anyagot, az én régi kollekciómat és Geletáét; és ha az én kronológiám nem is érvényes itt, mégsem hiszem, hogy ez a párhuzam teljesen indokolatlan volna. Fel tudom vele oldani az ellentéteket, a homályos gócokat. Az ilyen reagensek rendszerint eléggé általános érvényűek, még a kémiában is.

Néhány hónap még, és parolimra felkerül a három X, így hát valahogyan két korszak határán nézem ezeket a képeket. Érdekes studium.

Annakidején abból indultam ki, hogy az élet szituációiban a tartalom kizárólagosan elsődleges és önmagát mutatja be; a jelenség formái kifejező elemei amúgy is automatikusan kifejezik a lényegét, hiszen annak szülöttei. Az élet minden helyzete maga-magát

legjobban mondja el - kár ezt az autonómiát formai, képszerkezeti szempontokból megbolygatni. Ez csak amolyan művészkedő manier volna és a foto dokumentatív ábrázolásmódjához amugy sem illő.

Vagyis "Schnappschuss", "riport", "drámai pillanat", ahol nem a kép szép, hanem az, ami tudatosan kiolvasható belőle a valóságról, másszóval, esztétikai kategóriák szemléltetésére aféle filozófiai műmelléklet - mai napig se tudtam egyetlen ilyen képet csinálni.

Geleta képeinek egy része valami ilyesmit céloz meg. Nem állítom, hogy hasonló meggondolásokra támaszkodva. Inkább az első elhatározás ereje fordítja gépét ilyen "valóság-darabok" felé, hogy azokba kapaszkodva biztosabban hajózhasson az egyformán indokolt-nak tűnő izmusok, stilusok zavaros és végtelen vizein. Ez a riportszerűség az, amiben bizni lehet, ami észszerű, ez az, ami nem vezet az izmusok zsákutcájába, csak jól kell csinálni. Az ut biztos és kerülők nélkül való.

De szép is lett volna! Csakhogy nem lehet elkerülni a korrekciókat az előre kijelölt elveken. Ami engem illet, éppen a kifelé fordulás, a praxis arra kényszerített, hogy tullépjek az élet riportszerű ábrázolásán, elforduljak annak dogma-izü, számomra béklyót jelentő gondolatától.

Miért mondtam ezt el Geletával kapcsolatban?

Csupán azért, mert élesen különváló, nem-riport jellegü képei neki is messze jobbak.

Elsősorban ugy tűnik, hogy e képeknél megfeledezett szigoru és nem az ő egyéniségére szabott elveitől és egyszerre meglepően őszintévé vált. Olyan

hangulatok, optikai felületjátékok értőjévé, melyeken keresztül mélyebbre nyul a jelenségek belső törvényeibe. Ószintén, ösztönösen és tehetségesen teszi ezt. Magára öltött látásfegyelme ellen támadt fel bennem kíváncsiságom, kritikám, és saját multbeli képeimmel kapcsolatos bukdácsolásaim emléke.

Szeretném mindezt közvetlenül, most már a képekkel demonstrálni. Nincsenek birtokomban a szerző eredeti képcímei. Csak körülírni tudom őket.

A riport kategóriából az épülő Erzsébet-hidat ábrázoló képek /4-5 darab/ éreztetik talán a legjobban szárnyaszegettségét. Ugy hatnak, mintha a szerző egy számára valószínűleg máig is idegen témát kényszerült volna megoldani. Láthatóan "nem az ő asztala". Egészen kireked az ott történetekből és csak annyit lát - és láttat - mint bármely más arra sétáló járókelő. Érzi is ezt, és csodálatos szimbólummal vágja ki magát: a szerelőszőnyeg mögött a Szabadság-szobor emeli magasra a pálmát. A többi kép enyhén merész nézőpontja sem segít. Hiába...

Talán a portrék és poharak. Elnézést kérek, de ezt is közelebbről ismerem. Az ember ül valakivel a Duna-terazon, előtte limonádés pohár, mely a Duna fölé leereszkedő naptól felragyog. Mögötte az elmosódott lányarc. Tudtam én is, hogy ezt is "riportszerűen kell megfogni", hiszen mindebben anyai jelentőség van... Nekem nem sikerült. Igaz, Geletának se. Viszont abban a pohár-ügyben volt valami. A vékony, kemény üveg és a folyadék egymásbasimuló formai disszonanciája az ellentétek és hasonlóságok kibékülésének valamiféle jelképe - talán a dunai nap teszi ezt.

Mégsem elég az "ellesett pillanat", legalább is azzal ez t nem tudom megfogni - jöttem rá én egy söröskorsó mellett a Romain. És ott, az asztal mellett kezdődtek vitáim feleségemmel - és egyben művészetelméleti vitapartneremmel - a forma és tartalom új kapcsolatáról. Először akkor ismertem el a forma képszerző autonómiáját.

Ezért merem kimondani, hogy értem, vagy legalább is sejtem, miért következik Geletánál a portrés pohár után egy másik pohár, melynek háttere már egy cserepes városi háztető. Ez már bevallottan nem riport és be nem vallottan az a láncszem, mely összeköti őt a bizonyos másik kategória képeivel és látásmódjával.

A rómaiparti söröskancsó után nálam fűszálak következtek. Az időbeliség mélyebb értelmezésére törekedtem - nem annyira a tér-idő koordinátában /"az ellesett pillanatban"/ megmutató jelenségek, mint inkább a jelenségek mögött meghúzódó és lényeg-alakító Idő kezdett érdekelni. Ugy éreztem, hogy míg az előbbieket alig többek egy bizonyos értelmezéssel felruházott helyzetdokumentációnál, addig az utóbbi a természet formakincsének sajátos nyelvét szólaltatja meg és ez olyan kulcs, mely a legbelsőbb termék zárját nyitogatja.

Mindez bizonyára valamiféle korán elvetélt panteizmus lehetett.

A konkrét pillanatnak egy általános időértelmezésbe való átmosódása és a formák beszédének hangosabbá válása jelzi ezt az önmaga-felé-sodródást Geletánál /a parasztházat és kerti növényeket ábrázoló képen például/. Ez talán legérdekesebb képe. Előtérben merész és szeszélyes formákkal tör figyelemre a képen

GELETA LASZLÓ KÉPEI:

1. oldal

Parasztház
Vizmerő



2. oldal

Épülő hid
Épülő hid

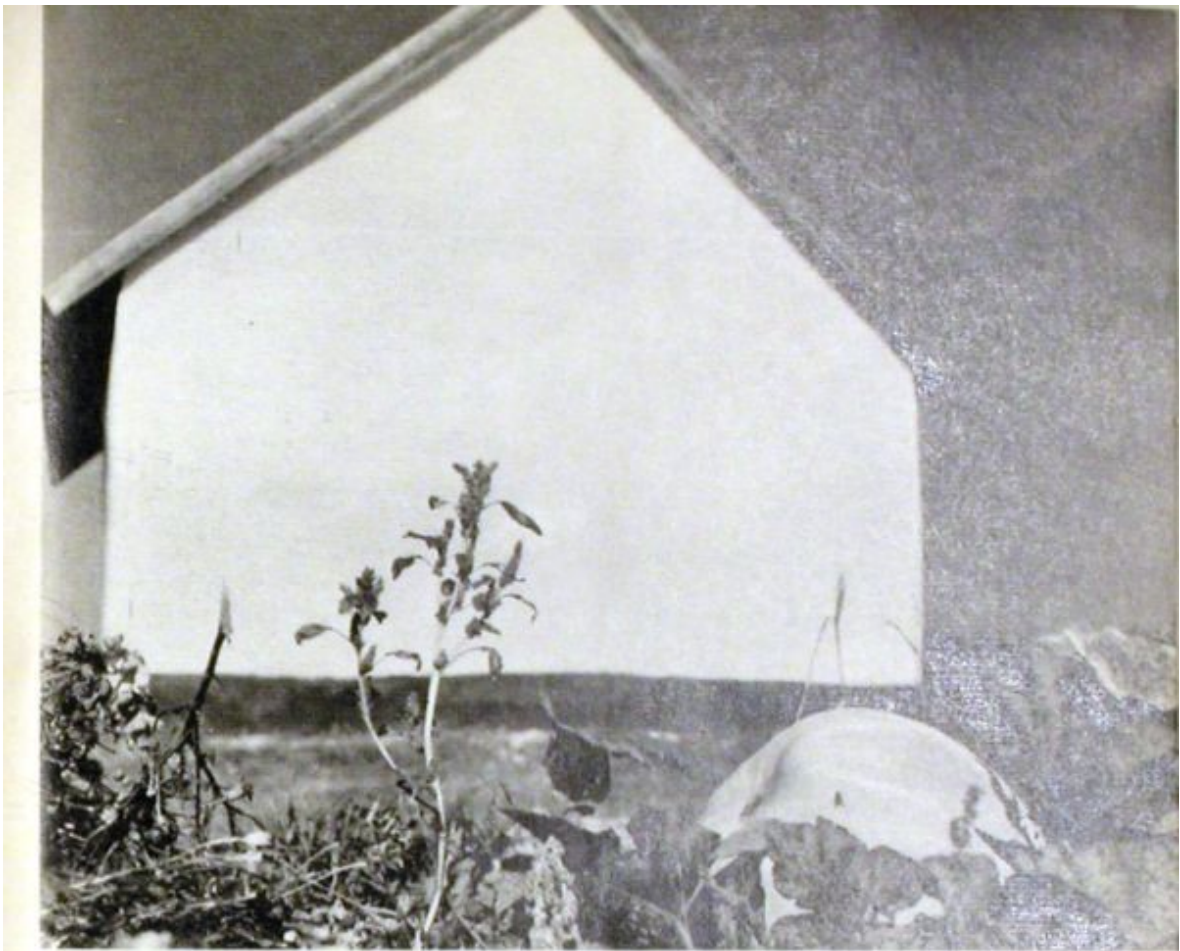


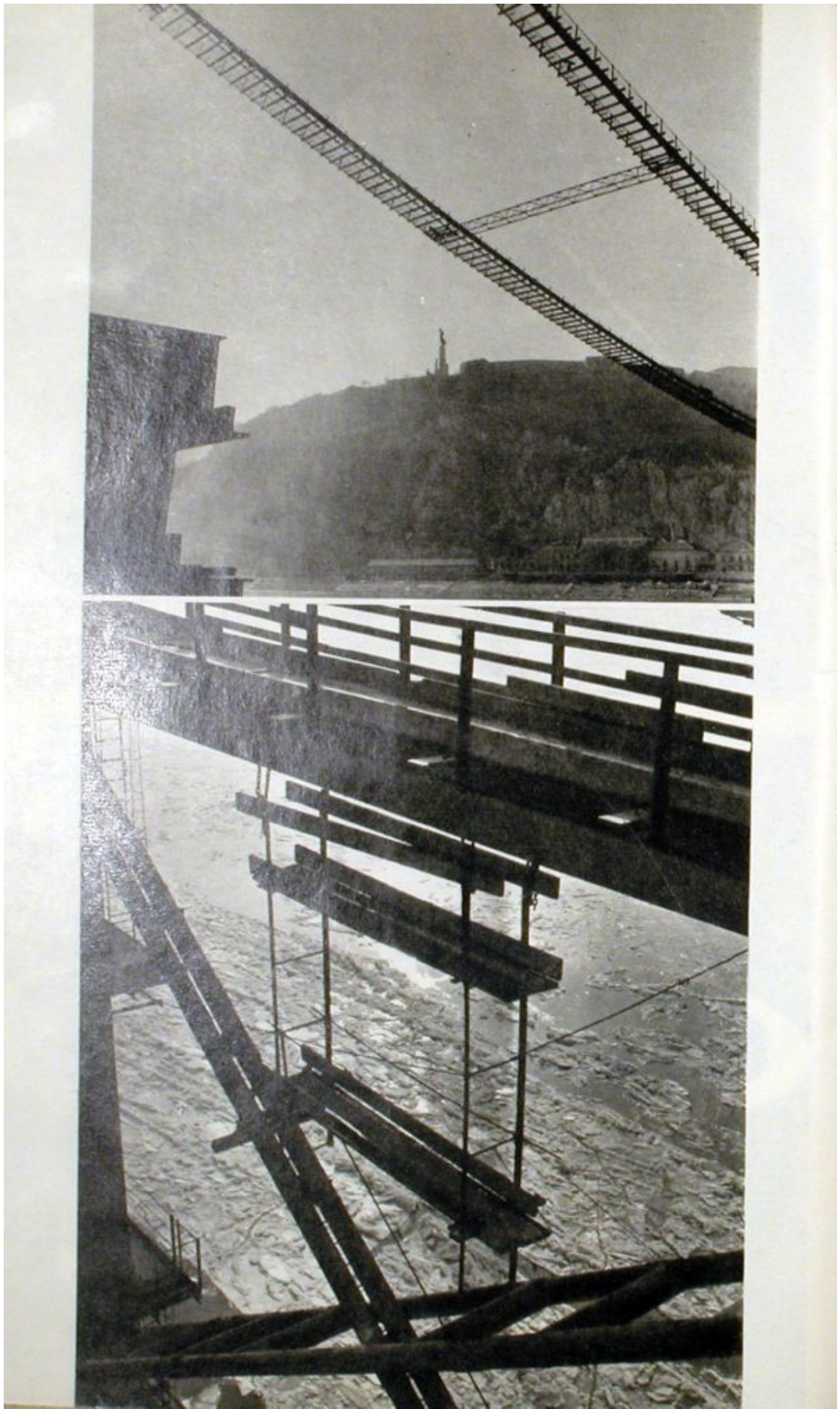
3. oldal

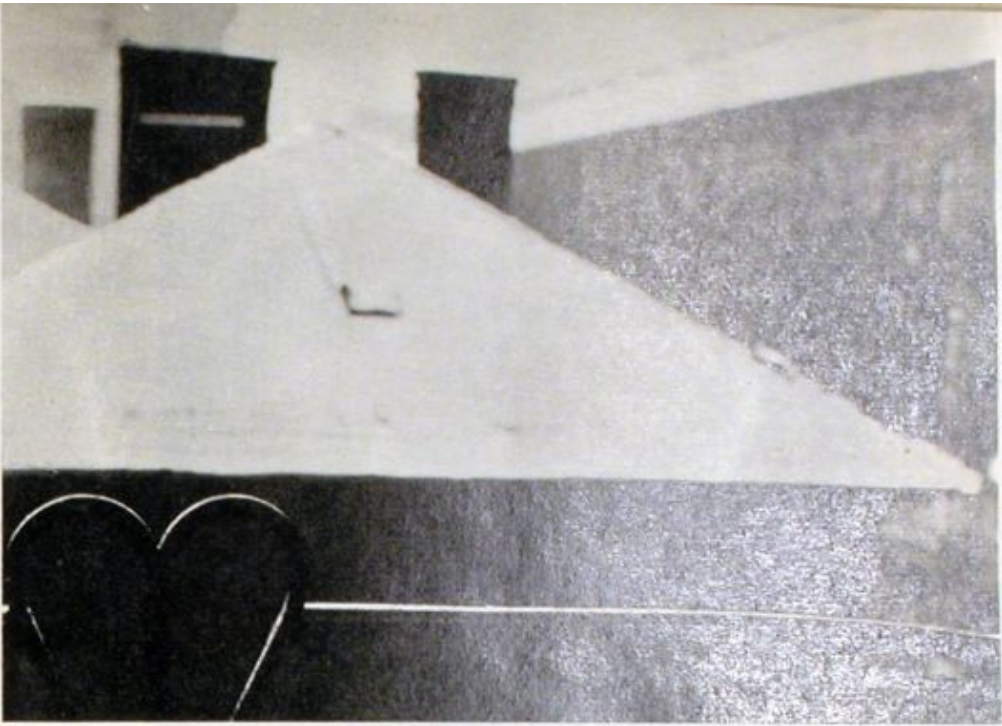
Havas tető
A hal

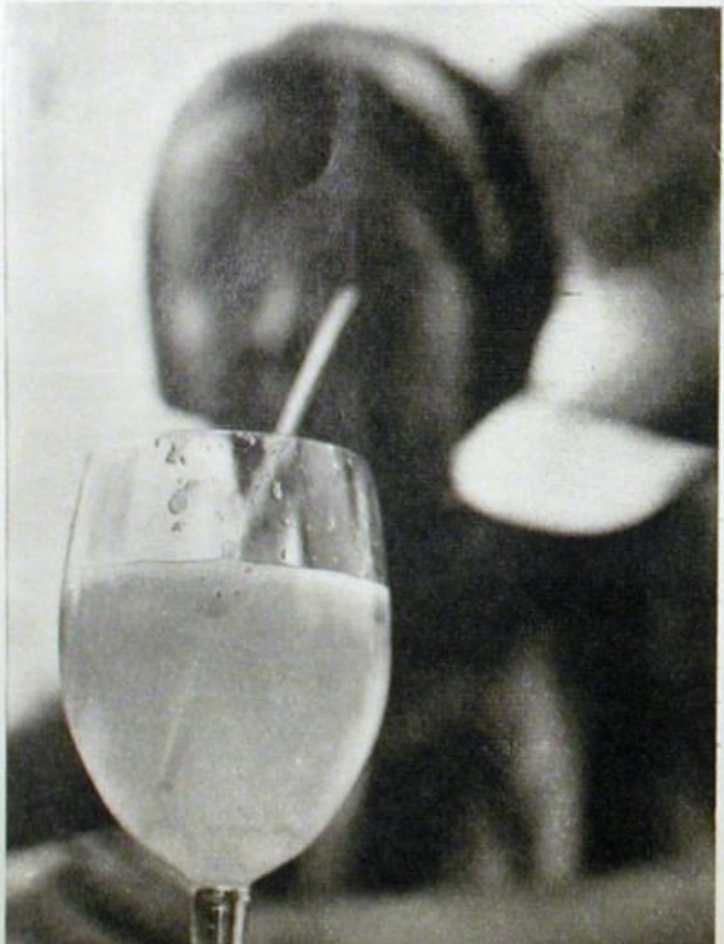
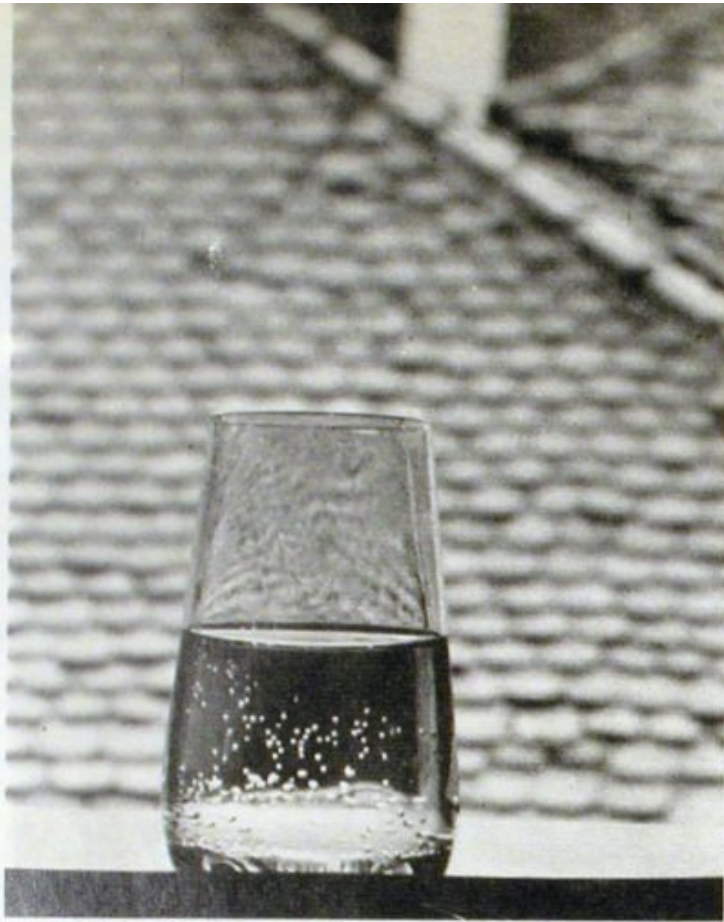
4. oldal

Poharas háztető
Poharas portré









és életre a valóságban a vegetáció, eredményességét egy gömbölyűen és bután terpeszkedő gyümölcsrel körülve világga. A butaság nagyon is antropomorf tulajdonságát nem a neve miatt sütöm rá /tök/, hanem mert egy légy mászik rajta, s valahogyan nevetséges, hogy ezt túrni kénytelen. Az ember, ki gazdája és ura e növényeknek, mitsem tud győzelmes és esendő harcaikról - háza messze esik innen és csak vakító fala hirdeti a hatalmat. Emberi élettér - az ember nélkül.

Sokat nézegetem ezt a képet. Lehet, hogy ma már olyasmit is belemagyarázok, amiről még magának a szerzőnek sincs sejtelme, nem tudom. Négy vagy öt hozzáértőnek mutattam - mind mást látott a képben. Egyet tudok: belelátni - bármit is - csak jó képbe lehet. És ez a kép beszél.

Másik kép: döglött hal fekszik egy vasszegecsekkel kivert, vaslemezzel borított - gondolom - hajófedélzeten. Mögötte csizmás ember szétvetett lábai. Nem az "SS-hóhér és áldozata" szituációra gondolok. Valamire, ami nagyon hideg és nagyon közömbös - és most hirtelen elém döbben. Pedig tapinthatóan közeli, itt van és süt a nap. Végül is mindez természetes és mindennapi. - Többet nem érzek: vannak hibái a képnek, melyek zavarnak. Kivágás, kompozíció!

Nos, kissé talán szabálytalan volt a gondolat-sor, melynek most a végére értem, de Geletát jobban ismerem már. Tudom, hogy jó riporter, de azt hiszem, az ő utja más; tehetsége szabja ezt meg. Azt pedig már bizonyítottá.

Lorinczy György

VALASZ EL NEM HANGZOTT KÉRDÉSEKRE

Henri Cartier-Bresson kiállítása

Magyarország művészeti életének néhány sajátossága az elmúlt esztendőök során olyan értékelését tette lehetővé Cartier-Bresson művészetének, melyhez hasonlóval kevés külföldi művész dicsekedhetett nálunk. E sajátosságok eléggé bonyolult formában összegeződtek, mégis néhány kimutatható okozati összefüggés alapját képezik. A szembetűnőbbek közül egyet-kettőt megemlítek, ha részletesebb elemzésük nem is idevágó feladat.

Az 1945 előtti fotóművészet festői, lírai látásmódja a társadalmi környezettel együtt szállt a múltba. A korszerűsödés, a megváltozott rend új igényeinek kielégítése kulturális téren azzal a következménnyel járt, hogy a figyelem fokozott intenzitással fordult a külföld fotóművészetének realisabb irányzatai felé, így Cartier-Bresson művészete felé is.

Majd később, az 50-es évek politikai levegőjében, jó módszernek tűnt egy olyan művészeti irányzat követése és elismerése, mely a dokumentatív hiteleslég látszatát is fel tudta kelteni. Cartier-Bressonról el lehetett mondani, hogy Nyugaton is elismerik - de a "származás" rovatba mégis nyugodtan be lehetett írni, hogy közismerten társadalomkritikai álláspontra he-

lyezkedik a kapitalista világ egyes jelenségeinek ábrázolásában.

Volt még egy következménye a bressoni szemléletmódnak - és ez már nemcsak Magyarországon érvényes, hanem másutt is -, nevezetesen, hogy amíg ez az eléggé szélsőséges vagy egyoldalú módszer számtalan buktatója és különleges problematikája ellenére Henri Cartier-Bressonnál egységes, esztétikai értéket valóban képviselő alkotásokat eredményezett, addig a tájékozatlan amatőrök tömege annyit értett meg belőle, hogy egy szerencsésen elkapott képpel bárkiből reikent fotóművész lehet: esztétikai ismeretek, kompozíció stb. - mindez már túlhaladott akadémizmus.

Sajnos, végül is tulajdonképpen ilyenfajta értelmezése révén vált közismertté Henri Cartier-Bresson munkássága; ismétlem: k ö z i s m e r t t é . Így azután nincs mit csodálkozni azon, hogy "az ember öröme és bánata", "munkája és pihenése" és arca mint riport-téma dömpingcikké vált; ami hangzásbeli mellékzöngéje ellenére sem volna baj, viszont igazán értékes kép ezen az uton alig keletkezett. A "modern fotó" kritériumává lassan anesztétikus formai megoldások váltak /szemcse, elmozdulás, életlenség, dekomponáltság/, ami egyes esetekben tett kényszerengedmények önkényes és indokolatlan általánosítása révén vált divattá. A divat mindenkire hat, és így jőnevű művészek figyelemreméltó alkotásaiban is szembeszökő vagy ki-mutatható nyomokat hagyott - és ezzel megindult a vita, immár esztétikai síkon: tekinthető-e művészi alkotásnak riportkép, sőt: lehet-e igazán f o t ó s z e r ű alkotás olyan kép, mely nélkülözi a riport dinamikáját?

A vita már eldőlt. Először - a kedélyek lecsillapodása után - azzal a meggondolással, mely szerint a foto is sikban ábrázoló művészet, annak minden térkompozíciós és egyéb, a sikot berendezni kényszerítő követelményével együtt, de mivel mindezt az idő függvényében valósítja meg, elképzelhető egy fokozottan dinamikus, e l s ő s o r b a n a pillanat-adta valóságformációkra felépülő alkotói módszer létjogosultsága is.

A későbbiekben - napjainkban - a legnagyobb vitalitást mutató amerikai fotóművészek is elismerték mindezt, sőt tovább mentek egy lépéssel, és az "élet-szerűség, életközelség" közvetlen értelmezésétől elfordulva mélyebb, igazabb művészi valóságot igyekeznek képeiken megteremteni. Náluk ez Edward Weston művészi hagyatékának és a modern nonfigurális-konstruktivista formaképzés mestereinek /Aaron Siskind, Harry Callahan, Man Ray stb./ hatásaként, egy szintézis továbbfejlesztése formájában jelentkezik.

Mindezzel csak a "riport-vita" eredményeire és kilátásaira szerettem volna felhívni a figyelmet, arra, hogy a sok vizet felkavart vita végül is helytelen kérdésfeltevésből eredt, illetve Henri Cartier-Bresson és művésztársainak bizonyos félreértéséből, tulzott általánosításokból és csalfa reményekből sarjadzott ki.

Volt azonban egy másik következménye is annak, hogy Bressont az amatőrök kissé leegyszerűsített mintaképnek látták - mint ezt fentebb már említettem. Ebből a félreértésből igen értékes eredmények is származtak. Az tudniillik, hogy rengeteg ember kapott kedvet a fényképezéshez. Továbbá: aki már fotografált, az

megtanulta meglátni az életet és a pillanatot, s fő-
löskéges "művészkedés" nélkül megörökíteni azt, amit
már meglátott. Nem tudom eléggé hangsúlyozni, hogy
mennyire jelentős a szolgálata, melyet ezzel Henri
Cartier-Bresson tett az egyetemes fotóművészeti kul-
turának. Ez az egyik nagy értéke a bressonizmusnak,
a másik, hogy az imént vázolt vitát elindította, mely-
ben sok minden tisztázódhatott, felfrissülhetett, s a
fotóművészet végül is új színekkel, új eredményekkel
gazdagodhatott. Harmadszor, de elsősorban: értékes,
ujszerű alkotások sora született meg. /Erre vonatko-
zó előbbi - kissé pesszimiztikus - állításomat a
gyenge képek elkészerítően nagy tömegéhez viszonyított
számarányuk váltotta ki./ Ujszerű képek születtek te-
hát, és ezek között is mindenekelőtt Henri Cartier-
Bresson képei.

+

Annyian és annyiszor méltatták képeit, azok any-
nyira közismertek öt kontinensen kiállításokból, al-
bumokból, folyóiratokból, hogy úgy érzem, a Budapesten
most kiállított anyagról nem sok újat tudnék mondani.
Viszont szeretném megkísérelni annak alátámasztását
konkrét példákra való hivatkozással, hogy Bresson ma-
ga nem is tért el annyira a hagyományoktól, mint azt
sokan gondolják; másrészt pedig szeretnék megfelelni
arra a kérdésre, hogy az előző részben felvetett gon-
dolatok mennyiben igazolhatók az itt látott képek
alapján.

Ha belépünk a kiállításra, első benyomásunk
- most már csak az ott szerzett tapasztalatokra gondo-
lok - az lesz, hogy Henri Cartier-Bresson fotoripor-

ter. Nagy, vagy éppen csodálatos tehetséggel megáldva, de riporter. Ezekután a tájékoztatlanabb látogató - vérmérsékletétől függően végül is kétféle - elő-ítéletet /nem előítéletet!/ alkothat, majd tüzetesebb szemlélődésre indul.

Az egyik: ha ez riport - márpedig az -, akkor érthetetlen az a sok foto művészet i vita, ami ezzel kapcsolatban lezajlott. A riport - riport, amelynek lehetnek zseniális művelői, de nem művészet.

A másik: ez az életközelség, ez a drámai, riportszerű, de a legfinomabb összefüggésekre is fényt derítő spontán előadásmód - ez az igazi, korszerű fotóművészet!

/Van persze harmadik vélemény is, erről később./

Csábító volna számomra, dramatizálva leírni azt a képzeletbeli beszélgetést, melyet az A és B csoport egyaránt kissé tájékoztatlan képviselője folytathatna egymással - mondjuk a "Sevilla romjain játszó gyerekek" c. kép előtt. De ezzel is csak bevezetni tudnám azt, amit e képpel kapcsolatban el szeretnék mondani, úgyhogy a kerülőt megtakarítva az olvasónak, inkább az el-sem-hangzott beszélgetésből adódó következtetésekkel kezdem.

E kép - műfaját tekintve - riportfotó. Tartalmilag azonban jóval túlnő a műfaj szokásos keretein. Ez is rendben van. Viszont formailag is túlnő az említett kereteken - és ez már új. Kompozíciós biztonságától a foltok hatásának invenciózus exponálásáig - minden részletében kidolgozott formai megoldást látunk, ami a riportképeknél legalább is szokatlan. Fel lehet tenni tehát a kérdést: ha tartalmilag is, formailag is más s eképpen több értéket képvisel, mint

egy riportkép - minek tekintsük hát? Nem akarok elvont fejtegetésekbe bocsátkozni, még kevésbé egyszerű igaznemmél dönteni e meglehetősen bonyolult kérdésben, annyira azonban bizonyos - és számunkra most ez a fontos -, hogy Henri Cartier-Bresson igazán "nagy" képei szinte kivétel nélkül az előbb említett kettősséget mutatják: riportszerűek, viszont mégsem tekinthetők egyszerűen csak riportképeknek.

Gondolatban ideidézem segítségül még a "Nők hajnali imája", a "Madríd" és főleg a "Valencia" c. képeket, és folytatom tovább a gondolatsort. Nem mondom újat azzal, ha Bresson képeinek művészi értékét tartalmi erényeiben keresem egyfelől /az emberi viszonylatok árnyalt és pontos feltárásában stb./. Ugyanakkor azonban képi erényeire is hivatkozni szeretnék. Sőt, elsősorban ez volt a célom, amikor e gondolatsort még A és B véleményével elkezdtem.

Ugyanis - főleg az imént említett, de számos, a kiállításon nem szereplő képével kapcsolatban is - mindig az volt az első impresszióm, hogy nagyon gondosan felépített, szinte raffináltan megkomponált képekkel van dolgom. Az, hogy mégis bizonyos spontaneitást árasztanak, nem annyira felvételi körülményeinek, mint inkább Bresson egyéni előadásmódjának köszönhető, annak a módszernek, mely ezzel igyekszik hitelesebbé, átélhetőbbé tenni mondanivalóját. Vagyis nem a témával járó eredendő meghatározottságról, hanem tudatos módszer alkalmazásáról van szó. Bresson azonban komponál. Csak nem egy képet, hanem számtalan variációt egyszerre, melyeket gyors egymásutánban dob fel - és utána válogat. Olyasféléképpen talán, mint a rajz mesterei, akik egymás után dobják el a vázlatokat, míg

meg nem találják a z t a vonaljátékot. Egy jelenségnek, egy eseménynek is van ilyen "legkifejezőbb vonaljátéka", mely a róla készült fotók egyikén fellelhető - ha a fotós nagyon tehetséges és utána tud válogatni is. Bresson tud - és tulajdonképpen ő itt komponál. Azzal, hogy nagyon szigorúan válogat.

Ennek a módszernek köszönhető, hogy Bresson keresztül tud vinni szigorú kompozíciós törekvéseket, elveket, sőt azokat újszerű megoldásokkal tudja bővíteni, és ráadásul végig közvetlen, hiteles is tud maradni. Ugy gondolom, valahol itt kell keresni a Bresson művészetének egyéni vonásait megteremtő erőket, és annak bizonyítékát is - amint már az első részben mondtam -, hogy Bresson esztétikai értéké tudja követsolni a művészileg egyaránt perifériákon mozgó anyagot és műfajt. Komponálja, felépíti képeit, - csak hogy nem az esztétika formaképzési szabályai felől, hanem a másik oldalról, az élet dinamikus formavariációinak esetlegességéből, mozgástartalmuk elsődlegességéből - "lelőhelyük" felől kezdi meg az építést. Ez pedig eléggé messze esik a "jól elkapott" kép fogalmától, és én erre szerettem volna rámutatni.

Nagyrészt ez okozza az egész bresssoni problematikát, azt, hogy látszólag egyszerű követőjévé szegődni, valójában azonban sokkal nehezebb feladat ez, mint mondjuk Westont utánozni vagy továbbfejleszteni törekvéseit. Nehéz, mert csak különleges típusú egyéniség képes egyensúlyban tartani a nagy skálát egybefogó szélsőségeket úgy, hogy eredőjük a műalkotás magasságában legyen. Bresson - és még néhányan - megtudták ezt csinálni, de olyan jeleiségei ők a fotóművészetnek, akiknek művét nehéz tovább építeni vagy

elemeire bontva felhasználni. Egyedi jelenségek, kiknek termékenyítő hatása nagy ugyan, de a világ fejlődését, változásait elszánt ugrással érték utól, ki is vetítették - viszont Hill, Weston, Karsh klasszsisának erényeit nem érhettek így el.

Lorinczy György

A KÖNYVPÁLYÁZAT EREDMÉNYE

1964. november 3-án a zsűribizottság elbirálta a pályázatra beérkezett 25 pályaművet.

- I. díjjal /8000 Ft/ jutalmazta K o f f á n
Károly
"Társak és kortársak" c.,
- II. díjjal /6000 Ft/ jutalmazta D o m o n k o s
Endre - G y ö k é r László - N a g y
Lajos
"Dózsa népe" c.,
- III. díjjal /4000-4000 Ft/ jutalmazta A l a p f y
Attila
"Pannonhalma" c., és
H e m z ő Károly
"Ezerarcu sport" c.,
- 2000 Ft-os nivódíjjal jutalmazta K ó n y a
Kálmán
"Itália" c. és
- 1000 Ft-os nivódíjjal jutalmazta G y ö k é r
László
"Tihany" c. fotoalbumát.

TARTALOM

E s z t é t i k a

- Hevesy Iván: A foto-képsor és a foto-szvit 3
Bauer György: Tér és idő a képsorban 18

A l k o t ó m ű h e l y

- Csányi Miklós: Escher Károlynál 27

F i a t a l o k s z e m l é j e

- Lőrinczy György: Párhuzamok Geleta László
képeihez 53

F o t o t ö r t é n e t

- Fejős Imre: Fényképezésztétikánk történetének váz-
lata - IV. A l'art pour l'art-tól a szo-
ciofotóig /1918-1945/ 59

J u b i l e u m

- Vajda Ernő hetvenötödik születésnapján 79

K r i t i k a

- Hevesy Iván: Cartier-Bresson fényképei Buda-
pesten 83
Lőrinczy György: Válasz el nem hangzott kér-
désekre. /Henri Cartier-Bresson kiállí-
tása/ 92

AZ 1964. II. NEGYEDÉVI KÉPSORPÁLYAZAT
EREDMÉNYE

A bírálóbizottság 1964. július 15-i döntése alapján

- I. díjat /2000 Ft/ nyert G y ö k é r László
"Arterület a Dunán" c.,
II. díjat /1500-1500 Ft/ nyert K r e s z Albert
"Gondolatok a fáról" c., és
H o r v á t h István
"Fény-árnyék" c.,
III. díjat /1000 Ft/ nyert T o k a j i András
"A pomézi szegkovácsok" c. képsora.

AZ 1964. III. NEGYEDÉVI KÉPSORPÁLYAZAT
EREDMÉNYE

A bírálóbizottság 1964. október 14-i döntése alapján

- I. díjat /2000 Ft/ nyert K r e s z Albert
"Emlékeim a háborúról" c. képsora,
II. díjat a zsüribizottság nem adott ki,
III. díjat /1500 Ft/ nyert C s á k Miklós
"Zsellérsors" c.,
IV. díjat /500 Ft/ nyert T o k a j i András
"Mészégetők Pilisszántón" c. képsora.

Kónya Kálmán: Fényképkiállítás a Keszthelyi Georgikon Napokon	100
Janáky István: Foto és építészet /Lucien Hervé fotokiállítása/	103
K i t e k i n t é s	
Nemes Károly: A színház és a film különbsé- géről	107
P á l y á z a t	
Dávid Katalin: Beszámoló a fotóművészeti könyvpályázatról	115
Pályázati eredmények	125

KÉPEK SZERZŐI

Birgés Árpád	Gyökér László
Escher Károly	Hervé, Lucien
Fehérváry Ferenc	Járai Rudolf
Geleta László	Kresz Albert
Dr.Szász János	

Kiadja a Magyar Fotóművészek Szövetsége
Kiadásért felelős: Méth Sándorné
Példányszám: 300. Engedélyszám: 38/1963

FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ

