

FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ



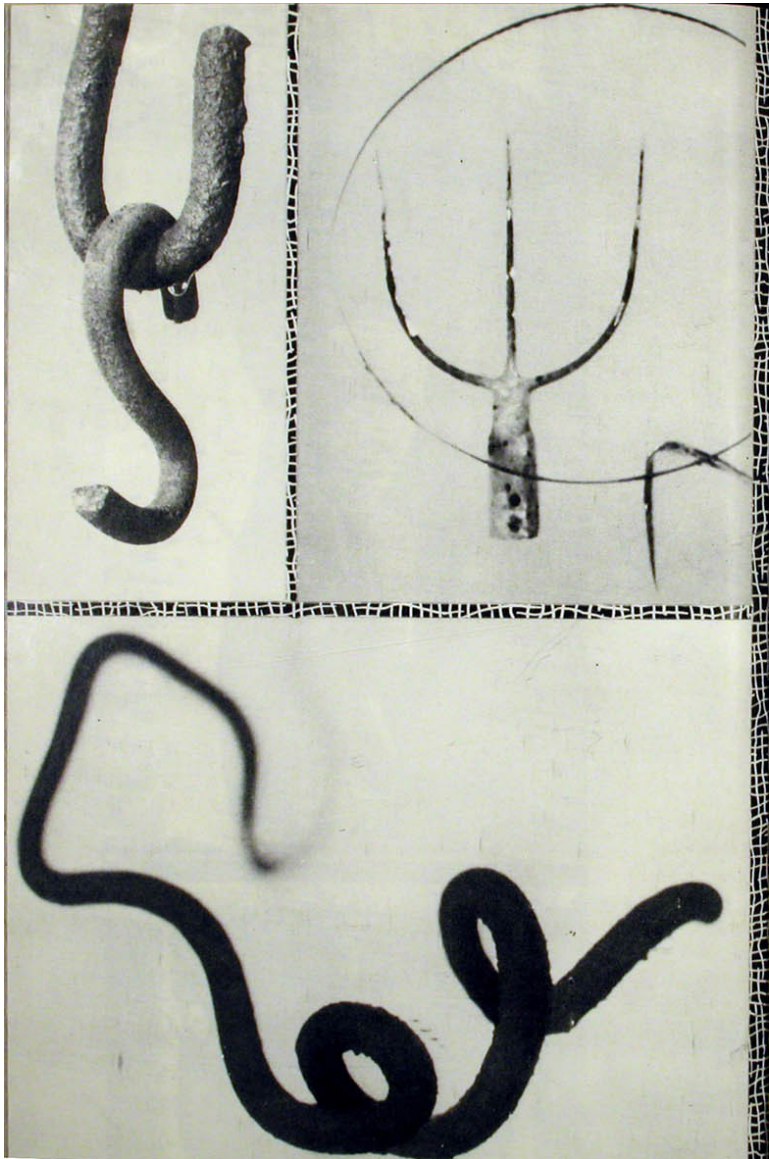
FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ

1965

I.

Magyar Fotóművészek Szövetsége

Budapest



A MŰVÉSZETI ÁLTALÁNOSÍTÁSRÓL

- Kocz Csaba, Lőrinczy György és Nagy Zoltán
fotokiállítása kapcsán -

A fotóművészet egyike a legnépszerűbbeknek a művészetek között. Ebben nemcsak az játszik szerepet, hogy alkotóként talán ehhez kerülhetnek legtöbben közel, mert ez csak látás, hiszen a fényképezés nem egyenlő a fotóművészettel. Sokkal inkább köszönhető ez a népszerűség annak, hogy a fotóművészet fényképszerű anyaga folytán a valóságot természetes - a mindennapi életben megszokott - formában tükrözi, s ezzel megkönnyíti a képbe, mint formába való behatolást, s a képnek, mint tartalomnak a felfogását. Persze a megkönnyítés mellett azért jelentkeznek bizonyos nehézségek is. Elsősorban az általánosítás vonalán. A közönség jelentős része - főleg a mult romantocista tendenciáit hordó - tapasztalata alapján a fotóművészeti alkotásban külsőségekben kereszte az esztétikumot, s nem mint a kép által kiváltott élményt fogta fel azt. Közismertek a virágos ágak alá állított lányok, a gyöngyösbokrétás falusi képek, s a gémeskutas tájképek világát mutató fotók, csakugy, mint az évszakokhoz igazodó sablonos városi képek - téli Duna a Lánchiddal stb. Ez a megszokás és sablon a fotóművészetet részben ugy korlátozta, hogy csak olyan tárgyak szépségét ragadhatta meg, amelyeknél ez a külsőségekben is hangsúlyozottan jelen volt. Másrészt egysikuan csak egyetlen élményre - a szépre és variánsaira - korlátozódott e fotóművészeti tükrözés.

Szerkesztőbizottság:

Nemes Károly

Révai Dezső

Rozgonyi Iván

Tarcai Béla

Szerkesztő:

Rozgonyi Iván

JELENTÉS ÉS ATMOSZFÉRA A FOTOALKOTÁSBAN

"Ha pedig Krisztus fel nem támadott, akkor hiábavaló a mi prédikálásunk, de hiábavaló a ti hitetek is."

/Pál apostolnak a Korinthusbeliekhez írt első levele, 15. rész, 14. Uj Testamentum. Brit és külföldi Biblia-társulat, 1942. 323. oldal./

A magyar fotóművészet még mindig csak ott tart, ahol tart, s nem ott, ahol szeretnénk, ha tartana. S ebben a tényben, amely azért szomorú, mert bizonyos előbbrehaladottságot maga a valóság követel meg, az is szerepet játszik, hogy a Fényképművészeti Tájékoztató egy kissé a részproblémák felé fordult, s az analízis miatt megfeledkezett a szintézisről.

Annyi már éppen e folyóirat lapjain a múltban kiderült, hogy a fejlődés milyen vonalat követett: a múlt diszitó hagyományai alapján könnyen elterjedhetett a lakkozással párosult sematizmus. Ettől azonban nem választható el az érdeklődés tematikus irányának változása a nép életének ábrázolása felé. Ezzel a sematizmus egyszerre lépett a diszitó irányzat és a szociofoto helyére, s közeledett a passzív riportok felé. A társadalmi változásokkal lehetőség nyílt a sematizmus elleni küzdelemre. Ez elsősorban tematikailag, másodsorban az általánosítás módját illetően /absztrakt stb. irányzatok/ nyilatkozott meg. A Fényképművészeti Tájékoztató abban az időszakában, amikor fordításokat közlő, csak passzívan tájékoztató lapból önálló folyóirattá változott, megpróbálta ezt a bonyolult folyamatot valamelyest átfo-

góan is jellemezni. Később azonban egyre inkább aktualitások foglalták le a figyelmét. Azaz a folyamat okáról, s így irányáról elterelődött a figyelem a részeredményeire. Legpregnansabban ez abban mutatkozik meg, hogy az alkotásokat illető tartalmi kérdések kissé háttérbe szorultak. S ez a folyamat párhuzamosan megy végbe az alkotások tartalmi eljelentéktelenedésének folyamatával.

Természetesen hasznos a szematizmus leküzdése akár az absztrakt módszer lehetőségei felhasználásával, akár a tematika magánélet felé forduló jellegével stb., de önmagában csak a szematizmus-ellenesség nem lehet program, mert így ellen-sematizmusná változik. A kulturális területen uralkodó bizonytalanság nehezíti teszi egy program elméleti körülhatárolását a magyar fotóművészet számára, annyit azonban a marxista esztétika alapján mindenkoron meg kell követelni, hogy egy művészet vegyen részt a társadalom, az emberek alakításában, s ebben a tevékenységében nem nélkülözhető az egész társadalmat érintő aktuális problémák mint konfliktusok feltárása, esztétikai tükrözése. Nem véletlen, hogy irodalmunk, filmművészetünk stb. ez egyre inkább jellemzővé válik.

Éppen így a kritikának és az elméleti írásoknak nemcsak a forma és a forma-tartalom egység kérdéseivel kell foglalkozni, hanem külön a tartalomával is, sőt a műalkotás tárgyát is vizsgálni kell. Enélkül nem tud jelentőset mondani a tükrözés hűségéről, mint legfontosabb kritériumáról az alkotás értékének. Marx és Engels műbirálatai ezzel a sajátossággal tűnnek ki első-sorban. Éppen ez kell, hogy ösztönzést tartalmazzon a fotóművészek felé a valóság esztétikumainak sokoldalubb tükrözésére.

Persze vannak ilyen alkotások, csak nem elegendő arányban. Az 1964-es miskolci Országos Fotóművészeti Kiállítás néhány képe is bizonyítja ezt. Elsősorban Pethó Bertalan **S z é n a h o r - d á s /2/** c. alkotása, amely a magányosan végzett mezei munka sötét vonásait tárja fel. Ez azonban - szélesen értelmezve, az

A JUGOSZLÁV FOTOMŰVÉSZETI
KIÁLLÍTÁS /1964/ KÉPEIBŐL:

1. oldal

Mizner Zlata-Laura:
Gyermekörömök

2. oldal

Tosic Dragoljub:
Lépcsőházban
Djordjevic Miodrag:
P.M. festőművész

3. oldal

Pavlovic Aleksandar:
Tűnődés
Jojic Milorad:
Ködös este

+

4. oldal

KONCZ CSABA KÉPEI:

Tűzfal
Drót V.
Magány
Csövek
Fa I.

/Illusztrációk Nemes Károly
"Jelentés és atmoszféra" c.
cikkéhez/

tás eredményét. Holott művészi általánosítás minden műalkotásban van. E nélkül az adott alkotás kizárná magát a művészet területéről. /Természetesen a különböző műfajoknál az általánosítás nemcsak más foku, hanem más sajátosságot is mutató. Például a riportnál már eleve az alkotás tárgya hordozza, mint közérdeklődésre számot tartó./

A művészeti általánosítás hogyanja - módszertani oldala - az érdekes, ha az absztrakt művészetet meg akarjuk ettől a misztifikált látszatától fosztani. Ebből a szemszögből a romanticizmus, naturalizmus, realizmus stb. valamennyien a művészeti alkotás - egymástól sajátosan különböző - módjai, módszerei.

Ha viszont formanyelvi oldalról vizsgáljuk a művészeti általánosítást, akkor az nem más, mint bizonyos /jelen esetben a fénykép által közvetített/ tárgyi tényező meghatározott jelentéssel való ellátása.

Mindezek közismert és a Fényképművészeti Tájékoztató lapjain is vizsgált összefüggések. Éppen ezekre gondolva, de őket nem ismételve kell egy új aspektust megvizsgálni, amelynek tartalmi szempontból jelentősége van.

Maga a jelentésadás, amely a fotoművészet formanyelvével - anyagával, a fényképpel és a ráható ún. művészeti eszközökkel, beállítással, megvilágítással stb. - folyik, nem feltétlen ad valamit a jelentéssel való ellátás közben, hanem lehet, hogy éppen leszívetel, elvesz. Így is adás marad, mert a tárgyi tényező olyanvaló ellátása, amellyel formáltan előbb nem rendelkezett. Ezzel a forma-tartalom viszonylatú jön létre. A tárgyi tényező mint forma hordozni fogja a jelentést mint tartalmat.

Minden dolog már a mindennapi életben rendelkezik bizonyos számu jelentéssel. Egy autó nemcsak közlekedési eszköz, hanem benzinmotor is, sőt az anyagi lehetőségek kifejezője. S ez így van mindennel. Lehet azonban ezen túl minden dolognak egy esztétikai jelentése is. Ez a gyakorlati, mondhatni funkcionális jelen-

tésén /lényegén/ alapulva a lényeg és jelenség viszonyát, kapcsolatát jelöli az emberiséghez viszonyítva.

Például a mellékelt Csövek c. kép /a példaként felsorolt képek Koncz Csaba munkái/ tárgyának - a csöveknek - természetesen szintén van gyakorlati funkciójuk, lényegük. De ugyanakkor tartalmaznak olyan mozzanatot is, amely az emberiség uralmát fejezi ki az anyagon, képességét a formálásra, sőt a tökéletes alkotására, s mindennek mennyiségi kiterjesztésére. Koncz Csaba fotója éppen ezt ragadta meg, amikor a hengeralak szabályosságát hangsúlyozta a körök és oldalvonalak kihangsúlyozásával és sajátos ritmust teremtett közöttük a komponálással.

A fotoművészet formanyelve segítségével a csöveknek megszűntette funkcionális csöveit és helyette megteremtette az emberiség képességeinek élményét - kihangsúlyozta a szépséget. Így az általánosításnak jelen esetben két tényezője volt - egy nagyfokú elvonatkoztatás és az így kapott anyag /életanyag, tárgyi tényező - vagy nevezhető még sokféleképpen/ bizonyos szabadsággal való alakítása. A tartalomként szereplő jelentést tehát ez a tárgyi mozzanat kétségtelenül megkapta a formálással, amelyben létrejött az általánosítás is /nyilvánvaló, hogy az emberiség képessége az anyag alakítására általános a csövek egyediségéhez képest/. Ez a jelentés azonban tulságosan elvonatkoztatottnak, elszigeteltnek tűnik. Tulságosan sikerült elszakadni a csövek funkcionális szerepétől, lényegétől. Ezzel attól a mozzanattól, hogy a csövek az embert szolgálják, az emberrel vannak társadalmi viszonyban. Tehát sajátos elidegenítés is végbement itt, amelynek következtében kissé külsőségesse vált a szépség feltárása. Ennek a külsőséges-ségnek a forrása az, hogy a csövek külső szépsége csak mintegy jele, jelzése annak az emberi képességnek és erőnek, amely ilyen tökéletes formákat képes alkotni. Jele, nem pedig konkrét /1/ érzékeltetője, kifejezője.

Nyilvánvalóbb ez egy másik képen - a Drót V. címűn. Ezen

a drótok alakzatban, de főleg a teljes fehér háttér valóságtól elszigetelő közegében szinte csak tónusjátékká válnak, s nemhogy társadalmi tartalmukat /a megfelelő áttételeken érte/ elveszítik, hanem a tárgyi meghatározottságuk - és vele a fényképszerűség is - kétségessé válik.

Jogosult azonban az ilyenfajta elvonatkoztatás a formanyelv hatáselmei kikísérletezéséül, sőt megfelelő tárgyválasztással párosulva is.

A Fa I. c. kép szinte absztrakt rajzolatokig menő plasztikus és tónusos - de tektonikától megfosztott - képe érzékelteti ezt. Szinte a fa-ságot tárja fel ez a kép. Mindebben fontos szerepe van a fűrészyomnak mint erősen emberi kapcsolat felé utaló asszociációkat kiváltó tényezőnek.

Van tehát ahol helyénvaló ez a módszerbeli sajátosság. Gyakran azonban úgy jelentkezik mint bizonyos nehézség megkerülése. Ugyanis ezzel a módszerrel szinte vagy egy elemi esztétikai reflexióig jutunk, esztétikum feltárása helyett, vagy pedig szimboluszerű jelhez, amely minimális érzelmi hatással rendelkezik. Az utóbbi eset érzelmi hatásvesztésében az játszik szerepet, hogy elvész a jelenség emberi kapcsolatainak természetes környezetéből való kiemeléseivel az atmoszféra - az a hangulati hatás, amelyet éppen az emberi viszonylatok rejtenek.

A Magány c. képen érzékelhető bizonyos absztrakt törekvés, amely azonban nem megy el a valóságos környezeti viszonylatok /amelyeknek jelentősége a fényképszerű anyag miatt igen nagy/ felbontásáig. A hosszú pad végén magányosan és magábaroskadva ülő fiú az emberábrázolás közvetlenségével érzékelteti a magányt. Ugyanakkor a mögötte lévő kőfal mintegy visszhang veri vissza ezt a hangulatot. Egyrészt azzal, hogy a sötét tónust teszi uralkodóvá és szinte elnyeli a fiút. Másrészt a világos kövek atomisztikus elhelyezkedésével és a sötétséget hangsúlyozó voltával.

A fotóművészet népszerűségének egyik alapvonása - a való-

ság természetes formáinak megőrzése, fényképszerű visszaadása - jut itt érvényre s egyesül a formanyelvi lehetőségek erejével. Mindezzel pedig éppen nem a jelzés, hanem az ábrázolás konkrét-sége kerül előtérbe. Olyan reális viszonylat van közvetlenül ábrázolva, amely a néző számára fokozott lehetőségeket jelent a behelyezkedésre, az átélésre. Így pedig a kép hatásossága növekszik. /Mindez az adott jelen esetben nem jelenti az adott kép értékének meghatározását, csak a tendencia illusztrálását vele./

Talán hangulatilag mindez nyilvánvalóbb a Tűzfal c. képen.

A nagyváros falainak elszigetelő hatása, a mellettük való eltörpülés, bizonyos sivárság és magányosság itt kitűnően kifejeződik. A fal piszkossága oldhatatlan és zárt közeget alkot. Ezt a zártságot nem tudják sem az oszlopok, sem az ablakok megszüntetni, mert a kép keretén nem nyulnak túl. Ugyanakkor magasságukkal hangsúlyozzák az emberek törpeségét. Ezek elhelyezése egyébként is diktál egy értékrendet - az elnyomottságát, amelyet aláhuz a tehetetlenség a futballkapu részével és statikus figurákkal.

A magányosság, az elnyomottság, a tehetetlenség és elszigetelés élményét gyakran dolgozzák fel absztrakt ábrázolások segítségével is, holott éppen az atmoszféra érzékeltetésével létrejövő konkrétság biztosít kellő helyretevést és hatásosságot neki.

Az atmoszféra és annak megteremtése tehát lényeges feladata a fotóművészeknek, mert a társadalmi konkrétságot teszi vele élménnyé.

+

Nemcsak a fényképszerűség orientál tehát a valóság természetes formáinak megtartására a fotóművészeti alkotásban, hanem - sajátosan - módszerbeli célkitűzések is megkövetelik ezt. Ez a művészeti általánosítás folyamatában a jelentés olyan kidolgozását kívánja, amely nem fosztja meg az ábrázolást a jelenség konk-

rét társadalmi kapcsolataitól és ezáltal atmoszférájától, hanem éppen törekszik a pontos ábrázolásra annyiban is, hogy nem növeszti összáltalánosra a csak részproblémákat, sőt magán a jelenségen tulmenően kapcsolatait is élmény forrásává teszi. Ezek a kapcsolatok természetesen nem választhatók el magától a jelenségtől, hanem éppen lényeges vonásai részét teszik. Éppen ezért válik a tükrözés közvetlenné nemcsak a fényképszerűség értelmében, hanem a lényeg sokoldalubb, konkrétabb feltárását illetően is. Ennek érzelmi kivetülése az atmoszféra.

Igy az atmoszféra és a jelentés kapcsolatának problémája nem elvont probléma, hanem a tárgyválasztáshoz és annak tartalmi kidolgozásához szorosan csatlakozó. Hiányosságok és hibák mint konfliktusok ábrázolása ugyanis részben azért nehéz, mert tul széles általánosítással jönnének létre. A jelentés /mint tartalom/ és az atmoszféra /mint a tartalmat a tükrözés tárgyához szorosan kötő tényező/ kapcsolata éppen az ilyen tulzott általánosítást küszöböli ki. Másrészt bizonyos nagyobb átélhetőséget tesz lehetővé, s ezzel a legfontosabb célt - a nézők fokozott befolyásolását éri el.

A második minőségi mozzanat már utal az ilyenfajta ábrázolás aktívabb jellegére is. Éppen ezzel állhat a passzív, szinte tájékoztató alkotások helyére, illetve egészítheti ki azok pozitív jelenségekre irányuló csoportját.

Persze mindennek kidolgozása a jelölt problematikusabb irányban /hiszen általában létezik/ az alkotások dolga. Ennek a kérdésnek - mint résznek - felvetése azonban orientálhat egy olyan terület felé, amelynek az elhanyagolásával a fotóművészet lassan egyedül marad művészeink között, holott adottságai szerint elsősorban lenne feladata a valóság minden kis mozzanatát rögzíteni, illetve lényegét feltárni.

Nemes Károly

A FÉNY DICSEJÉRETE
/Hozzászólás/

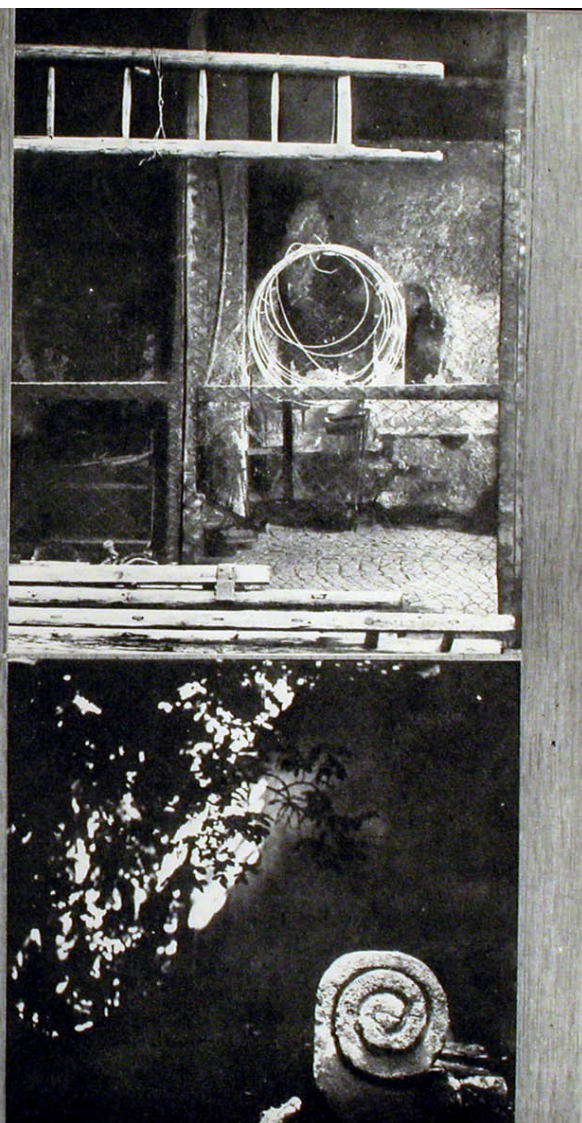
Ifj. Rác Endre munkáit szemlélve, az első pillanatban feltűnik karakteres, erőteljes, fekete-fehérre redukált képi gondolkodásmódja. Kihaszználja a pozitívanyag nyújtotta végletes lehetőségeket, kompozícióit a gradáció szélsőértékei tartják. Az alapok biztoskezü lerakása, amely minden képén bizonyítható, határozott építési szándékra utal. Az eredmény előttünk van. Egyetlen célunk, amikor felkapaszkodunk az "aktív kívülálló" ítélkező, természetadta piedesztáljára, hogy lássuk, a kor- és sorstársunk alkotta panoráma áttekintése tartogat-e számunkra valami megfontolandót, segítenek-e művei a munka során folytonosan fel-felbukkanó, szer-teágazó, homályos érzetek kézzelfogható, egzakt megfogalmazásában. Eljutunk-e képei segítségével valamilyen értelmi tisztulásig, - s kísér-e közben az esztétikai teljességérzet?

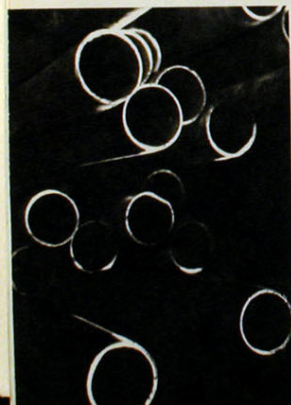
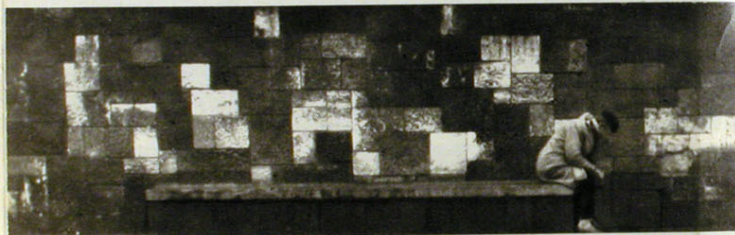
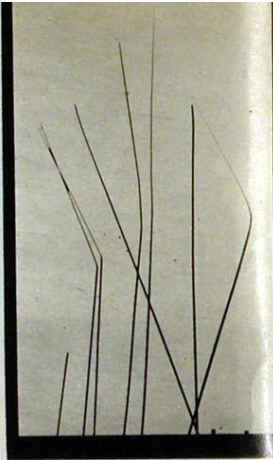
A bemutatott anyag egyik végletének jellemzője az erősen novellisztikus mondanivaló direkt-hatású megjelenítése /Háborus ciklus/. Az autonóm képesség nem bontakozhatott ki teljességében, a gondolati illusztráció áldozata lett.

A másik, kissé önkényesen megállapított pólust a dekoratív, a fogalmi jelentéstől mentes, üres képformák alkalmazása jelenti. A széteső, önálló életet élő motívumok a határozott kompozíció híján elerőtlenednek, egymástól elszigetelt formahalmazokat képeznek /Besüt a nap a szobámba, Konkrét és elvont formák, Emberek és formák stb./.

A csekély individuális jelleggel bíró, ellentétes értelmű perifériákról most már a befejezett értékeket felmutató centrum felé haladunk. Itt egy-egy mű már hosszabb időre fogvatartja a

akarják a világ jelen
dagítani, eleven és be
kotni. Mert a művész,
mindig csak valóságot
amelyet ő teremt meg.





egyéni paraszt problémájának vége - már nem a valóság aktuális problémája. Lépést tartani a valósággal igen nehéz. Az irodalom és filmművészet is főleg dokumentális műfajaiban teszi. De ez a lehetőség adva van a fotóművészet számára is, akár mint műfaj, akár mint kiindulópont más szintű feldolgozások felé.

Mindez az ábrázolás közvetlenségének problémáját is érinti, amelynek a fotóművészetben anyagának, a fényképnek sajátosságai miatt van nagy szerepe.

Sokat hangoztatott tény, hogy a fénykép, mint a valóság jelenségeinek természetes formáit megőrző anyag, megszabja az általánosítás keretét, legalább is a hatást illetően. Azaz, hiába fejez ki a művész például egy hibát vagy hiányosságot mint tárgytól elvonatkoztatott lelkiállapot kivetítődését, ez sem a felfogást /formanyelvi oldal/, sem a hatást /konkrétság/ illetően nem lesz kielégítő.

Persze ezt nem lehet felfogni úgy, mint az ún. absztrakt irányzat tagadását a fotóművészetben. Annak a formanyelv kidolgozásában csakugy megvan a szerepe, mint bizonyos élmények tükrözésében. Nem lehet azonban az absztrakt sajátosságot mutató módszert a tükrözés tárgyától függetlenül általánosítani. Tehát az absztrakt művészet nem lehet egy művész kizárólagos stílusa, módszer-sajátossága, mert csak bizonyos élmények ábrázolására, illetve kísérletezésre való. Vagy pedig az ezt kizárólagosként választó művész korlátozza magát a tárgyválasztásban.

Mivel ennek a problémakomplexumnak különös jelentősége van a tartalmi lehetőségeket illetően, így külön is meg kell vizsgálni, elméleti adalékként a fenti problémához.

+

Az absztrakt művészetet gyakran jelölik úgy, mint a művészet törvényszerűségei következtében létező művészi általánosí-

tásától, amelynek jellemzője, hogy kis dolgokra irányul és azok rejtett tulajdonságait hozza felszínre.

A hatodik számú képe, amelyen összesen egy száraz fűvek között tekerdő rugódarab van, e tekintetben a jellemzők közül való.

A jelentéktelen dolgok emberi arculata tárul fel ezen a képen olyan fokon, amikor már hangsúlya nem a jelenség fényképének van, hanem a fotóművészeti eszközöknek - a rugó sötétjének és kusza vonalának, a fűvek egybefonódó árnyékának stb. Az ember által való formálás ereje nyilatkozik meg még ebben a hulladékban is.

Szinte filozófikus általánosítást eredményez ez a módszer a hetedik számú képen. A széttört vasbeton meggyűrődött rácsán fennakadt betonrögök és szögek a kép világos hatása és az alulról való fényképezés miatt nem a pusztulásra utalnak, hanem a kiszűrődés, a fennmaradás élményét adják a lebegés bizonyos asszociációjával.

A következő két képen - a nyolcadik és kilencedik számon - a jelenségek dologi mivolta már teljesen mellékessé válik, s kizárólag tónusskálájuk rendelkezik olyan hatással, amelynek legfontosabb eleme az ismétlődésből előálló dinamika.

Ezzel a betetőzéssel nyilvánvalóvá válik Koncz Csaba képeinek tanulsága is: a külsőségeknek, a reprezentatív megnyilatkozásoknak, a díszítésnek való háttérfordítás, s az elindulás - a fotóművészeti eszközök, főleg pedig a tónusok segítségével - abba az irányba, amely a kis dolgok élményszerűsége felfedezése felé vezet. Felveszi hangsúlyozni, hogy fotótörténeti vonatkozásokon túl mekkora a jelentősége ennek, akkor, amikor a valóság egyre inkább megköveteli a tükrözés ilyenfajta mélyülését.

Tulajdonképpen hasonló vonalon halad Lőrinczy György is, de sajátos tárgyválasztással.

A 29 éves Lőrinczy már 1947-ben fényképezni kezdett, s képei 1956-ban már nyilvánosság elé is kerültek. Utána az Országos Idegenforgalmi szinesfotó pályázat első és harmadik díját nyerte meg. Ennek következtében fotóriporterként, sőt reklámfotósként is dolgozott. Érdeklődési körében főleg a természettudomány - filozófia - művészet egységének megvalósítása áll, az oszthatatlan világot valló nézetei alapján. Ez az egység - a mikro- és makrokozmosz egysége - illetve ennek bizonyítása tölti ki leginkább képeit.

Szemben Konczal, Lőrinczyre leginkább a kompozíció nagy jelentősége jellemző. Az Alkotott formák sorozatba tartozó Lámpa c. képén a fa és a kovacsoltvas lámpa összekomponálása a dolgok jelentőségének kiemelését célozza. Ez az ember és a természet alkotta jelenségek összevetéséből kerekedik ki, mintegy kettőjük viszonyaként. Ezt a jelentőséget a világos málló vakolatu házfal kiemelő szerepével még fokozza. Mindkét tárgy fényképe önmagában csak rajzolat lenne, kettőjük mint viszony az anyag alakulásának tanulsága.

Az ugyanebbe a sorozatba tartozó Ut c. kép sajátosságai hasonlóak a kőfal és a kövezet összevetésével. Persze tárgyi mivoltukon túlmenve szükség van anyagszerűségük nagyobb hangsúlyozására is. Éppen ezt célozza a plasztikát és dinamikát adó világos háromszög a kőfalon. Ez által az anyag - anyagképzés - új arculata tárul fel.

Az anyagalakítás, anyagszerűség, s a bennük érzékelhető egység fontos elv Lőrinczynél. Mutatja ezt az

tekintet, a nagyvonalu általánosítás egyre inkább elveszti talaját. A hozzászóló mégis megkockáztat egy általános érvényű megjegyzést: jellemző a művészre, hogy a képépítéshez szükséges energiaalapot a kész képre magas hatásfokkal átmentett, dinamikus fény-árnyék kvantumok szolgáltatják. A szerző, kifinomult fényérzékelő képessége birtokában, a fény által kitüntetett szituációk érzékeny és érzékletes rögzítésével közvetíti letisztult fotografikus élményeit. A fényadagok sorsa virtuóz módon alakul: egyszer apró, különálló fénybuborékok alakjában törnek fel a szilárd, sötétben rabulejtő közegből a velük egytestű világosság felé /Nagyvárosi tavasz/, máskor vakító fényű kerítéslécek jóvoltából alakulnak súlyosabb testű materiává, miközben szigorú rácsrendszerbe szorítódik látszólagos anyagtalanságuk.

A féltónusok ritkán jelennek meg ifj. Rácz képein. Csak nagyon indokolt esetben alkalmazza a szürkék árnyalatait. A szubsztanciálisan anyagtalan fekete-fehér kontrasztok között a konkrét anyagot jelzi tónusokkal /Tűzfalak/.

A valószínűtlen szabályossággal kifeszített kötelek elvontságát a magányos tárgyi konkrétumként álló szék vertikális vonalrendszere keresztezi /Kötelek/. Az erőteljesen lehatárolt és összefogott, zenei hatású kompozícióban a száradó fehérnemű krétafehér ellenpontja átütni látszik az izgalmas szürkékkel mozgatott háttér.

A szerző ritka, csupán féltónusokra épített képei közül a "szobor"-fotók a legjellegzetesebbek /Szentek/. A lehajtott fejjel sorsukba beletörődő elitéltek számára olvashatatlan ítéleteket firkáltak a falra az ismeretlen ítélkezők. A döntés az egyik szobron már végrehajtatott, a törzs fej helyett rettenetes sebhelyet visel.

A csonka megoldások átfutása után tehát röviden áttekinttünk egy válogatást a befejezettek közül. A teljes anyag még egyszer összefoglalva három részre osztható:

- csak fogalmi érvényű, de formailag megoldatlan képek,
- önmagukban, befejezetten állók,
- csak összefüggéstelen motívumhalmazok

csoportjára. A három különálló csoport létrejötte nagyjából azonos időkoordináták mellett történt, a felmérés eredménye tehát egyfajta, folytonos állapot észlelése. Az induló, fiatal művészek munkái többé-kevésbé mind besorolhatók a fenn vázolt csoportokba. A cél mindig a tető alá került közép elérése, de befejezett alkotással a tudatos munkának néhány kitüntetett pillanata ajándékozta meg a művészt. A két szélső helyzetet elfoglaló, megoldatlan munkák egyre kisebb területre szorítása, a munka utáni válogatás - ez a helykijelölő értelem feladata. A fotográfus legfőbb erénye a megalkuvás nélküli szelektálóképesség. A fotográfiában a manuális munka jelentőségét a technikai eljárások lényegesen csökkentették, a képi megoldás folyamatának a súlypontja szellemi sikokra tolódott.

A hozzászóló a hozzászólás kapcsán végül is eljutott a műfaj fundamentumát képező alapproblémáig, és ezt a tanulságos utat ifj. Rácz Endre gyönyörködtető és gondolatébresztő munkáinak köszönheti.

Nagy Zoltán

IFJ. RÁCZ ENDRE FOTÓI:

1. oldal

Nyolcas
Cím nélkül No. 2.
Nyitott ablak

2. oldal

Dunakanyar
Ágfalva
Kötelek

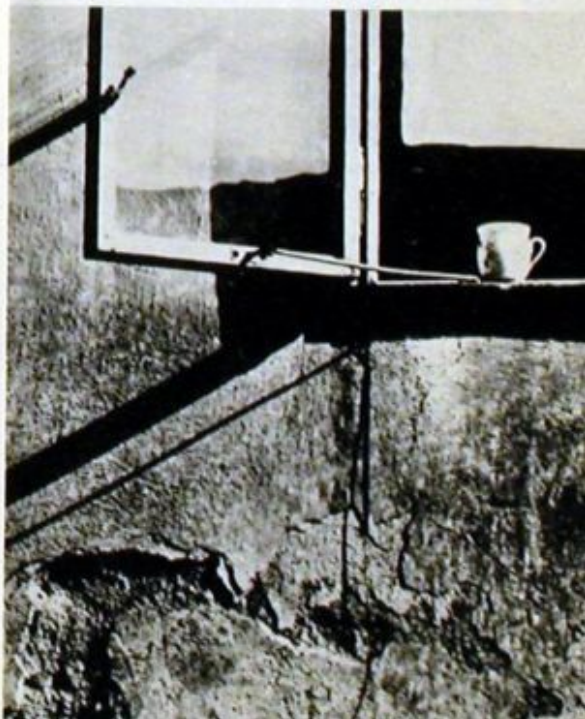
3. oldal

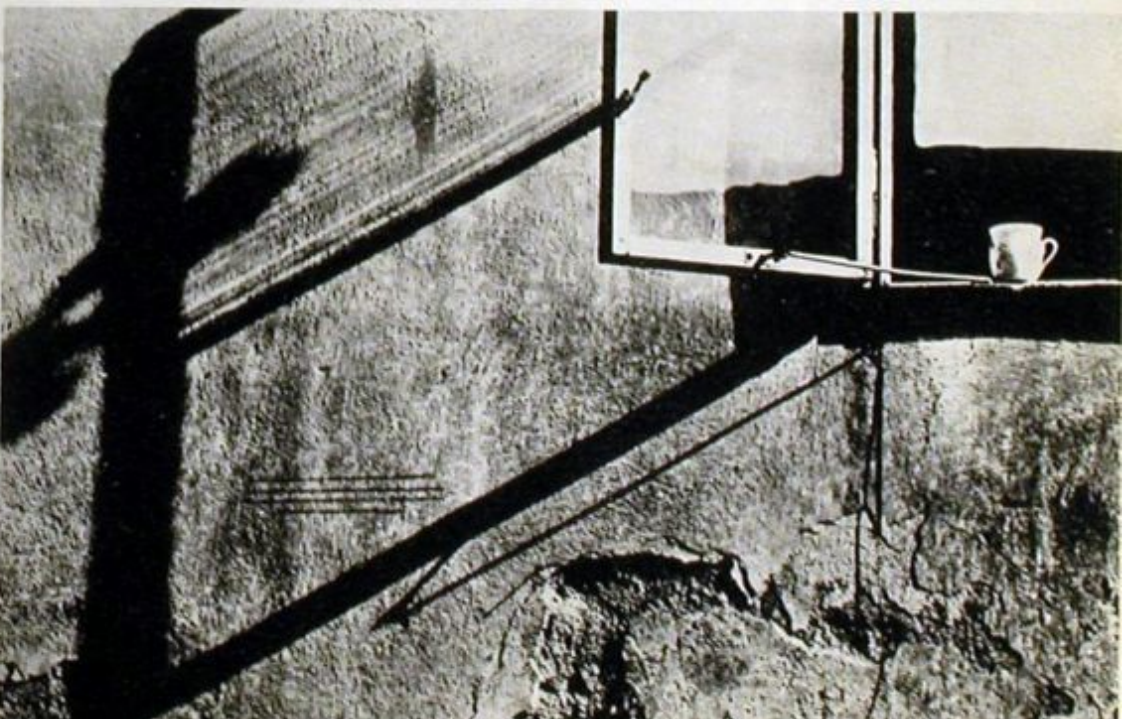
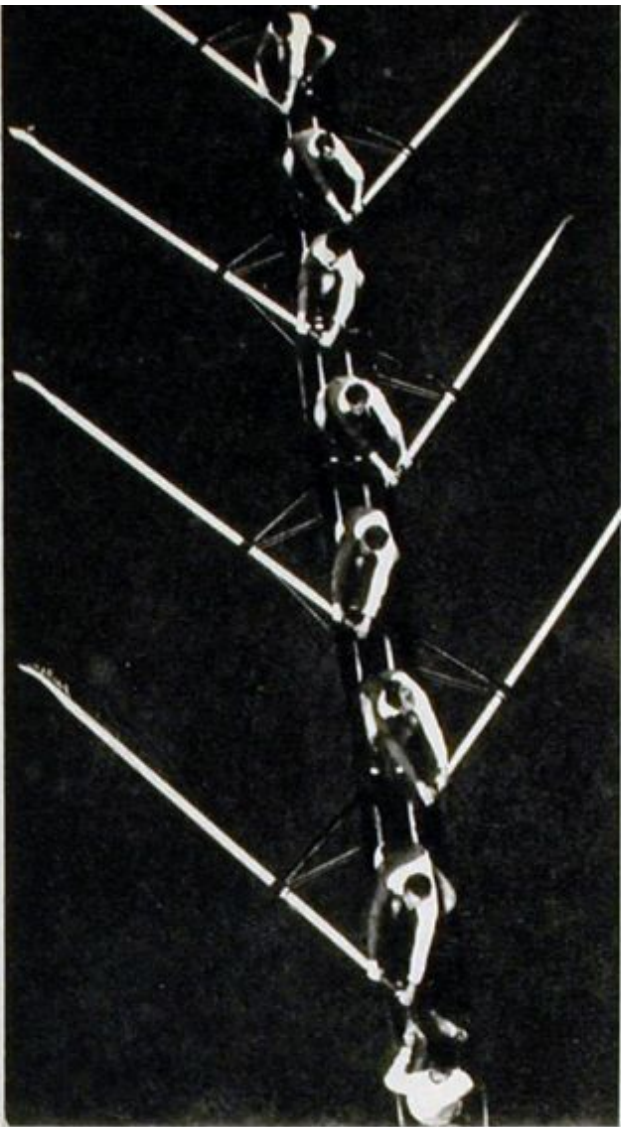
Hegyi ház
Nagyvárosi tavasz
/A fény dicsérete/
Cirkusz
/A fény dicsérete

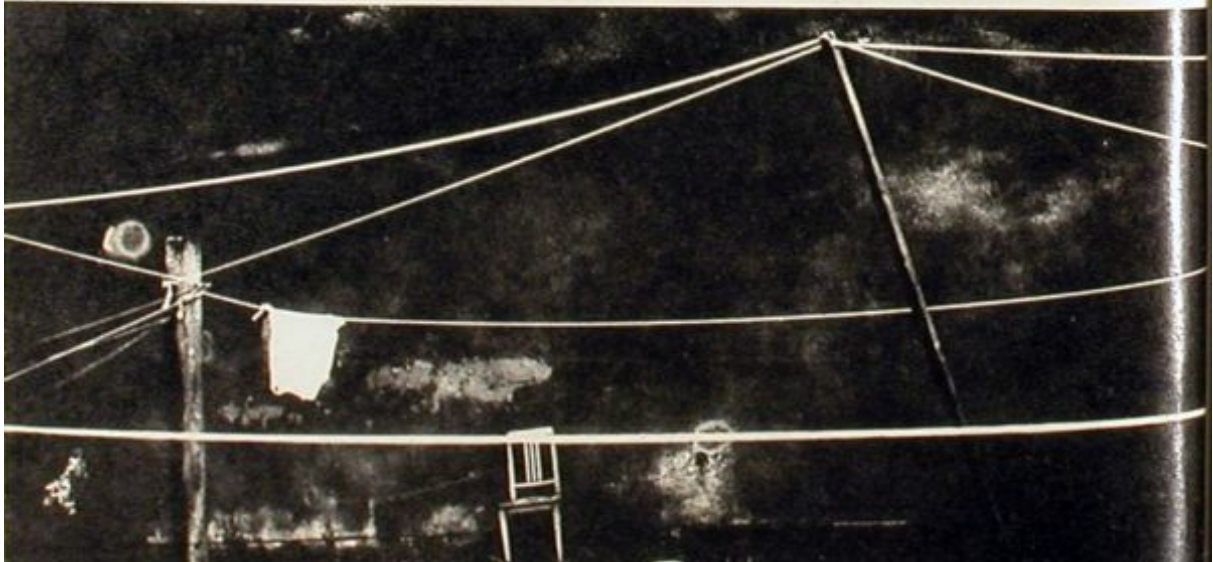
4. oldal

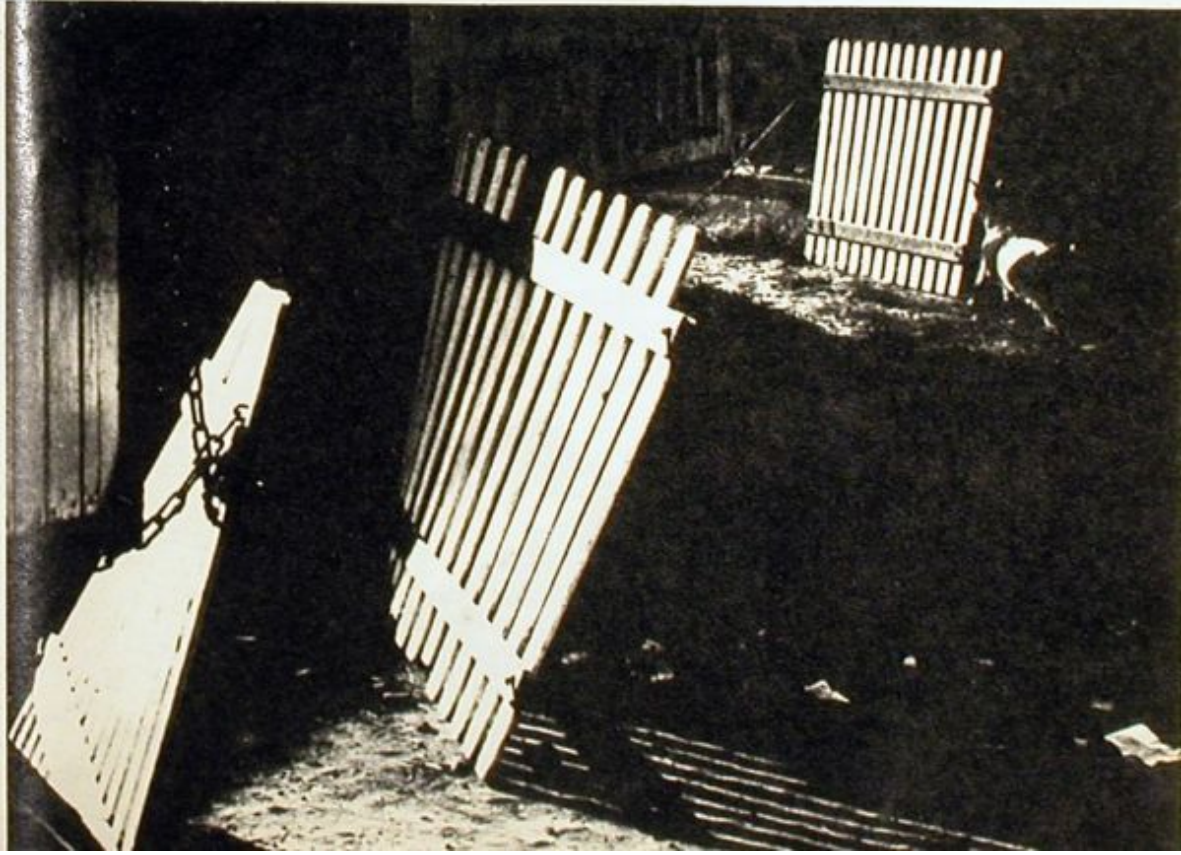
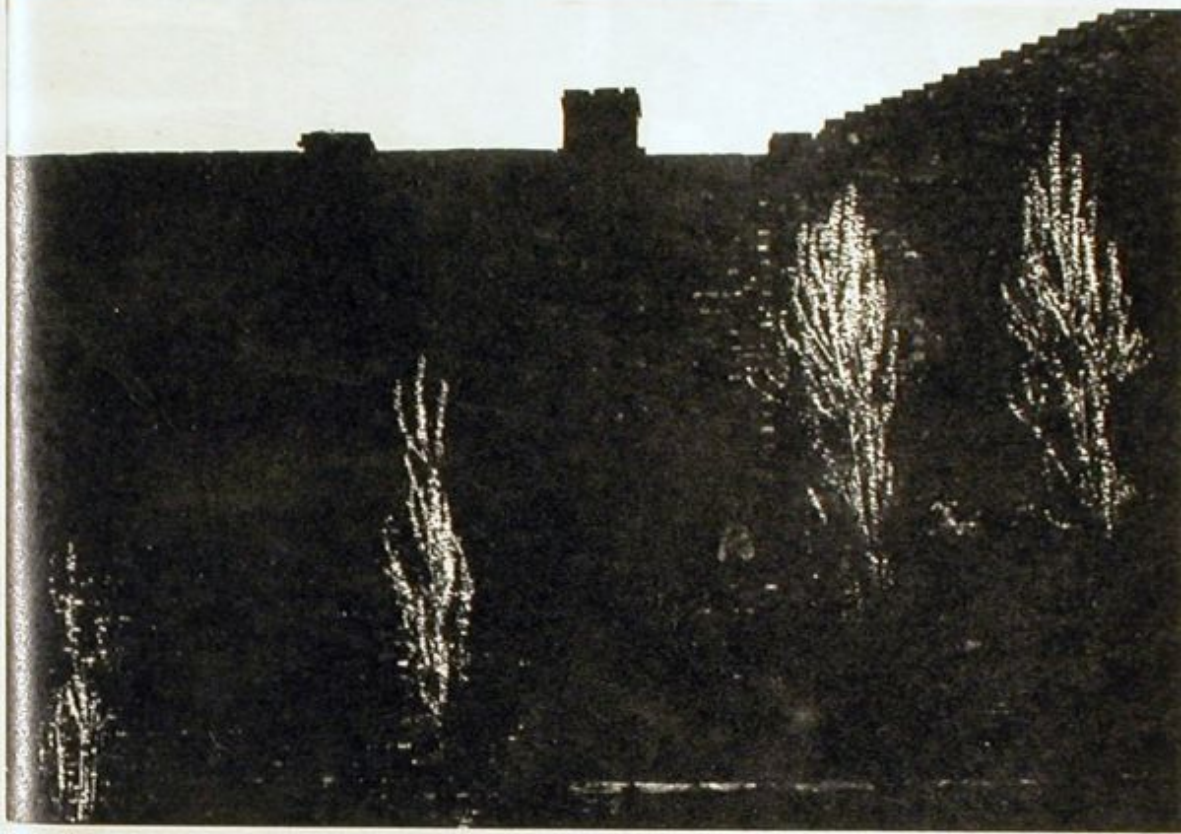
Cím nélkül No. 7.
/A fény dicsérete/
A fény felé
/A fény dicsérete/
Tűzfalak

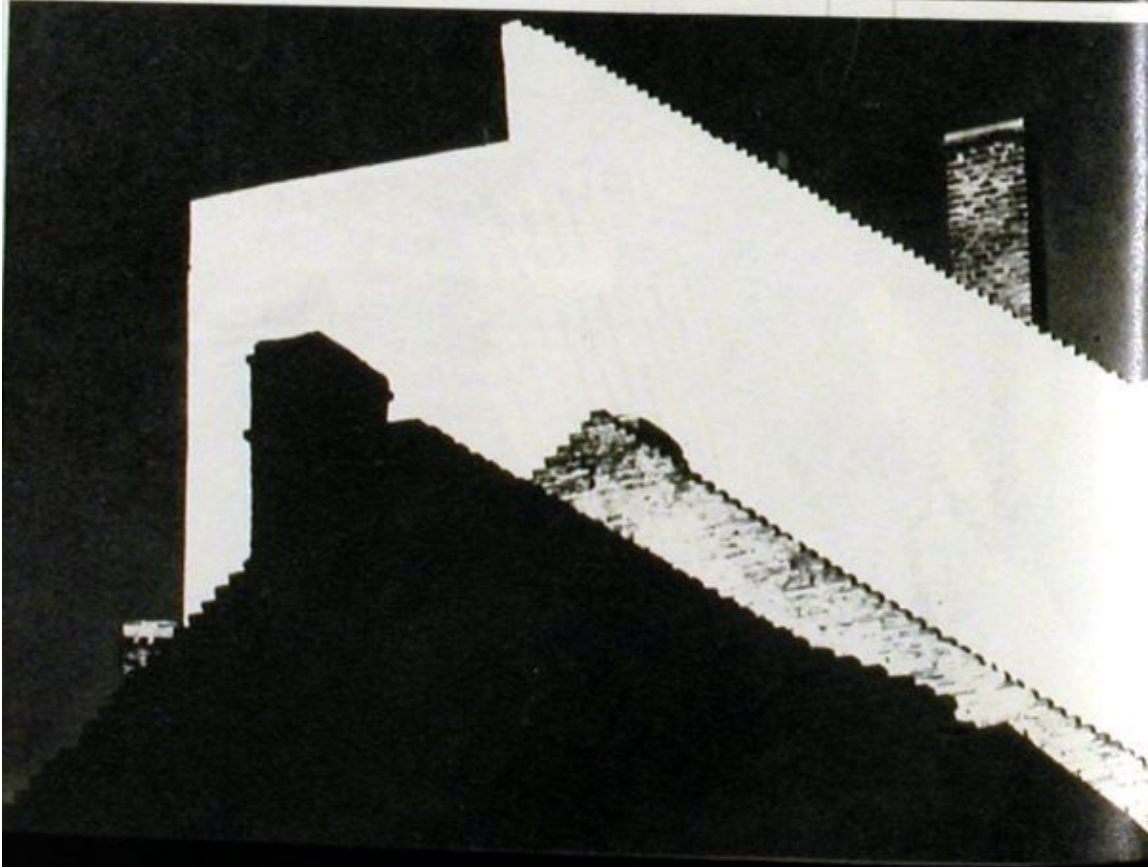
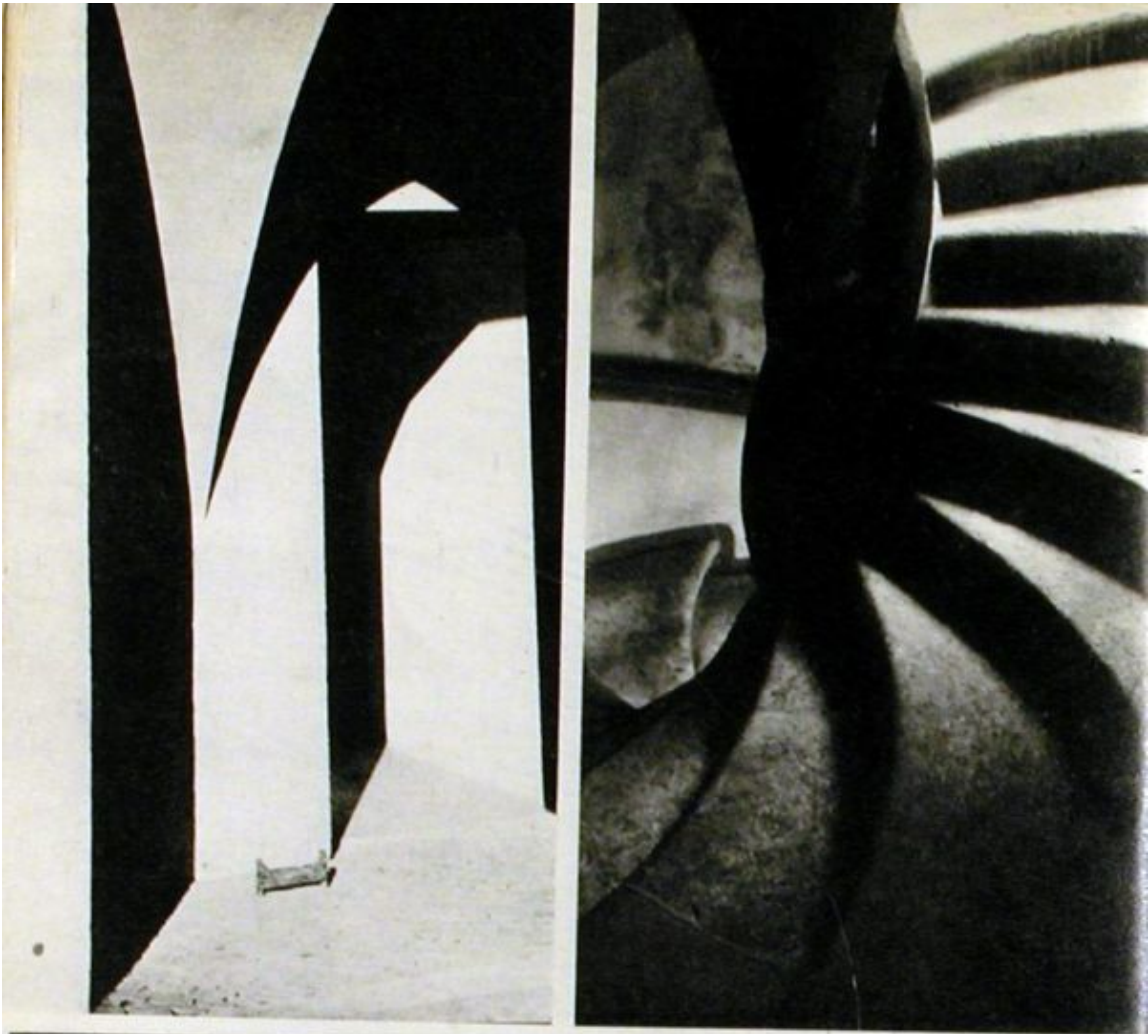
/ifj. Rác Endre egyéb emlitett képeit 1963 V-VI. és 1964 I-II. számunkban közöltük/







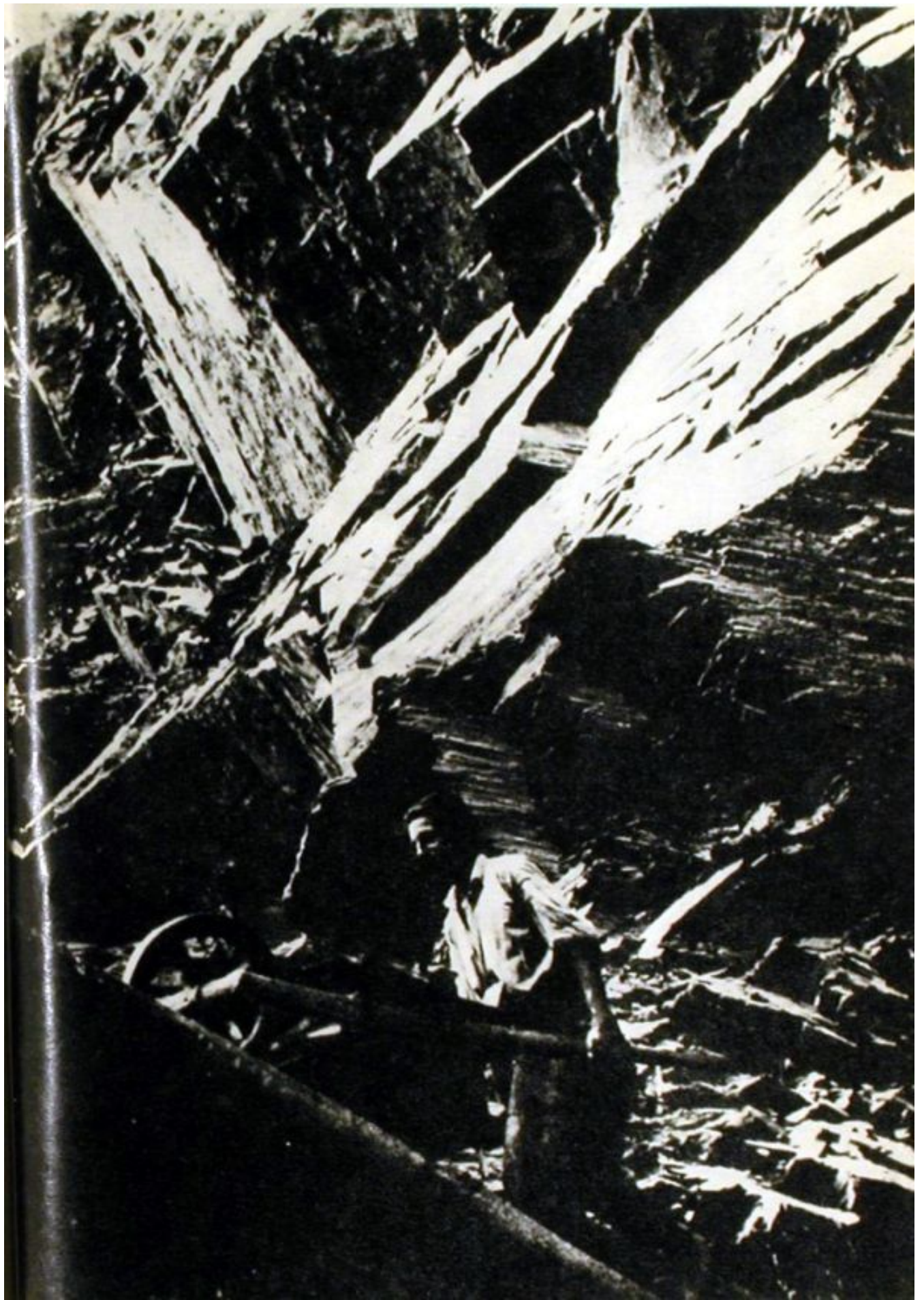




A JUGOSZLÁV FOTOMŰVÉSZETI
KIÁLLITÁS /1964/ KÉPEIBŐL:

1. oldal
Debeljkovic Branibor:
Kőfejtés
2. oldal
Zuber Vilko:
Dubrovnik-i sétány
Pavic Milan:
Szőlőhegy
3. oldal
Hlupic Franc:
Táj
Marencic Janez:
Szőnyeg
4. oldal
Janevski Zivko:
Metamorfózis
Vasic Vidoje:
Festő portréja











A JUGOSZLÁV KIÁLLÍTÁS ANYAGA EGY SZEMLÉLŐ ROSTÁJÁN

A lassan, könyörtelenül dolgozó belső rosta, amelynek mechanizmusa minden nézőnél azonos jellegű /a különbség inkább a kiválasztott minőségekben és a folyamat időbeli lefolyásában mutatkozik/, egyhangu alapossággal működik, hogy kiválassza a maroknyi nem-rostálhatót, a sokból a keveset: az élményadót. A rosta finom szövetének elemzése csaknem kilátástalan feladat; képélmények, olvasás, beszélgetések által megerősített, intuitív felbukkanásukkal hitelesített gondolatok, a folytonosan változó, tisztuló ars-poetica, a pillanatnyi benyomások keltette viszonyítások, arányítások fonatából szövődött, állt össze. Kiválasztásra, rendszerezésre hivatottan. A végeredmény kiválasztódása lassu folyamat. A rostálást fázisonként szemlélve nyomon követhetjük. A nézőre /és a műtárgyra is/ jellemző processzus előtérbe kerülő fontosabb szempontjait egymástól elhatárolhatjuk.

Az első ismerkedés megindítja a belső munkát; van kép, amely be sem várva az összegezés eredményét, szinte az észlelés pillanatában kihull az emlékezetből. A képépítő motívumok jellegtelen szegényessége vagy tulburjánhó zavarossága, a kép megoldást nélkülöző, direkt novellisztikus hatás, az elmélyülés hiánya miatt sablonossá vált megjelenítésmód, az egymást nem tűrő, heterogén képalkotó elemek egy képbe sűrítése stb. itéli eleve feledésre a látottak egy részét.

A néző, követve a saját farkába harapó kígyó vonalát, az anyag gyors átnézése után, visszaér az első képhez. Az emlékezés rostája megtelt, megindul a monoton mechanizmus. A néző a terem

közepén forog, megkísérli egyetlen nézőpontból áttekinteni a vibráló formák változó benyomásait, képről-képre ugorva, érzékenyen reagálva a képek által felidézett asszociációs körökre, nyitva a bekapcsolódásra, a befogadásra. Az áttekintés első eredményei általánosító színezetűek.

Az emberi arc fényképi alakíthatósága csábító lehetőségek tárháza. A jugoszláv fotografusok nagy kedvvel játszanak a portrémegoldások sokféleségével. A szemek bűvöletében élnek. Megfigyelhető, hogy a legtöbb arckép beállítása egész arcot mutat, szembenézve a fényképezőgéppel, szembenézve a nézővel, aki a terem közepén állva a szemek gyújtópontjába kerül, a modellek tekintete benne kereszteződik. /Mi marad ebből a pazar szem-tűzijátékból?/ A falról letekintő arcok - akár egy fénnel kiemelt félprofil /Dolgi Aleksandar: Portrétanulmány/ vagy megsokszorozódott tekintetek /Janevski Zivko: Metamorfózis/ - mind a kép síkjában kiterítve, védtelen frontálisukban jelennek meg. A plasztikus háttérformák vagy a sötétbe vesznek, vagy síkformákká egyszerűsödnek. Dabac Toso képen /A festő portréja/ a fej a csikos trikó hangsúlyozottan vízszintes elrendezésű, stabilitásérzetet keltő posztamensén nyugszik, Vasic Vidoje az ócska gramfon hatalmas tölcserét, amelynek sötét ürege ürességét hangsúlyozza, állítja a merev pillantású fej mellé; egy nagyméretű, lyukas foltot a viszonylag kicsi, de háromdimenziós valóságában érzékeltetett fejjel párhuzamba /A festő portréja/. A szokatlan nézőpontkiválasztást, a portrénál előszeretettel használt nyílt tekintetű frontálisítást, a szemek fotografikus hangsúlyozását példázza Brkan Ante: Szamár c. képe is.

Tovább figyelve az összegező, általános benyomásokra és túllepve az alapvetően sokjelentésű emberi arc kiaknázatlanságának érzésén, a néző egzaktabb fogalmi szférákba tartozó, a képi felületességre kevesebb lehetőséget adó témák után néz. A kiállítás mennyiségi tengelye a portré és a tájkép között húzható meg, ez a

két műfaj jelenti a minőségi súlypontot is. Az országot természeti adottságai, a tenger-síkság-hegyvidék ideális változatossága felületi gazdagsága teszi izgalmas, képi megoldásra kínálkozó motívumok tárházává. A szembeötlő cél a természeti harmónia keresése. A zavaros, kusza formák akadályozzák a folt-vonal-tónusharmónia egyértelmű kibontását, a megszabadulás ezektől szükség-szerű. Leggyakoribb módszer erre a természeti formák felületi, texturális jellegének hangsúlyozása, amelyre a megfelelő nézőpont megválasztása ad lehetőséget /elsősorban a felülnézet/. Marencic Janez "Szőnyeg"-foltjait csak az egyik folton megtört tempomoc-ka léptékadó mérete avatja tájképpé, kiemelkedve az egyhangu síkformák viszonyíthatatlanságából. A természet azonban csak a síkságon kedvez az emberformálta, szabályosan geometrikus parcellák kialakításának, a hegyvidék kiszámíthatatlanabb határok kiszabását engedi a megművelőnek /Pavic Milan: Szőlőhegy/. A táj formakincse minden évszakban új és kimeríthetetlen, télen a hó beborítja a máskor agresszíven meredő, hegyes sziklák éleit, saját anyagához hasonló, lágy, tompa formákat alakít, a rendszertelenül egymást metsző, tört síkokat befedi, az éleket legömbölyíti, szelíd hullámokat formál /Hlupic Franc: Táj/. A tájképek kilométerléptékű, természetadta formaharmóniáját érezni Peric Miljenko ökreinek súlyos mozdulatlanságán, a szarvak könnyed, lágy vonalain /Erő és vonalak/.

A rostálódás lépcsői megfigyelhetően a bizonytalan /általánosító/ - bizonyított /egyedien kiválasztott/ vonal mentén helyezkednek el, függetlenül az agy rendszerező munkájának jegyeit magán viselő elhatároló-szemponctól /ezek általában műfaji szempontok/. A nézőben közben képek-adta problémák merülnek fel, a problémák köré kristályosodnak ki azután az egyre inkább megfogalmazódó kívánságok, elképzelések, az elfogadás feltételei. Olyan feltételek, amelyeknek pozitív jelenléte a szemlélőt a műtárgy előtti megadásra kényszeríti.

Lényeges kívánság: megszabadulni a képi pongyolaságot megtűrő "varázslatosan sokjelentésű" témák ellenőrizhetetlen, minden művészi rendet megkerülő mitoszától. Az ezrével készülő fotók hathatósan segítik a felületi életjelenségek közhellyé válását, eközben saját érdekességük is megsemmisül. Az egyetlen biztos megoldás: a fotografikus eszközök-anyagok determinálta, az anyag természetében mélyen gyökerező igazságtartalomtól kiaknázható rejtett energiák, lehetőségek keresése. A "megfelelő hangra" hangolódás alapfeltétele a műfaj elmélyült vizsgálata, a benne rejlő anyagi-szellemi összefüggések alapos átgondolása. Ha a "hangolás" már rendet teremtett, elkezdődhet a koncert: a látszólag szűk határok között beláthatatlan gazdagságot sejtető fény-árnyék-tónus koncert.

Az eszközök lehetőségeit kutató néző felfigyelhetett a zársebesség csökkentésével vagy dupla expozícióval elért különböző mozgáseffektus-rögzítő módszerek alkalmazására /Bark-Hajnik Miro "Későn jövők", Djodjevic Miodrag "P.M. festőművész", Jajic Milorad Predrag "Ujságárus", Zuber Vilko "Dubrovniki sétány"/. A bemozdulásos életlenség következménye, hogy a mozgó formák elvesztik optikailag hiteles alakjukat, a határaik bizonytalanná válnak és belemosódnak a képsík uralkodó tónusába. Ennek az "időformálási módnak" a segítségével készült Tosic Dragoljub "Lépcsőházban" c. képe, amely a fotografiai impresszionizmus kései és legletisztultabb példája a tárgyalt anyagban. A világos szerkesztésű kép finom fél-tónusokkal jelzett közegében, a mélységet-magasságot összekötő lépcsőkorlát ékalaku vonala mentén találkozik egy lebbenő férfi- és egy árnyalattal karakterisztikusabban formált nőalak. Anyagatlanok. Ugy tűnik, a kép lágy szürkéje sűrűsödött össze és vált szét egy domboru és egy homoru, elválaszthatatlanul összetartozó negatív és pozitív formára, amelyek ellentétes polarizáltsága egyesülést követel. A bemozdulásos életlenség alkalmazása tehát változatos, váratlanul eredeti folthatásokat eredményezhet, segít az esetleg zavaró optikai konkrétság feloldásában.

A néző ezzel az anyagi-eszközi lehetőségek alaposabb átgondolása felé irányító mondatokkal be is fejezi összegező, általánosító benyomásainak rendszerezését. Marad az utolsó aktus: a rosta átnézése. A végeredmény két kép és a reprezentatív kiállításokon már megszokott hiányérzet, amelyet a túlságosan is tág keresztmetszetet reprezentálni kívánó anyag minőségi hullámzása, heterogenitása, a szerzőnként csak korlátozott számú kép bemutatása miatt a törésmentes, elmélyülést követelő, művészi magatartás érzékelésének hiánya, tehát a kiállítás inkább tájékoztató jellege okozott.

A kiválasztódott két kép befogadása más-más tudatsíkon történik, az egyik ereje fogalmi, szimbolikus jelentőségében van, a másik frappáns képi egységével kelti fel a figyelmet. Döntően azonos tulajdonságuk a spontán, őszinte reagálás érzékeltetése. Debeljkovic Branibor "Kőfejtésé"-nek hatását könnyebb szavakba foglalni, a motívumok szorosán vonzzák fogalmi megfelelőjüket, szinte mitológiai példákat idézve. A hatalmas, lefelé irányuló erők képzetét keltő, meredeken zuhanó sziklák és az egyre felfelé haladó, a lenyomó-erőket kiegyenlítani, sőt legyőzni látszó emberi erőfeszítés kezdettől fogva ellentétes értelmű vektorait jelenítette meg a szerző, nagyon egyszerű eszközök segítségével.

A "Gyermekörömök"-től /Mizner Zlata-Laura/ idegen minden fogalmi utalás, varázsa abban a szuggesztíven dinamikus képi ritmusban rejlik, amely a játszótér két vasruddal összenyomott, síkba transzponált darabjában a látszólag rendszertelenül elhelyezkedő és mozgó fekete-szürke-fehér alakok táncos forma- és tónusváltatosságának köszönhető. A figurák helyzete két, egymást metsző kompozíciós kört alkot, a mozgásuk minden esetben a képhatároktól befelé irányul, ezért nem hull elemeire a foltokkal erősen megmozgatott felület. A képet kifelé a kompozíció stabil védőburka veszi körül és az életképes, belső forma-organizmusra irányítja a figyelmet. A teljes mértékben jelentéktelen jelenség-halmazból a művész biztos szemmel határolta el a rend csiráját magában hordozó szituációt, rögzítette és így a kép megkezdte önálló életét.

Nagy Zoltán

A három fiatal német fotós kiállítása számomra némi csalódást hozott, és - bár nyilván szubjektív okok is közrejátszanak - azt hiszem azért kellően meg tudom indokolni véleményemet. Első látásra az lepett meg ugyanis, hogy belépve a kiállításra egy pillanatra az a benyomásom támadt, hogy eltévedtem: hiszen én fiatalokat keresek. /Ez persze beillik dicséretnek is, és ha a mesterségbeli tudásról van szó, meg is illeti őket/. Ugy képzeltem el, hogy a fiatalok kísérleteznek, merészek, néha talán zabolátlanok; mindenesetre néhány meglepő képre számítottam, de ilyenek itt nyomát alig találtam. Sőt némi tulzással szólva: mi sem indokolja, hogy a képek keletkezésének idejét a 60-as évekre tegyem: készülhettek volna 1950-ben, vagy akár 48-ban is.

Ezenkívül zavart még kissé, hogy szinte kizárólag riportképekkel találkoztam, és ami ezzel rendszerint együttjár, a képek tudathoz szóló, fogalmi tultengése /novellisztikus jellege/ és a tiszta képi nyelv szinte teljes hiánya - talán Peter Leske néhány képét kivéve.

Ugy tűnhetik, mindezzel egyértelműen elmarasztaltam a kiállítást. Azonban ez tulzott általánosítás volna részemről - egyszerűen csak a korszerűséget, kísérletező szellemet és képszerűbb látásmódot hiányolom.

A kiállítás előnyösebb oldalairól szólva a képek átlagos színvonala - ha a technikai biztonság, kiforrott kompozíció, változatos tematika alapján ítéljük meg - igen magas, szinte meglepő. Számos nagy gyakorlatra és megalapozott tudásra valló képet lehet ezzel kapcsolatban megemlíteni, így Brigitte Schenktől: "Mi csinosak", "Zászlócsoport", Rainer Dornecktól: "Hűtőtorony", Peter

Leske-től: "Ibarruri beszél", - mely az anyag egyik kiemelkedőbb alkotása.

Emlékezetes marad néhány érdekes megoldású kép is, így Peter Leske "Karin megtalálja a brigádvezető csavarkulcsát" c. képe nemcsak közvetlen humoru címével, hanem szívből jövő, őszinte hangulatával ragad meg, míg az "Egy vasutasbrigád változtatja munkahelyét" szokatlan vonalhálózatával és idegenségével hat. Brigitte Schenk "Zsákmányolt" c. képe a The family of Men erényeit idézi, míg a "Fiatal házások" c. képe az érzelgős amerikai magazin stílus jegyében fogant. Rainer Dorneck dolgozik talán a legcsiszoltabb technikával, képei valahogyan mégis belesüppednek a kiállítások átlagos, jellegtelen anyagába, ha a már említett "Hűtőtorony"-tól és az "Első iskolaév" c. képsortól eltekintünk.

A képsorokról szólva végezetül néhány szót - talán nem szerénytelenség azt állítani, hogy az e téren elért magyar színvonalhoz képest alacsonyabb szinten - a publicisztikai jellegű fázisfotók nivóján állanak. /Brigitte Schenk: "Szombat", Peter Leske: "Munka a portrén"/

Egészében véve jól felkészült, de nem "fiatal" művészek kiállítását láthatta az érdeklődő.

Í. Gy.

FOTÓK ÉS FESTMÉNYEK GYŐRÖTT

H o r v á t h I s t v á n festőművész
festményei és fotói és M e z ő d y
I s t v á n fotőművész fotói és festm-
nyei közöse kiállításon, együtt kerültek
falra Győrött. E kiállítás hosszabb
együttműködés eredménye, az egyes képek
azonban szuverén alkotások.

Ha néhány fotőművész ma már teljesen mentesítette is magát, látásodját, kép- és formarendszerét a festőművészet köztudatban élő képi normái alól, azért a két művészeti ág viszonya korántsem jutott tisztább stádiumba, mint eddig. Nyilván a már megoldottak helyébe lépő újabb problémák okozzák ezt; az egymással folytatott harc lassan értelmetlenné válik a mindkettővel szemben egyaránt feltámadt új, sürgető igények levegőjében. A tudomány és technika a világmegismerésre egyre mohóbban törő e. b. ert óriási és folyton növekvő információhalmazzal kényezteti el és ez a tény közvetlenül is, de főleg közvetett módon a művészetre is hat, amennyiben rákényszerít egy bizonyos fejlődési útemet - vagyis az egész szellemi horizont kiegyenlítetttségét követeli meg.

Sokan körülbelül ezt értik "a korszerűség igénye" alatt.

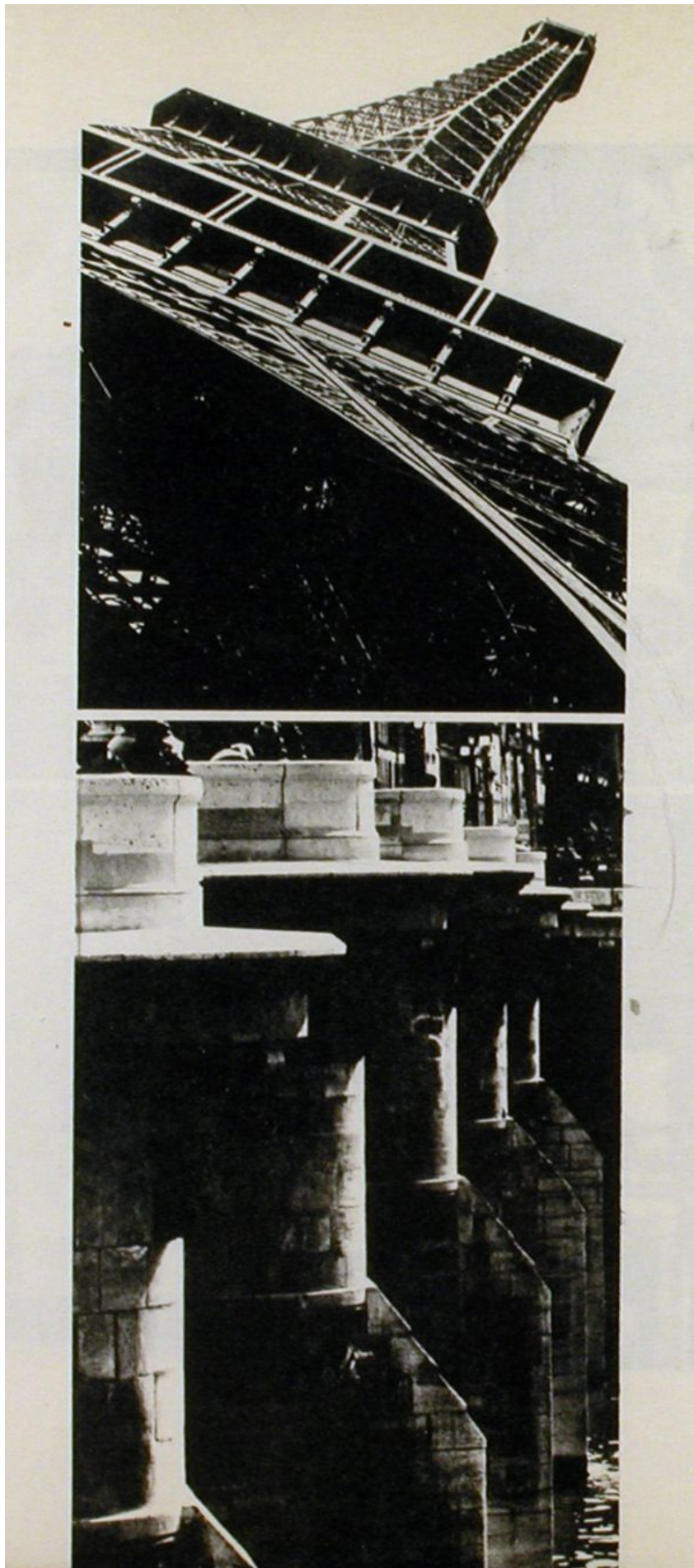
De ennek vállalása ma sokkal nagyobb sullyal nehezedik minden művészeti ágra, nagyobb erővel taszítja - vonza őket egymástól és egymáshoz, alapvetőbben határozza meg a létért való küzdelmük közöse vagy eltérő formáit, mint belső specifikumaik néhány részletének hasonló, vagy eltérő volta.

A korszerűség fogalmának ilyen értelmezése /tehát a tudo-

MEZŐDY ISTVÁN FOTÓI
/Győri kiállításából/:

Bauksapkák Biestróban	1. oldal
Eiffel-torony Szajna-híd	2. oldal
Grand Palais Nötre Dame	3. oldal
Nő az ablakban Champs Elysées	4. oldal









mány, az életérzés és a művészet közös nevezőjének keresése/ vált talajává azoknak a törekvéseknek, amelyek filozófiai, teoretikai alapokra kívánják helyezni a közös kiinduló pontokat, főleg azért, hogy a művészeteket filozófiai támpillérek hálózatával erősítik meg. Ez a tendencia nálunk is, nyugaton is erősen él. Ugy tűnik, mintha ez a kérdés túlzott leegyszerűsítése volna - a művészet közvetítő szerepe egyén és világ között nyilván egészen más siku, mint az egyéb megismerési, vagy tudatformáké, és így egy látszólagos szintkülönbség néha inkább a rossz mércére, mintsem a művészet "fejlődésképtelenségére" enged következtetni. Másik hátránya, hogy recepteket, kényszermegoldásokat szül.

Viszont az is valószínűnek látszik, hogy amíg ez a filozófiával való "keresztezés" - a korszerűségekre való törekvés jegyében - a képzőművészetek egyéb ágai számára kifejezetten hátrányokkal jár, addig a fotóművészetben ez nem jár annyi veszéllyel, helyesebben bizonyos vonatkozásokban még előnyére is válhat.

A fotónak közismert, eredendő tehertétele és egyben előnye, hogy anyaga a látvány gépiesen hű vetülete, amelynek elemeihez mint fogalmi utalásokhoz kapcsolódhatnak a szemlélő tudata. Ahol pedig sok a fogalmi, autentikus elem, amelyre a művész örömmel támaszkodhat - ott már van alapja és lehetősége a filozófiai megfontolásoknak, és így - a gondolatsor egy részét elhagyva - akár arra a következtetésre is eljuthatunk, hogy a fotóművészet igenis igényli a más megismerési formákkal való rokonitást, a filozófiával való szorosabb barátságot.

A korszerűség, mint manapság majdnem elsőrendű követelmény, ahogyan ezt már egyszer fentebb mondtam, taszítja - vonzza a művészeti ágakat; műfajokat, határokat dönt. Ilyesmi történt Horváth Istvánnál, a belsőépítésznél is, ki mint ilyen, kívülről lépett a festészetbe és néhány újabb képével most ismét túllépett a hagyományos határokon: az építész geometriára érzékeny szemével kezdte el szigorú, komplementer szín párokat vibráltató pikturáját. A

kompozíció végletes fegyelmezettségéből és a színpárok visszafojtottságából, mely élettelené merevithette volna képeit, újabb érdekes módon tört ki egy különleges képi dinamizmus megteremtésére. A tér és perspektíva-viszonylatoknak adott spontán - naturalisztikus jelleget - fotószerűséget. Az egyéb festett képeken bántóan ható és a mesterség hagyományait felborító t é r b e h e - l y e z é s i m ó d o k azonban az ő redukált szín- és kompozíciórendszerében indokoltá válnak, és a mai ember belső, intellektuális rendezettségét a külvilág esetlegességével szembeállítva, dinamikusán fejezik ki e kettősséget. Mindennek eszköz- és formabázisát részben a fotográfiában találta meg; ez teszi indokoltá, hogy a Tájékoztató hasábjain inkább az ilyen vonatkozású képeiről szóljunk néhány szót.

A fentebb mondottakat leginkább a "Balatoni nyár" és a "Várakozás" c. képei látszanak igazolni, mindkettőnél a közeli előtérbe helyezett figura adja a térfelbontás csomópontjait, ujszerű mozgalmasságot teremtve az egyébként pannó-szerű, ill. kubusokra épülő kompozícióban.

Más eszközöket használ fel a "Nádorváros" c. képén, de az ujszerű konstrukciót itt is a fotográfiából kölcsönzi: a rálátásos tele-felvételek az idomokat egymás köré - fölé csoportosítják - ezt a hatást használja fel és mesterien fokozza tovább a sötét-kék-kéksárga színpárrendszerrel, s ezzel a tömegek szigorú, elhatárolt rendjét teremti meg.

Az "Apám" érdekes kísérlet a szinte riportszerű közvetlenségnek jellemábrázoló tényezőként való felhasználására, de ez - érzésem szerint - inkább a fotográfia számára járható út marad.

Viszont meg szeretnék emlékezni a számomra talán legparadandóbbat nyújtó képéről, az "Öröm és víz"-ről. Kieértelt, mérték-tartó színeivel, közvetlenséget sugárzó atmoszférájával, valószínűleg nemcsak rám hatott.

Horváth Istvánnak azok a képei, melyet a kompozíció és ko-

lorit szigorúságát festészetentuli eszközökkel lazítják fel, magukon viselik az erősen egyéni, merész kísérletezés buktatóinak és izgalmas eredményeinek jegyeit egyaránt. Ezen a síkon közeledik itt egymáshoz a festészet és fotográfia, a korszerűség ösztökélő hatására, és nyilván ez volt a közös kiállítás egyik indítóka is. Nem beszélhetünk lezárt, végleges festői megoldásokról, melyek a fotószerű látásmód néhány jellemző vonását beolvasztották volna a festészet fegyvertárába. De a kifejezhető tartalom kiszélesítésére irányuló törekvések széles frontján bizonyára van helye, értékelhető eredménye az ilyen kísérleteknek, és ez a fotóművészet hívei számára kétszeresen jóleső tudat.

Horváth István fotóiról nem tudnék sokat mondani, kísérletező, tanulmány-jellegű képek, láthatóan ugyanabból a spontán térszemléletből, a közvetlen, korrigálatlan szituáció iránti érdeklődésből születtek, amelyeket festményein letisztult, elemekre bontott formában láttunk viszont.

Ha már annyira jelenlévőnek éreztem a korszerűség problémáit ezen a kiállításon, szeretnék egy érdekes, gyakorlatibb vonatkozására is rámutatni. A táblaképfestés világszerte észlelhető háttérbeszorulását - számtalan egyéb mellett - a modern lakáskultúra rovására is szokták írni. Ugyanis az iparművészet a használati tárgyak egyre szélesebb skáláját vonja befolyása alá, /belső építészet, butor, kerámia, szőnyeg, háztartási gépek, sőt töltőtoll, kulcs stb./ és e tárgyakat a funkcionális formák hangsúlyozásával, leegyszerűsített sima vonalakkal tervezik, elsősorban a - rendszerint nagyipari - gyártás technológiai követelményeit tartva szem előtt. Így azután a modern építészet berendezett belső terei nem mindig engedik meg hagyományos folt, vonal, és színhatású táblaképek belépését az együttesbe. Ez a tény gondot okoz ugyan a festőknek, de előnyhöz juttatta e téren a fotográfiát: A monochrom fotó könnyebben illeszkedik az ilyen környezetbe, és ez - a környezet - különösen kedvező a különböző fotografikai eljárásokkal

készült képek, fotogrammok számára, de külföldön mindjobban terjed az egész falsik egyetlen óriási fényképpel való borítása, díszítése is. Magyarországon is éled ez a divat, és a fotónak az átlaglakásba való bevonulása örvendetes jelenség. Nemcsak óriási pannóképekre vonatkozik ez, hanem pl. néhány művészi riportképpel kapcsolatban is merült fel vásárlási igény a Horváth-Meződy kiállításon. Igaza van Meződynek, mikor megjegyzi, hogy módot kellene találni az ilyen kívánságok kielégítésére /zürizés, ármegállapítás stb./ - hiszen ez a magyar fotóművészeti kultúra érdekét:terjesztését szolgálná.

Meződy István párizsi témájú anyaggal szerepelt a kiállításon, zömmel zsáner és riportjellegű képekkel. Érdeme az anyagnak, hogy a válogatás átgondolt, egységes, koncepciójával jól illeszkedik, harmónikusan egészíti ki Horváth István festményeit, és az egész kiállítás végül is egységes hatást kelt. Része van ebben Horváth stílusos installáció-terveinek.

Meződy István párizsi képei más művészi elgondolásból sarjadtak, mint Horváth István festményei. Nem a formák szigorú leegyszerűsítésére és konstruktív felépítésére törekszik, hanem inkább a szituációk, események, vagy impressziók adekvát felidézését, gondolati tartalommal való felruházását igyekszik megvalósítani, s mindezt friss, merész szemmel.

A "Vak pap" zárt, sötét világa, vagy a "Bár epizód" kissé pikáns és valószínűleg hiteles atmoszférája, a "Nő az ablakban" kedves közvetlensége, vagy a "Rodin muzeum" ellesett, de nagyon kifejező pillanata - mind - mind az élet közvetlen, néha elgondolkoztató helyzeteiről adnak számot.

Kissé más felfogás érezhető a "Baszk sapkák" modern hatású, valószínűleg tudatosabb foltkompozícióján, a "Szajna-híd" tömegelrendezésén és a "Szajna-parti fiatalok" érdekes kompozíció- és képkeletkezésén.

Az utóbbi képeinek felfogásához kapcsolhatók inkább festményei is.

Körülbelül egy éve forgatja a pasztell-krétát, a Horváth István vezette képzőművészeti kör és maga Horváth baráti támogatásával. Érdekes indokot említett Meződy, mikor "köpönyegforgatása" okáról érdeklődtem. Többek között azzal érvelt, hogy a festészet nagyobb lehetőséget, több szabadságot biztosít a képfelület rendezett, konstruktív jellegű felépítéséhez, mint a fotó, és ha egy kiválasztott, megfelelő fotóból kiindulva /azt alapul véve/ kezd festéshez, nagy örömet talál a nyers fotó továbbépítésében, utólagos átrendezésében.

Mindez feltételezhetően ugyanannak a hiányérzetnek a felismeréséből ered, mely arra indította pl. a legtehetségesebb amerikai fotóművészeket, hogy felhagyva a riportszerű e s e m é n y ábrázolással, pótolják a hiányokat a f o r m a alakítás és képi nyelv korszerűsítése terén. Tehát ismét a korszerűség, mint irányítóan ható tényező! És valószínűleg Meződy István jövőbeli fotóit is befolyásolni fogja ez a felismerés: a komponálás, a formaalakítás módszereinek kutatása, a képfelület fotografikus felépítése. Talán ez a nyitja és értelme festői kísérleteinek.

A "Balaton" mély szürkés-kék szinei, fel-felvillanó világos színfoltokkal megbontva - a formák közti rendteremtés érdekes példája, míg a "Kenderföldön" c. kép inkább szinkompozíciós problémákat feszeget. Az "Üvegcsendélet" teljesen fotografikus kompozíciós módja ellenére - talán finom szinei miatt - a grafikai alkotások letisztult, végleges rendjét látszik megteremtteni.

Képei jelenleg három hatás összegezéséből születnek: a saját látási mód, a fotografikus elemek felhasználása, és Horváth István stílusának nyoma keveredik.

A közös kiállítás merész és példamutató kísérletek egész sorát tárja nyilvánosság elé. E kísérletek eredménye nemcsak a látogatóközönség számára vetette fel néhány köztudatban élő téves nézet revideálásának szükségét, hanem a fotóművészet szemszögéből is érdekes kérdések tisztázásához adhat impulzust.

Lőrinczy György

A JUGOSZLÁV FOTOMŰVÉSZETI
KIÁLLITÁS /1964/ KÉPEIBŐL:

1. oldal

Mizner Zlata-Laura:

Gyermekörönök

2. oldal

Tosic Dragoljub:

Lépcsőházban

Djordjevic Miodrag:

P.M. festőművész

3. oldal

Pavlovic Aleksandar:

Tünődés

Jojic Milorad:

Ködös este

+

4. oldal

KONCZ CSABA KÉPEI:

Tűzfal

Drót V.

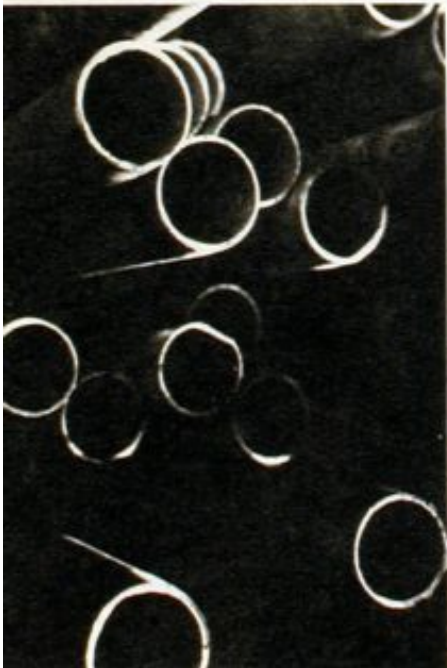
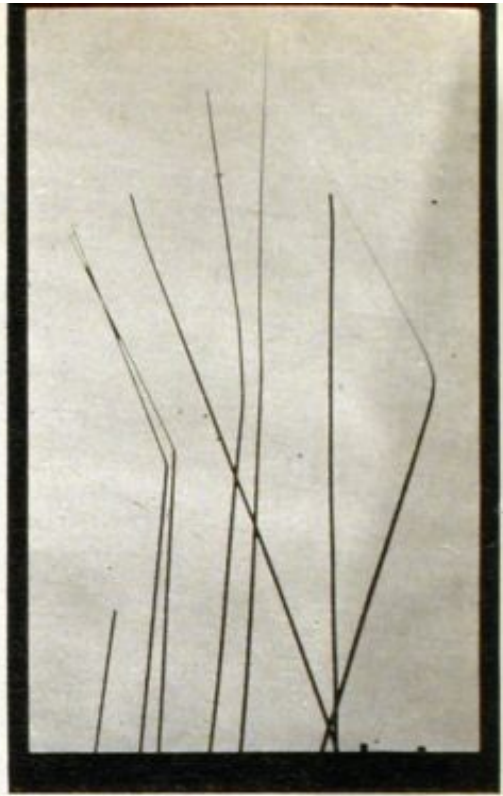
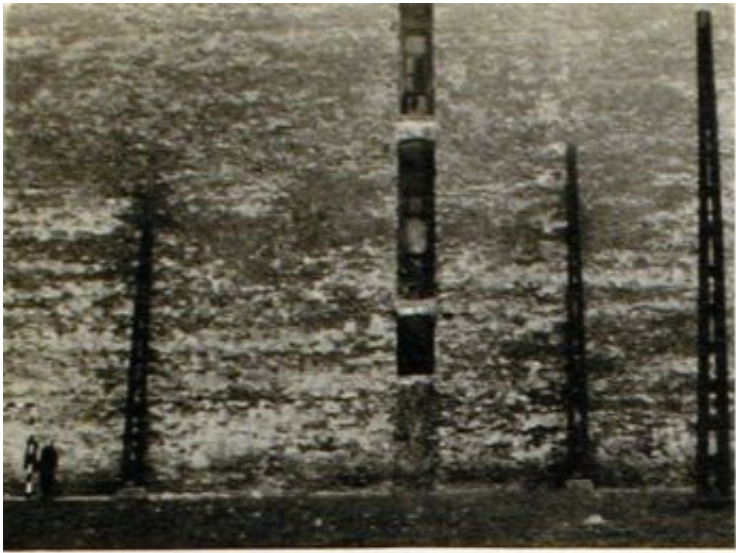
Magány

Csövek

Fa I.

/Illusztrációk Nemes Károly
"Jelentés és atmosféra" c.
cikkéhez/





P á l y á s a t

AZ 1964. IV. NEGYEDÉVI KÉPSORPÁLYÁZAT EREDMÉNYE

A bírálóbizottság 1965. február 10-én úgy döntött, hogy

I. és II. díjat nem ad ki.

III. díjat /1000 Ft/ adott T o k a j i András
"Régi és Új" c. képsorára,

IV. díjat /500 Ft/ adott F e j e s László
"Pablo Casals" c. képsorára

A FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ ÚJ NEGYEDÉVI PÁLYÁZATA

1965 I. negyedévétől kezdődően új, állandó jellegű negyedévi pályázatot indítunk, amely az 1962 II. negyedévében indult képsor-pályázathoz képest tágabb lehetőséget biztosít a résztvevőknek.

A bírálóbizottság - amelynek tagjai a mindenkori szerkesztő-bizottság, valamint a művészeti bizottság egy tagja - arra törek-szik, hogy az új pályázat kiírásában, valamint a beérkező anyag elbírálásában hasznosítsa az eddig folyt pályázat tapasztalatait.

Elsősorban azt tartjuk kívánatosnak, hogy megszüntessük a pályázat képsorra korlátozott egyoldalúságát, mely a továbbiakban ugyanannyi hátránnyal járna, amennyi haszna eddig az új műfaj ki-alakításában megmutatkozott. Meggondolásra az adott okot, hogy az

utóbbi időben negyedévről-negyedévre mindinkább háttérbe szorult az ábrázolás tartalmi összefüggéseit elmélyítő képsor-kompozíció igénye, az a művészi igény, ami ennek a műfajnak komoly erőpróbát jelentő nehézségén elmélyüléssel akar urrá lenni. Rovására egyre inkább teret hódított a merőben formai és asszociatív összefüggésekre felépülő képsor-kompozíció. Vagyis az alkotók a műfaj könnyebb megvalósítása kedvéért egyre inkább az allegorikus ábrázolásmód ingatag talajára tévedtek. A képsorpályázat további folyamatban tartása ekképpen lerombolhatná az eddig kivivott szép eredményeket.

Módosításra szorul a díjazás rendszere is, mivel a pályázati anyag színvonalának ingadozása folytán nem biztosítható, hogy a különböző kategóriájú díjak negyedévről-negyedévre azonos kvalitású műveket tüntessenek ki.

Mielőtt az új negyedévi pályázat feltételeit ismertetnők, előrebocsátjuk, hogy a bírálóbizottság az új pályázattól fotoművészetünk gazdagodását, tartalmi és formai vonatkozásban egyaránt újszerű művekkel való gyarapodását várja, mégpedig minden műfajban, természetesen a képsor műfajában is, melyet hiba volna anynyi érdemes erőfeszítés után most háttérbe szorítanunk. A bírálóbizottság döntéseivel mindenekelőtt az uttörő szellemű, a művészet társadalmi felelősségét átérző, minden tekintetben jobbra törekvő művészeket kívánja támogatni. Reméljük azt is, hogy az egy-egy év során díjazott művek közül az év végén nagyobb összegű évi díjainkkal minden műfajban kiemelkedő alkotásokat jutalmazhatunk.

A pályázatra bárki bekezdhet 1965. I. negyedévében kivételesen április 15-ig és azt követőleg minden negyedév utolsó napjáig bármely műfaji kategóriába tartozó egyedi képet, illetve képsort, amely még nem került nyilvánosság elé.

A pályázat jelíge s . A bírálóbizottság elvárja,

hogy a pályázók ne jelentkezzenek ismételten azonos jeligével, mivel ez az eljárás burkolt formában kijátssza a névtelenség követelményét.

A képeket és jeligés borítékban a szerző nevét, címét tartalmazó küldeményt a következő címre kell küldeni: Magyar Fotóművészek Szövetsége, Budapest 5. Postafiók 203 a következő megjelöléssel: Negyedévi pályázat.

A képek kötelező m é r e t e : 18 x 24 cm.

A képek hátoldalán feltüntethető a kép c i m e . Képsorokban a képek hátoldalán a képsor címén kívül fel k e l l tüntetni a képek sorrendjét jelző számokat.

Egy-egy negyedévi pályázaton egy szerző legfeljebb három egyedi képpel és egy képsorral vehet részt, - abban az esetben is csak egy képsorral, ha egyedi képet nem küld be. Az ennél több képpel pályázók esetleges díjazását a jeligés borítékok felbontása után érvénytelenítjük.

A bírálóbizottság negyedévenként maximálisan 6 db n i v ó - d i j a t oszt ki. 500 Ft-os nivódíjat kapnak az egyedi képek, 1000 Ft-os nivódíjat kapnak a képsorok. Az egy-egy év folyamán nivódíjjal kitüntetett képek és képsorok közt a bírálóbizottság az évi anyag összesített újraértékelése alapján 5-10 db é v - d i j a t oszt ki, egyedi képekre 2000 Ft, képsorra 3000 Ft értékben.

A negyedévi nivódíjak és az évdíjak kiosztásakor a bírálóbizottság minden műfajt külön-külön figyelemben részesít, de egyszerre egy műfajban is kiadhat több díjat és az anyag értékétől függően vissza is tarthatja a díjakat. A bírálóbizottság nem változtathatja meg az egyes negyedévi nivódíjak összegét.

A nivódíjakkal kitüntetett képek a Szövetség tulajdonába mennek át, ami azonban nem érinti a kép alkotójának szerzői jogait.

A FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ
SZERKESZTŐBIZOTTSÁGA

I F J U S Á G I P Á L Y Á Z A T

A Magyar Fotóművészek Szövetsége a FIAP /Nemzetközi Fotóművészeti Szövetség/ felhívására fényképpályázatot hirdet fiatal fotoamatőrök és hivatásos fotósok számára. A pályázaton részt vehet bárki, akinek életkora nem haladta meg a 25 évet. A pályázat célja a fiatal tehetségek felfedezése és aktivizálása, valamint a magyar fotóművészet és fotokultúra felfrissítése és a jövő fotóművészeinek elindítása.

P á l y á z a t i f e l t é t e l e k. A pályázat témája kötetlen. Beküldhető személyenként 4 db fekete-fehér fényes kép 18 x 24 cm-es méretben. Minden kép hátlapján a következő adatokat kell feltüntetni:

- a/ a szerző keresztnévét, családi nevét, pontos lakcímét, születési évét,
- b/ a kép címét.

B e k ü l d é s i h a t á r i d ő : 1965. j u l i u s 1.

Cím: Magyar Fotóművészek Szövetsége, Bp. VI. Gorkij fasor 38.

A borítékon kérjük feltüntetni "Ifjusági pályázat" jelzést.

Pályadíjak: 1 db I. díj 1000,- Ft

1 " II. " 750,- "

2 " III. " 500,- "

A pályázat legjobb anyagából kollekciónak küldünk ki a FIAP nemzetközi pályázatára Münchenbe, ahol újabb értékes díjakat nyerhetnek a résztvevők.

MAGYAR FOTOMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE

TARTALOM

E s z t é t i k a

Nemes Károly:

Jelentés és atmoszféra a fotoalkotásban 3

A l k o t ó m ű h e l y

Csányi Miklós:

Németh Józsefnél 11

F i a t a l o k s z e m l é j e

Dávid Katalin:

Ifj. Rácz Endre munkáiról 31

Nagy Zoltán:

A fény dicsérete /hozzászólás/ 41

Rozgonyi Iván:

Az Én és a Senki /hozzászólás/ 44

K r i t i k a

Tarcai Béla:

Egy zsűritag beszámolója a miskolci Országos

Fotóművészeti kiállításról 49

Nemes Károly:

Országos Fotóművészeti Kiállítás, Miskolc 1964 57

Nagy Zoltán:

A jugoszláv kiállítás anyaga egy szemlélő rostáján..... 65

L. Gy.:

Rainer Dorndeck, Brigitte Schenk, Peter Leske..... 70

Lőrinczy György:	
Fotók és festmények Győrött	72
K i t e k i n t é s	
Nemes Károly:	
Uj törekvések a dokumentumfilmben	79
Dr. Fejős Imre 1899-1965	95
P á l y á z a t	
Az 1964. IV. negyedévi képsorpályázat eredménye	97
A Fényképművészeti Tájékoztató új Negyedévi pályázata	97
Ifjusági pályázat	100

KÉPEK SZERZŐI

Debeljkovic Branibor	Mizner Zlata-Laura
Djordjevic Miodrag	Németh József
Hlupic Franc	Pavic Milan
Janevski Zivko	Pavlovic Aleksandar
Jojic Milorad	Rác Endre, ifj.
Koncz Csaba	Tosic Dragoljub
Marencic Janez	Vasic Vidoje
Meződy István	Zuber Vilko

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

650285-Kossuth Kiadó Sokszorosító Üzeme

Élő természet sorozatba tartozó Pók c. képe. Itt a különböző arculatu anyagok összetartozását /beleértve az élőlény pókot is/ tónusfokozatuk és a kompozicionálisan megteremtett napocentrikusság érzékelteti. A tónusok kiteljesedése ugyanakkor azt a sejtelmességet is megadja, amellyel a világ keletkezése rendelkezik - az állandó mozgás, keletkezés, egy felé törekvés, illetve egytől való indulás sejtelmességét. Azaz ez a világ valóban él és nyilvánvalóan a nap által. Ez a nap által tápláltság a képen már szinte szimbolikus.

A szimbolizmus még elvontabban található meg az Élettelen természet sorozat képein is.

Az Ágak c. képen a közszőlő fényképezett, ágratapadó és átvilágított jég szinte a káoszából való letisztulást példázza. A forma és tónuskavarodásban az ág maga a kikristályosodott rend. Tömörségét sötét feltja is fokozza. A kép legfontosabb eleme a mozgás, amely a tónusok kavargása révén mint lüktetés jelentkezik. Tulzással: mintegy a szív lüktetését adja a kép tónuselosztásával, hangsúlyozva az "élettelen" természetben is meglévő mozgást.

A sorozat másik két jelentős képe a Facsiga és a Hordalékfa. Az elsőt a víz fehér osillámítása adja az élet jelét és a lüktetést. S a sötétség határán ebből kelnek ki a különböző tárgyak. Egy egyséjtűt asszociál-tató levél, amely ferde irányával a osillámítás mozgás-élményét visszahangozza. Egy osigára emlékeztető hordalékfa, amely bizonyos kikristályosodást érzékeltet. A vízből való kikelés állapotát /átmenetét/ szimbolizálja ez a kép, s ennyiben az élet keletkezését.

A Hordalékfa hasonló tartalmat sugall. A három-

fajta anyagosság - amelyet a különböző osillámítások hangsúlyoznak - a keletkezés mintegy három fázisa. A folyékony, a kocsonyás és a szilárd /sőt rétegezetten szilárd/ szinte egymásnak felelve lendülnek mozgásba. Ebben szerepet játszik a megszakítottóságuk is - kis kocsonyás szigetek a folyadékban és osillámoló nedvesség a szilárd testen.

A keletkezés folyamatát szimbolizálja a Kozmosz-mikrokozmosz c. sorozat két képe is.

A falevél c. a szemcsés háttéren mintegy egyséjtűkből összesűrűsödött lényyszerű levelet ábrázol, fenyegető rajzolattal. A tojás alakhoz való viszonyított-sága pedig megadja az élő világ létért való küzdelmének szimbolizációját. Az alaköltés és a másik elnyelésének asszociációja teljes ezen a képen.

A másik alkotás - a Kavics törésfelülete c. kép - sok hasonló foto- és filmképre emlékeztet. Ezért csak asszociációs erejét érdemes megemlíteni nyilvánvaló dinamizmusán túl. Tipikus ún. holdbéli táj gondolatot eredményez. A hidegség /osillogás/ és melegség /matt szétsugárzás/ kapcsolatából áll elő ez az elképzelés.

Tehát Lőrinczy képei nagy asszociációs erejűekkel egészen a szimbolizmusig, a szimbolikus általánosításig jutottak, s a szerző ezt az erőt a legátfogóbb tanulságok /az anyagi világ egysége stb./ kapcsán próbálta hasznosítani. A fotóművészet lehetőségének ilyen kipróbálása, erejének ilyen bizonyítása bizonyos gyengeséget is rejt, amely a környezet konkrét dolgai iránti érdektelenségben mutatkozik meg. Ezért már maga a tárgyválasztás nagyon megnehezíti a világváltóztatató szándékot, bár a megvalósítás színvonala - s ez már hatást is je-

lent - kétségkívül jelentős és a belső világ erősen kifejeződik.

Nagy Zoltán jellegzetessége ezzel szemben a tárgyi közvetlen világ felé való fordulás.

Nagy Zoltán csak három éve kezdett fényképezni, de képei hamarosan nyilvánosság elé kerültek, sőt már egy kiállítása is volt. Bár közvetlenül a világ felé fordul, de szubjektív rendet óhajt megvalósítani képeivel a valóság felkinált és felkutatott motívumaiból.

Az emberi világ a rend világa, még akkor is, ha bizonyos zártságot, sőt kötöttséget, s ennyiben sötétebb tónust jelent.

Első számú képe például ezt mutatja. A felakasztott halásháló köteleinek párhuzamosságával kétségtelesenül a rendet képviseli, de lefelé való sűrűsödése egyre nagyobb nehézséget érzékeltet és felül sem nyit perspektívát. Egy súlyosan lezárt világ ez, amelynek uralkodó eleme a rend.

Ahogy ezen a képen a háló kereten tulmutató volta teljesen átfog bennünket, úgy a második számun a kereten tulnyuló létrák és a drótháló teszik ezt. Itt is rend van. A világos tónusu, szabályos elhelyezései tárgyak éppen ezt hangsúlyozzák. De e mögött a rend mögött sötétség és zártság tömörül.

A tárgyak nem egyszerű eszközök ezeken a képeken, hanem korlátok, mint ahogy megvan a határok is a harmadik számú képen a sarkó formájában. Ennek a kőnek egyenes rendjén túl már a fekete kavargású káosz van, amelyben elmerülnek és értelmüket veszítik a tárgyak.

Még a művészi alakított dolgokba is beleslátja

az alkotó a sötétséget. Ezt mutatja a negyedik számú képe. A fal harmóniáját kikezdi alul egy repedés és felül egy kémény árnyékának sötétsége. S a fekete árnyék nemcsak tömör, hanem, mint a füst, foszlós szegélyével terjedésre kész - a harmónia teljes elnyelésére.

Valami felosillan az emberi melegségből az ötödik számú képen. Bár a falfelület nagy piszkos foltja elnyomja az ablakba tett virágot, ezt azonban az ablak sötét kerete kellően hangsúlyozza. Jellemző viszont, hogy ezen a képen, amelyiken melegség jelentkezik, felbomlik a rend. S ez vonatkozik a következő alkotásra is.

Az Akt o. - hatodik számú - képen a pusztulás fellett győzedelmeskedik - mint ezt a krétával rajzolt akt mutatja - az élet, az emberi szenvedély, illetve annak könnyed megnyilatkozása. Kár, hogy mind elhelyezését, mind alakját illetően a rajz szinte védjegyszerűen szabályos.

Mindez a sötétben látás a valóságosság jegyével bíró tárgyi megfelelőjét a hetedik számú képen nyeri el. A harangozó sötétbe merülő figuráját - amelynek lent voltát az egyre homályosabban alakanyargó lépcső is hangsúlyozza - mintegy elnyeli a mély. A kötélt tőle távolodva szerencsésen szintén homályosodik - mintegy szétfoszlik - így az sem jelenthet menekülést. A fel-emelt kezek pedig mintha kétségbeesetten nyulnának segítségért.

Ez az okkal, ok nélkül sötét világ Nagy Zoltán legfőbb jellegzetessége. Ez az, ami őt sajátosan társítja a konkrétan lényeges dolgoktól elforduló Kozov és Lőrinczy műveivel.

A három fiatal művész kiállításának tanulsága tehát kettős. Egyrészt igaz ugyan, hogy mintegy elfordul-

nak a társadalmi valóság közvetlen tényeitől, illetve azt sötét tónusu érzelmi élményként ábrázolják. Ezzel a konkrétiságról, atmoszféráról, az események foto számára olyan rendkívüli fontos megfigyeléséről mondanak le. Így szűk körbe zárják magukat, s nem egyszer ismétlődésre kényszerülnek.

Másrészt azonban kétségtelenül a művészeti általánosítás nagyobb mélységén dolgozva a foto eszközeivel, az intenzitás irányába haladnak. Ezzel érzékennyé teszik művészetüket a legkisebb tények megragadására, s a legnagyobb kérdések átfogására is.

Bár művészetük aroulata alapjában már kialakult, mégis önmaguk számára is, alkotásuknak ez a stádiuma kísérleti - önmaguk keresése. S még inkább kísérleti a fotóművészet számára, amely a megújult valóságnak megfelelő lehetőségeit keresi. Éppen ezt a kísérleti jelleget kell becsülni bennük, amely ugyan nem mentes túlzásoktól, utánérzésektől stb., de amelynek mégis van egy termékeny magja - a bonyolult és rejtett megragadásának és élménnyé tevésének új szinten való megoldása. Ennek a próbálkozásnak kétségtelenül jobban kedvez a fiatalok kevésbé hagyománytisztelő volta, lendülete és kötetlensége. Pontos azonban, hogy egyéni fejlődésükben ez ne legyen az utolsó állomás, s a következő szakaszban képesek legyenek hasznosítani most szerzett tapasztalataikat. Ennek a következő szakasznak pedig el kell jönnie, mert nyilvánvaló világot megváltoztató szándékuk akkor lesz igazán hatásos, ha nem ennyire a szubjektív oldalról akarják megvalósítani, hanem a fénykép törvényszerűségei szerint nagyobb figyelmet fordítanak az objektív valóság közvetlen ábrázolására is, belső világuk teljességének megtartásával. Illetve ezt az igényt képesek lesznek összekapcsolni a most gyakorolt mélybehatolással. Nemes Károly

K i t e k i n t é s

A REALIZMUS ÉS AZ ÚJ HULLÁM

A francia filmapok, majd a filmek szélesebb közönség elé kerülése, akkor, amikor az irányzatot a valóság jelei mutatkoznak, ismét előtérbe hozták az új hullámról régóta folyó vitát, s egyben új aspektust is adtak a véleménycsereinek - a vita tárgyának pontosabb ismeretét.

Persze változatlanul nyitva marad az a kérdés, hogy még ezeknek a filmeknek ismeretében is elegendő alappal rendelkezünk-e a véleménymondáshoz, ha ebben az egyedi értéktételeken túl akarunk lépni. Mindent egybevetve, a most és korábban látott filmek már tartalmazhatnak annyi általánosítható vonást, amely az egész, közel sem egységes mozgalomra vonatkozhatik. Ez azonban nem pótolja azt, amit a részletező történeti végigtekintethetőség adhatna.

Ezenkívül még más tényezők is megnehezítik az új hullám megítélését:

Maga az, hogy ez a törekvés csak néhány éves múlt-ra tekint vissza, tehát kezdeti szakaszában van /ami persze nem jelent feltétlen hosszú életet/. Így nem rendelkezhet olyan kiérleltéssel, maximális tökéletességgel, mint a régebbi irányzatok.

Csak eszmei - s nem gyakorlati - követelmény lehet az új hullám filmjeivel szemben az, hogy a leglényegesebb társadalmi problémák valóságghú kritikai képét ad-

12020 p 62

BELT E. munkán p 74

FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ



FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ

1965

II-III.

Magyar Fotóművészek Szövetsége

Budapest

Szerkesztőbizottság:

Nemes Károly
Révai Dezső
Rozgonyi Iván
Tarcai Béla

Szerkesztő:

Rozgonyi Iván

LŐRINCZY GYÖRGY MUNKÁIRÓL⁺

Amikor a Tájékoztató elindította ezt a sorozatot, jelezte, hogy a bemutatásra kerülő fiatalok megítélésében kerülni akarja a megmerevedett értékeléseket, nem akar örökérvényű kvalitásokat felfedezni. Én is szeretném magam ehhez tartani, de már most el kell mondanom, hogy ez a körültekintésre intő igény több, mint amit nyugodtan vállalhatok. Akárkiről legyen szó, ha fiatal művésről kell beszélni - s. ez Lőrinczy Györgynél is így van -, nem lehet maradéktalanul a tárgyilagosság póza mögé rejtőzni, mert ha találunk is olyat művei között - s miért ne találhatnánk? -, melyek nem nyerték meg a tetszésünket, nem fedie-e el vajon ezt a felismerést a már kibontakozott vagy a még csak megígért öröm a szenvedélyesen pokolra-ment lelkesedés fölött?

Bevezetőben illik bemutatni azt, akiről később inkább képei kaposán esik bővebben szó: Lőrinczy György 30 éves. Hosszabb ideje fotografál, az Országos Idegenforgalmi Pályázaton I. és III. díjat nyert, majd több évig dolgozott az Ikarusz gyár propaganda osztályán, ahol kizárólag színes reklámfotókat készített és prospektusokat szerkesztett. Ennek a korszaknak két későbbi

⁺Lőrinczy György ez év márciusában Nagy Zoltánnal és Koncz Csabával közös kiállításon mutatkozott be. Erről a kiállításról "Kritika" rovatunkban Hevesy Iván és Nemes Károly cikke számol be. Utalunk Lőrinczy György esztétikai és kritikai jellegű szakirodalmi munkásságára is, mely évek óta ismeretes lapunk nyilvánossága előtt.

eredménye mutatkozik: A színes fotografálás közben szerzett tapasztalatai és egyéb tanulmányai alapján "A színes fényképezés esztétikájának alapjai" c. tanulmányával megnyerte a Szövetség elméleti pályázatának I. díját /megjelent a Fényképművészeti Tájékoztató 1963. V-VI. sz.-ban/. A másik eredmény talán az, amit később közelebbről is szemügyre veszünk, hogy Lőrinczy György képei műfajuktól, tárgykörüktől függetlenül igen gazdag és érett formakulturáról vallanak, melynek kialakulásában van némi említésreméltó szerepe a többéves "formaigényes" gyakorlatnak. Ezt követően a Szövetség negyedévi pályázatán két II. díjat nyer: az egyiket a "Cool jazz", a másikat a "Genezis" című képsorával /Fényképművészeti Tájékoztató 1964 I-II. sz. és 1964. III-IV. sz./. 1965 márciusában Koncz Csaba és Nagy Zoltán társaságában kiállítást rendez az Építők Műszaki Klubjában.

Bemutatásként ennyi talán elég is. Az adatok nem jeleznek fordulatokban bővelkedő izgalmas életet, de ha szemügyre vesszük azt, hogy ebből a nem is jelentéktelen "fotós" multból, mi az, ami fotografikaként nyilvánosságra került, nem elhanyagolható figyelmeztetést kapunk. Csak a két pályadíjas sorozat és a szerény mennyiségű kiállítási kép - a nyilván több száz, vagy ezer felvételtől. Érett alkotókat is gondolkodásrakészítő válogatás ez, letisztult vállalása alig néhány képnek, ami jelzi a maga megszabta további utat is: ars poetikának nevezhetnénk.

Mi jellemzi ezt az ars poetikát? Fiatalokról írva mindig megkeresik az elődöket. Kinek a nyomán indult, ki a mestere, milyen iskolához tartozik? S legtöbbször hasznos tapasztalatokat lehet levonni a válaszokból. Megpróbáltam én is ilyen szabályos interjút készíteni Lőrinczy Györggyel, de nem sikerült. Azt mondta, hogy nincs mes-

tere, nem követi senkinek az utját, tehát nem is érzi, hogy valamilyen iskolához tartozna. Vajon ez póz? Azt hiszem, nem. Képei láttán félszemmel Weston és Bischof munkásságát nézzük, az ő utolérhetetlen formakulturájuk, a korai Bischof és a késői Weston tárgyválasztása kényszeritenek erre. Valóban ez a hasonlatosság látszólagos. Weston sajátos szimbolizmusa, Bischof agitativ riportossága a Lőrinczyétől teljesen eltérő harmóniát idéz. Egy szóval nem találtam olyan fotografust, akit elődnek tekinthetnék, aki ilyen szintézist teremt racionalizmusa és szenvedélyes formakulturája között. Más, inkább intellektuális hatások eredőit fedezhetjük fel, melyek a modern ember intellektuális arzenáljából bőven tellenek, s melyeknek hatása alól alig vonhatja ki magát valaki is, aki igényt tart arra, hogy lépést tartson korunk szellemi fejlődésével. Mégis talán megdöbbenőnek tűnik, hogy a fotográfus Lőrinczy nem Picassora vagy Moholy-Nagyra, nem is Kafkára vagy Ionescúra, hanem Einsteinre és Heisenbergre gondol, amikor erről esik szó. Igaz és őszinte vállalás ez: vállalása egy szenvedélyes kutatásnak, mely a dolgok legmélyén rejlő összefüggéseket keresi, legyen az emberek, tárgyak, vagy emberek és tárgyak kapcsolata, vagy bármi más. S aki ezt vállalta, annak valóban pokolra kell mennie, ha csak nem akar megmaradni a felszínes banalitásoknál, és akkor is, ha nem akar absztrakt sémákba merevedni. Ha Lőrinczyvel ismerkedünk, ezt nem árt szem előtt tartanunk, mert igaz ugyan, hogy felszínes banalitásokkal senki sem vádolhatja - és nem is vádolja -, de felötölhet az absztrakt sémák vádja, mivel a valóban intenzív absztrakció miatt képei nem számíthatnak tömeges megértésre.

A "Cool jazz" c. képsora /1964. I-II. sz. 112. o./

már magán viseli azokat a törekvéseket, amiről fentebb beszéltünk: jelzi az intenzivebb absztrahálás igényét. Targykörét művészetszociológiai vázlatnak is nevezhetnénk s ezzel besorolnánk a napjainkban egyre terjedő és hasonló jellegű művészeti vállalkozások közé. Minden profanizálás nélkül közeledik a jelenséghez, értve és érezve azokat a problémákat, melyek a modern művészeti irányzatokban tükröződnek. A megítélés során azonban eltér szándékától - s ez az eltérés a képsornak előnyére válik. A "Cool jazz" ugyanis hideg dzeszt jelent, melyben a műfaj teoretikusai teljesen desztillált racionalizmust akarnak meghonosítani, s a címadó elnevezés "programja", valamint a képsor mottója egyöntetűen azt jelzi, hogy a szerző erről a magatartásról próbál képeiben nyilatkozni. Ahogy más izmusoknál sem realizálódott az a priori esztétikai norma, úgy a cool jazz esetében sem, de nem realizálódott a képsorban sem. A cool jazz-t valóban el lehet itélni, de csak normái miatt. Gyakorlata azonban nem követi normáit, nemcsak a kompozíciók és interpretációk során, hanem főként azok átélésében nem, akik szórakozásul hallgatják. Ennek ellenére tény, hogy talaja elhidegülés, magányosság, de ez valahol és valamikor mindig feloldódik. Ha Lőrinczy megelégedett volna azzal a sémával, hogy a cool jazz az elhidegülés, a magányosság, a sterilizált racionalizmus tükre, akkor "általában" igaza lett volna, s mint szociológus, gondolatilag ennél a következtetésnél meg is állhatott volna. De a művész észrevette - észre kellett vennie -, hogy a valóságban nem lehet ilyen sematikus egyszerűsítésekkel találkozni s főként nem lehet a folyamatokat az ábrázolás során gondolati sémákkal kettészakítani. Hgrom képen - csucsfényekben csillogó gépkocsik, gépkocsi ablakok és házfalák - bennefoglaltatik mindaz, amit a cool

jazz jelenségforrásáról elmondtunk. De még ennél a három képnél sem abszolútizált az elutasítás ridegsége. Igaz ugyan, hogy az ablakok, kocsik és házak ablakai egyaránt eltakarják az embert s helyette fényekkel, feketében vajudó fényekkel kápráztatnak el, de ritmusuk, bonyolult kompozíciójuk szövevénye mégiscsak embereket takar. Feszültséget jeleznek ezek a képek, ha feszültségük a ridegség irányában tolódik is el, míg a csendélet és a macskaportré megpróbálja ezt az egyensúlyt helyreállítani. A kövön ülő nő és a hidon táncoló fiatalok egyértelmű emberi motivációt adnak: az egyik kiábrándult, tragikus magábaroskadásával, a másik oldott egymásratalálásával sarkítja az érzelmi reakciókat, egy harmadik, nem ábrázolt emberi egység megteremtésében. Az akt ugyanis nem ezt az emberi egységet teremti meg, hanem a sorozat montázsában más szerep vár rá: egyedileg hordja a szintézis terhelése nélkül mindazt, amit az előző képek felvázoltak. Ezen a képen fordul meg a képsor sorsa: enélkül a sorozat sémává merevedne. Ebben a képben a sor valamennyi képe külön-külön és együttesen is átértékelődik, magasabbrendű tartalmat nyer: szubjektív erővel nyilatkozik afelől, hogy semmiféle emberre rákényszerített külső erőszak nem tudja egyértelműen rabbá tenni az embert, ha a támadások, a ráhatások egyértelműek is, az egyéniség a maga gazdagságával tudja motiválni azokat, keresve-kutatva a lehetőséget emberibb tartalmak megtalálására. A képsornak értéke, hogy ezt az egységet felismeri és kifejti, ettől kapja vitathatatlanul humanista aspektusát. Adósak maradnánk azonban az igazsággal, ha elhallgatnánk, hogy a képsor egy-két hibája gátolja értékeinek teljes kibontakozását. Ez egyrészt a felvázolásból adódik. Az ablakmotivumok kissé tulharsogják önmagukat és ezzel jelzik a rossz hipotézist, a megismerés

előtti állásfoglalás hátrányát, amit azonban később helyreállít. Gondosabb felvázolás előnyösebb lett volna. Ebből fakad a képsor másik hibája is: az egyébként fegyelmezett absztrahálásnak ellentmond a laza szerkesztés-mód, ami ily módon a tárgykörrel is némiképp ellentmondásba kerül. Magyarázza a helyzetet, hogy a tárgykör bonyolult s ugyanakkor viszonyaink között alig tanulmányozható.

A "Cool jazz" intenzív absztrakciója után azt hittük volna, hogy ezt nem lehet veszélytelenül tovább fokozni. Lőrinczy vállalta a veszély kockázatát s következő képsorában, a "Genezisben" /1964. III-IV. 128. o./ a témaválasztás is elég egzakt. A sorozat négy képből áll s itt is, mint utána következő képeinek legtöbbszörénél, a képek tárgyát alig lehetne meghatározni s a meghatározás talán ártana is nekik. A "Genezis" az - ami: keletkezés, eredés. Fogalmilag ennél többet lehetetlen róla meghatározni. Ugy tűnik, nem hordoz magában társadalmi - emberi problémákat, nem ad választ sorsdöntő kérdésekre, és fel sem teszi azokat, mintha nagyon embertelen dolog lenne ez. Mindezek ellenére meggyőződésem, hogy ez a képsor mégsem csak a fények és árnyékok drámai küzdelme, a már-már amorfi tárgyak értelmetlen viaskodása, nem embertelen ez, csak úgy tűnik /mindazoknak, akik humanizmust csak olyan képben éreznek, ahol embert látnak, vagy legalábbis ott, ahol emberművelte táj, vagy tárgy kiabálja ezt/. A "Genezis"-nek nincs elbeszélhető sztorija, míg a "Cool jazz" vizuális történéseinek megvan a neki megfelelő társadalmi és ezért elbeszélhető történése. Ha csak azt nem tekintjük sztorinak, hogy valami születik-keletkezik-származik biológiai értelemben. A genezis vizuális megfelelőjét, fotoművészeti megismerését a képsor maradéktalanul visszaadja. Tükrözi a keletkezés minden drámai

izgalmát, sokszor kaotikus és mitikus szövevényét, tragikus és groteszk küzdelmét, a genezis pillanatában meglévő, de még nem látható célt - ami sokszor értelmetlennek tűntetheti az egészet, jelzi a szépségét, de láttatja a rutságát is. Nem ez a genezis, de a genezis ilyen is. Jelenséggazdagsága egyszerre megfoghatatlanul korlátlan, nem mindenre kiterjedő, de lényegének igaz vetülete, amit láthatunk. Nem estünk technikai trükkök áldozatául, a képek konkrét dolgokat ábrázolnak, hitelességükhöz kétség nem férhet. Gazdagon használja a kifejezési eszközöket s formateremtése is remekbeszabott. Ha elkezdenénk fejtegetni, hogy az egyik kép kaktuszlevelet és pókhálót ábrázol, banalításokat mondanánk. Nem illusztrálja a genezis biológiai tényét sem. Megszűnik fontosnak lenni a tárgy, mint konkrét elem, és a biológiai genezis, mint absztrakt elem is. E helyett e kettő egymásba állandóan átfolyó, egymásban állandóan újraértékelődő, szüntelenül ujjászülető élményt rögzít, igaz, közelebb az elvonthoz, mint az egyedihez, de ezen messze túllépve, amazon meg még innen maradva. Ez az egyensúlytartás, ez a magabiztos közlekedés az egyes és általános között, a célnak legmegfelelőbb forma megteremtésével adja Lőrinczy legnagyobb értékét. Vitathatatlan, hogy ezt az egységet nehéz megteremteni, viszont az is vitathatatlan, hogy a genezis konfliktusai letisztultabb és általánosabb érvényű konfliktusok, mint akár a "Cool jazz" vagy ennél még összetettebb társadalmi konfliktusok. De a konfliktus értékrendje a belőle táplálkozó műalkotás értékrendjét nem determinálja, legfeljebb művészetszociológiai hatását korlátozza.

Érdekes, fotós szemünk számára kissé idegen-szokatlan világba vezetnek Lőrinczy kiállítási képei, az

élő természet, az élettelen természet, s főként: a "Mikrokozmosz-makrokozmosz" mintha a 17. századi holland mesterek modern rezonálását hozná. De amíg ott a nekünk való dolgok felfedezésének mindent elsőprő örömeivel találkozunk, addig itt olyan dolgokról és tárgyakról van szó, amelyek nekünk valókká válhatnak, ha megismerjük és megszeretjük őket. Ennek felismerése csak számunkra szokatlan. Nem véletlen, hogy a nyugati fotográfia - s nem utolsósorban ezért vetettünk Bischofra és Westonra néhány pillantást - már jónéhány éve megérezte annak a világnak végtelen ellentmondását, melyben a dolgok és tárgyak értékesedésével egyenes arányban nő az ember elértéktelenedése. Naiv, bár tiszteletet parancsoló hit- tel kezdtek küzdeni e jelzések viszonyainak megváltoztatásáért: hol úgy, hogy a dolgok és tárgyak elidegene- dést termelő gazdasági értékesedésével azok esztétikai értékesedését helyezték szembe, azáltal, hogy felfedez- ték, megismerték és megszerettették azokat, hol pedig úgy, hogy az elértéktelenedő emberi világ elértéktelene- dése ellen indultak harcba főként az elértéktelenedés antihumanista rutságának boncolásával. Az ember teleo- lógikus cselekvése a dolgokat és tárgyakat munkaeszkö- zökké és termékekké alakította, melyekben végül is az ember külső-idegenné vált s ilyképpen a megművelt dolgok és tárgyak, mint munkatárgyak tőle idegenül egzisztál- tak, vele szemben önálló hatalommá váltak s a hajdan csak természeti alakzatok és formák a nekik kölcsönzött élet révén ellenségesen és idegenül léptek fel vele szem- ben. E folyamat végtelenségig polarizált ellentmondásait mindenki - társadalmi helyzetétől függően - így vagy úgy, maga is érzi, és a művész alkalmas szenziometer en- nek kimutatására. Ide kíváncsoznak Marxnak ezzel kapcsó-

latos fejtegetései, melyek tükrözik az összefüggések becsolultságát és fontosságát is:

"Az ember nembeli lény, nemcsak annyiban, hogy gyakorlatilag és elméletileg a nemet, mind a sajátját, mind a többi dolgokét is a maga tárgyává teszi, hanem - és ez csak más kifejezés ugyanazon dologra - annyiban is, hogy önmagához mint a jelenvaló, eleven nemhez viszonyul, hogy magához mint e g y e t e m e s, ennél fogva szabad lényhez viszonyul.

A nembeli élet mind az embernél, mind az állatnál fizikailag először is abban áll, hogy az ember /akár az állat/ a szervetlen természetből él, s minél egyetemesebb az ember az állathoz képest, egyre egyetemesebb a szervetlen természetnek az a területe, amelyből él. Mint ahogy növények, állatok, kövek, levegő, fény stb. elméletileg az emberi tudat egy részét alkotják, részint mint a természettudomány tárgyai, részint mint a művészet tárgyai - szellemi szervetlen természete, szellemi létfenntartási eszközei, amelyeket az élvezethez és az emésztéshez előbb el kell készítenie -, ugyanígy gyakorlatilag is az emberi élet és az emberi tevékenység egy részét alkotják... Az ember a természetből él, ez azt jelenti: a természet az ő t e s t e, amellyel állandó folyamatban kell maradnia, hogy meg ne haljon..." Marx: Gazdasági-filozófiai kéziratok. Kossuth, 1962. 49.oldal./

E marxi fejtegetést nem lehet direkt módon átértelmezni sem a polgári társadalomban felfedezett tárgyak és dolgok művészi aperciálására, sem pedig az összefüggések viszonyaink közti alakulására. Nem mehetünk el azonban figyelmetlenül amelltt a tény mellett, hogy ezek a tárgyak és dolgok a 17. században azt jelentették, hogy elfordultunk a mítosztól és vadászunk a fegyverekkel,

esszük a vadakat és behozzuk szobánkba a virágokat. Bischofnál és Westonnál viszont láthatók már azok az ellentmondások, melyek a dolgok birtokbavétele előtt jelentkeztek. Ezek már mélyebb és általánosabb összefüggésekre utaltak, mint a holland osendéletek. Mai társadalmi viszonyaink között ezekre a bonyolult és nem is másodrangú kérdésekre érdemtelenül kevés figyelmet fordítunk, bár igaz, hogy az itt feltárható ellentmondások nem utalnak közvetlen társadalmi ellentmondások veszélyére, ha nem is zárják ki azok lehetőségét. Figyelmet kell még arra is fordítanunk, hogy a modern ember szemléletében és a művészetben is, egyre fontosabb szerepet kap a világ intenzívebb és következetesebb megismerése, az igazságkeresés egyre fokozódó nyugtalansága. Ezzel együttjár, hogy kiszélesednek a művészi megismerés határai és elmélyül a megismerés foka.

Lőrinczy képeinek egyik értéke, hogy olyan tárgykörre fordítja figyelmét, mely tárgykör mellett, hogy izgalmas kérdéseket rejt magában, eléggé feltáratlan. Ebben a tárgyválasztásban más is jelentkezik a felfedezés öröme mellett: a felfedezett és eddig ismeretlen - esztétikailag ismeretlen - tárgyak szépsége, formatára, a mikrovilág meghökkentő és fantasztikus megnövekedése meg is előzi a problémákat. Letisztítja róluk a rájuk kövesedő konfliktusokat, a belőlük fakadó barbarizmust és esztétikumokat új jelzések felé irányítja: ismeri a polgári világ vajadását és ennek birtokában megismétli a hollandok naiv örömét, de ez az öröm már nem naiv, - gazdagabb ismeretanyagot birtokol, kitárulkozóbb történelmi perspektívája van.

Mindeme problémák fotografikus megragadása összetett fotokulturát igényel. Szembe kell nézni az intenzi-

vebb absztrakció minden veszélyével, a meg nem értésen kívül elsősorban a legkisebb formai bizonytalanság beláthatatlan következményeivel. Ehhez a megismeréshez kellett Einstein és Heisenberg fegyelmezett logikája, de kell hozzá a művészi magatartás ötvözeté is, mely nem csak a formák gazdag világát képes a gondolatok szolgálatába állítani, hanem arra is képes, hogy eligazítson a világ rendje és dolgai között.

Ma még nem tudjuk, hogy ez a művészi pálya merre vezet. A "Cool jazz" után a "Genezis", majd a tárgyak világa már egy határozott utat jelöl, amit - ha a leendő műveket is ismernénk - egy szakasz végének mondhatnánk. Elénk tolakszik a kérdés: lehet-e ez a csucs? Elindul egy közvetlen emberi kapcsolatokat boncoló szituációtól. Utána egy kevésbé közvetlen emberi kapcsolatokat jelző "Genezis" következik, melyben az ember potenciálisan van jelen, mozgásában mégis csak alacsonyabbrendű biológiai viszonyok között. Majd végül a még nem is elpusztított, hanem a még meg sem szerzett tárgyak birodalma. Nem eltávolodás-e ez az embertől? Nem megkerülése-e a problémáknak? Nem mondható-e el, hogy veszélytelenebb vizekre menekült? Én szívem szerint nemmel válaszolok, mert azt tartom, hogy ezek éppugy beletartoznak az ember világának egészébe, mint a közvetlen emberi kapcsolatok. Mint a Marx idézettel is jelezni akartam, sokszor sorsdöntő szerepük lehet. Idegenkedünk tőlük, mert nem ismerjük eléggé őket, nemcsak művészileg, de még filozófiailag sem, ha természettudományilag inkább is. Ennek a fajta művészetnek lehet fontos szerepe, főként akkor, ha megteremtődik számára a megértés talaja. Mindezek ellenére azt hiszem, hogy az elvontabb emberi tartalmak mellett a közvetlenebb és direktebb emberi tar-

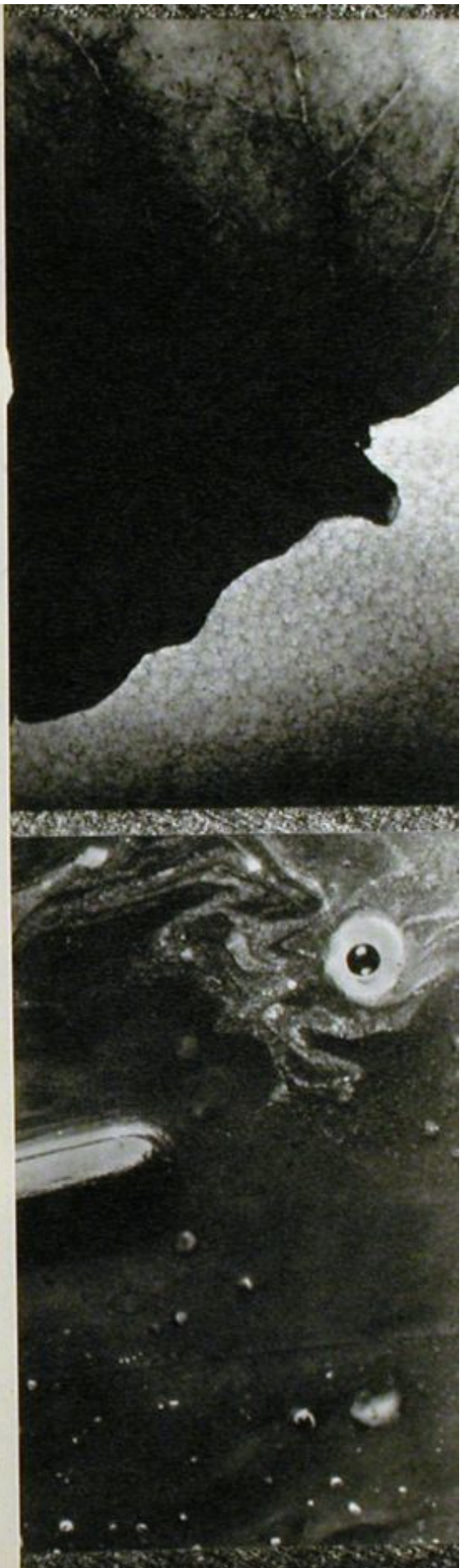
talmak egyáltalán nem méltatlanabbak a feldolgozásra. Ezért nem adhatom tiszta lelkiismerettel azt a tanácsot, hogy ez a számára legjárhatóbb ut, de azt sem, hogy ez járhatatlan. Ez a szűkebb-körű megismerés nyilván gazdagodni fog s reméljük, - eddig erre minden jogunk megvan - inkább intenzitása, mint extenzitása fog növekedni.

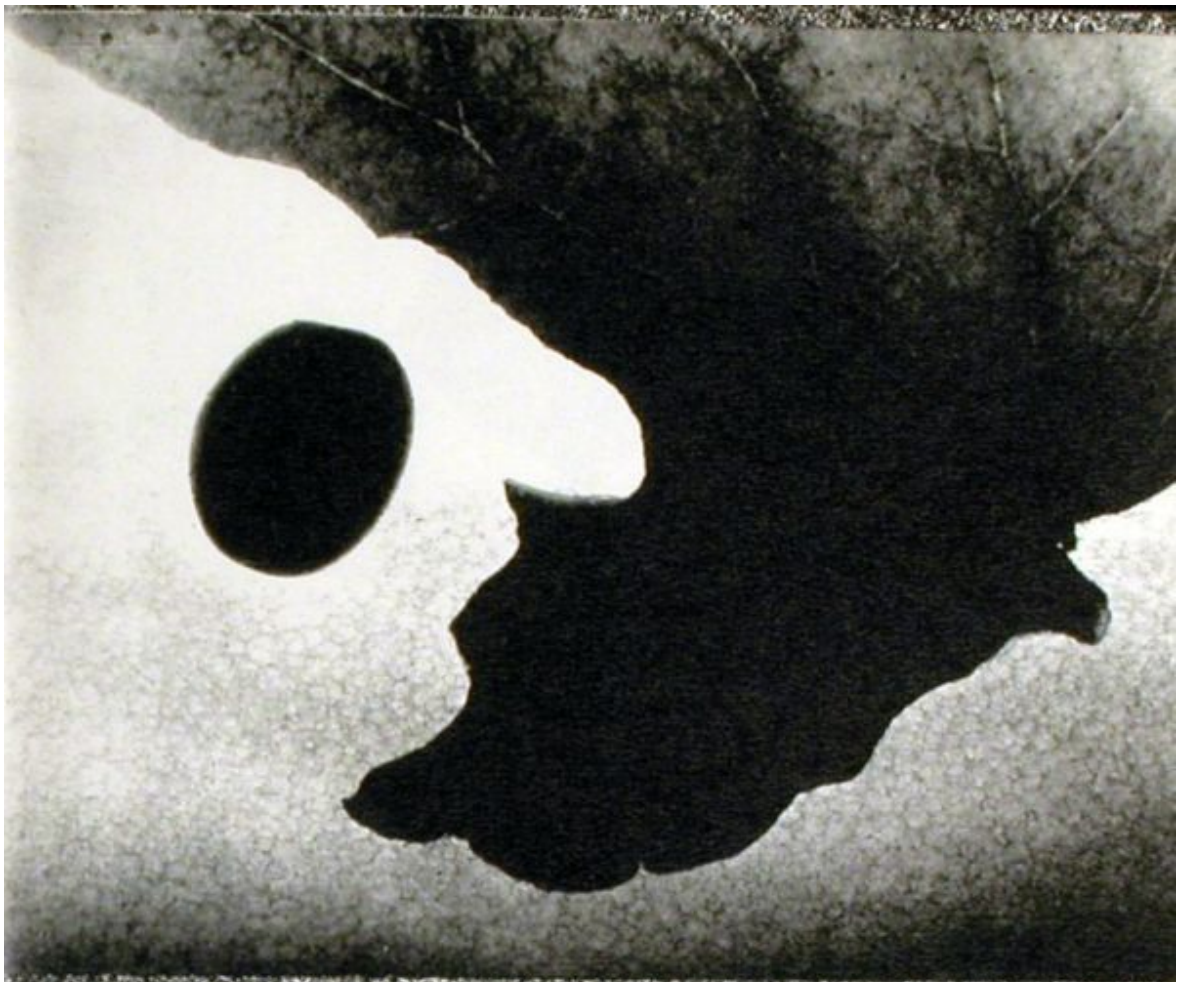
Amikor a bemutatás elején azt irtam, hogy öröm tölt el a szenvedélyesen pokolra-ment lelkesedés fölött, ezt nem azért irtam, hogy közöljem másokkal örömet, hanem azért, hogy szimpatikussá tegyem ezt a magatartást, mely akkor is szimpatikus lehetne, ha nem hozott volna még eredményeket. Az eredmények, amelyeket láttunk, megerősíthetnek bennünket abban, hogy a veszélyek bátor vállalása kamatozik és azok fognak győzni, akik nem engedelmeskednek illedelmesen a konvencióknak.

Bauer György

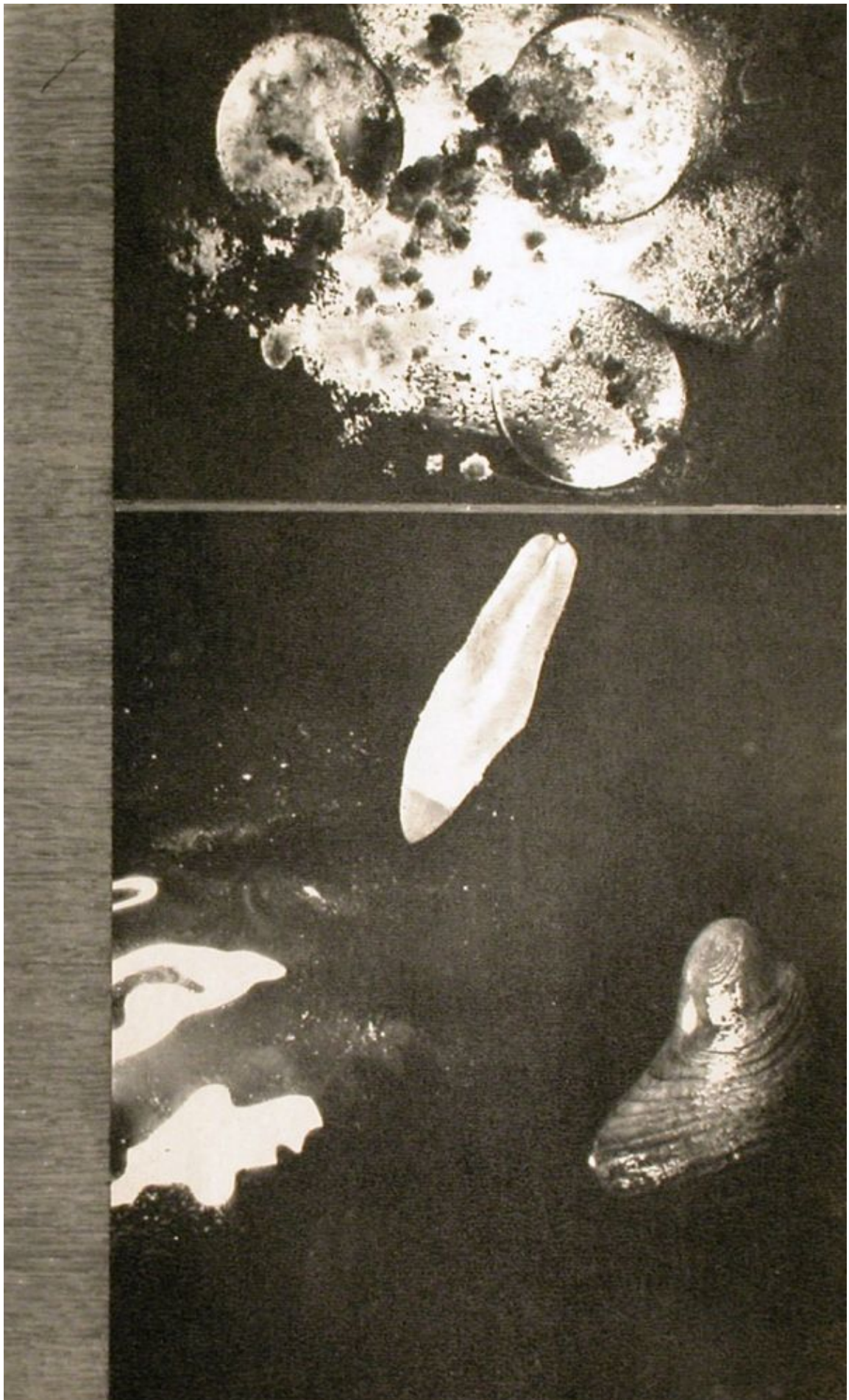
ÓRINCZY GYÖRGY FOTÓI

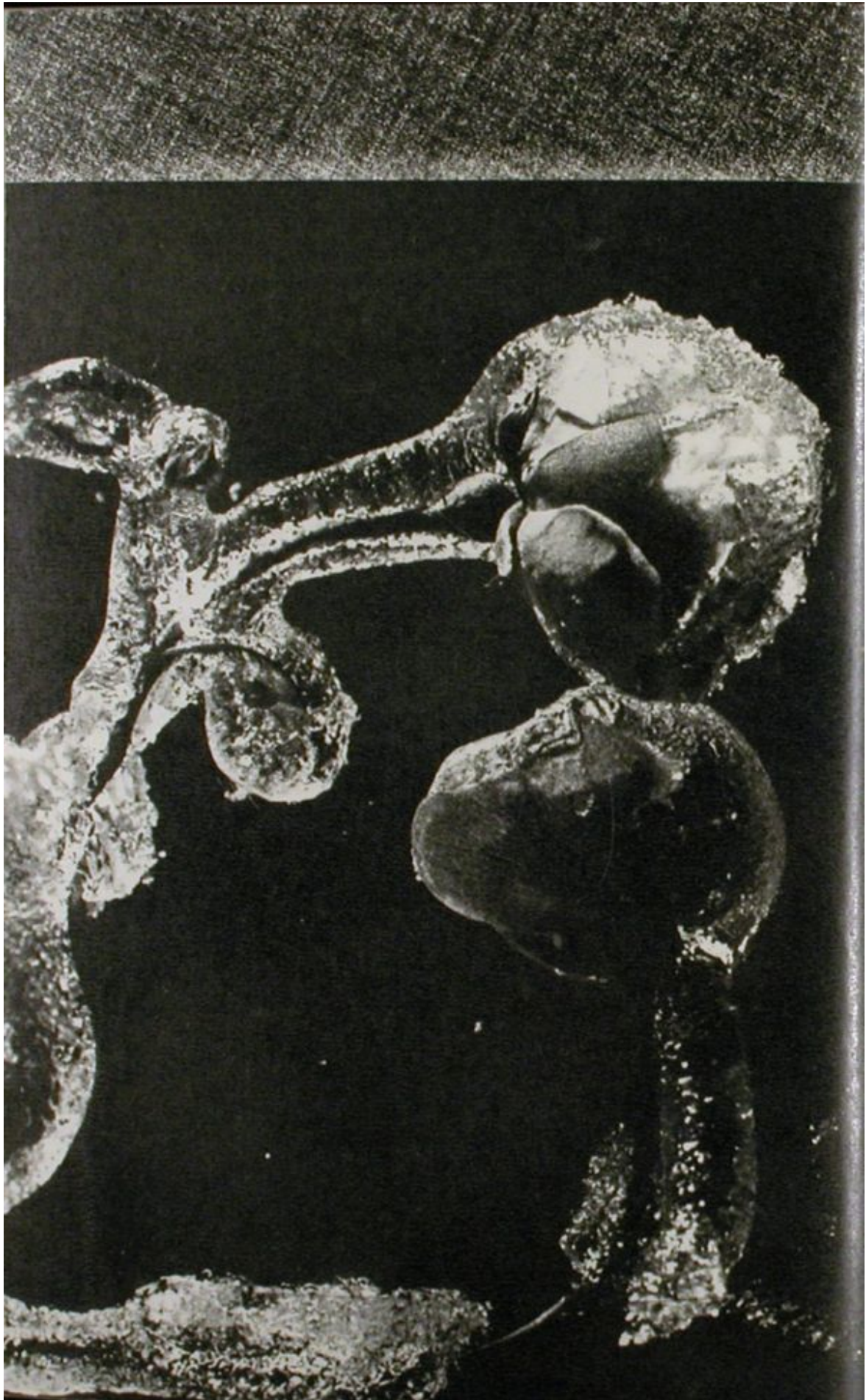
z "Élettelen természet", az
Élő természet" és a "Koz-
osz-mikrokozmosz" c. soro-
atból











A MEGISMERÉS ROMANTIKÁJA

/Hozzászólás/

Ha Lőrinczy fotóit kézbe veszi az ember, önkéntelenül is kicsuszik a száján: - hát ilyen is van? Pedig fiatal fotoművészeink az utóbbi időben sokat tettek azért, hogy a fényképezésről alkotott fogalmaink táguljanak, a csodálkozás tehát már nem is nagyon indokolt. De mégis még mennyi ideig fog tartani, míg ez az igényesebb látásmód, a valóságos világ fürkésző feltárása természetes magatartássá válik! Majdnem leirtam most azt is, hogy megszokottá. Ez az, aminek még sem szabad majd bekövetkezni. Megszokott csak az lehet, ami semmi újat nem mond, aminek nincs mondanivalója. Lőrinczy művészi munkájának is ez a végső kritériuma, nemcsak szokatlanul újnak, de egyben tartalmaznak, a vele való megbarátkozás után is érdekesnek és újat mondónak kell maradnia. Nemcsak azt kell tehát kutatnunk, milyen új nyelvet használ, hanem azt is, mennyit képes vele elmondani.

Lőrinczy fantáziavilágának inditéka alapvetően romantikus. A természetből nem az egyensúlyt, a lezárt formákat veszi észre, hanem a nyugtalanítóan mozgalmas, nyitott, befejezetlen tartományokat, azt a kozmoszt, ami telve van titkokkal. Törvények, stabil helyzetek helyett ezeket a titkokat keresi, és munkája közben arra ügyel, hogy sejtelmes mondanivalójuk ne csökkenjen, sőt inkább fokozódjon. Látszólag a mikroszkópikus világ felé közeledik, a természettudós fűlszerelésével bocsátkozik alá a részletek mély tengerébe, valójában azonban csak

azért hagyja el megszokott léptékű világunkat, hogy kozmikus méretű élmények lefényképezésére vállalkozzék. Előtétlencsét használ, mintha csak a fűszálak ereit kutatná, mégis ismeretlen égitestek időjárását, az elemek csillagközi tobzódását láthatjuk "mikroszkópikus felvételein". Lőrinczy újból bebizonyította, hogy a nagy és a kicsiny világ felé közeledve ugyanahhoz a birodalomhoz érkezünk, az ismeretlen, de megismerésre ingerlő világegyetem lépték nélküli, centivel nem araszolható arányaihoz.

Ettől azonban ő még maradhatna hűséges krónikás, tudományos érdeklődésű fotoamatőr is. Romantikus élményé ez a világ csak akkor válik, ha megkapja érzelmi töltését, feszült, disszonáns csengésű karakterét. És itt már nehezebb kielemezni, mit és hogyan fényképez Lőrinczy György. Hogyan lesz egy falevélből, egy darab kavicsból és egy gömbből /talán ping-pong labda volt eredetileg?/ feszült, surlódó disszonanciájú találkozás? Miért, hogy egy meglöttyentett vízfelület tajtékos felülete és a mögötte világító lámpatest fémmé merevült csillagok és távoli Napjuk félelmetes tájképévé tud alakulni? Miként alakul át egy homokbatemetett uszadékfa és a mellette buborékot ringató vízfodor soha nem látott, de valahol biztosan létező, tunyán elfekvő és gonoszul kacintó élőlényé? Valószínűleg nem szabad ennyire konkrétan értelmezni Lőrinczy egyes műveit, de nem is ezeket az értelmezéseket szeretném elfogadtatni, hanem azt, hogy egyáltalán fölkeltek egy ismeretlen, de létező világ értelmezésének sokféle lehetőségét, anélkül, hogy valamire is igazán hasonlitanának. Ez az a belső, romantikus ihletettségu erő, mellyel Lőrinczy fotói elhíhetővé, tartalmassá válnak.

Az élet nyoma érezhető mindenegybes művén, a szeretlen világnál gazdagabb, de az emberi figurációkkal még nem tagolt, így bizonyos mértékig azon túl is emelkedő szerves kozmosz eseményei. Ez a látnoki fantázia maga mögött tudhatja az elmúlt másfél század sok művészi produktumát, mint előzményt: - Caspar David Friedrich romantikus tájképeit, melyeknek szirtjei, organikus növénytömegei mögött az űrben lebegő hold tűnik fel, vagy Max Ernst szürrealista városképeit, furosa vegetációjú panorámáit, ahol szintén jelen van a világitó korong "közép" - a zöld vagy sárga fényű szürrealista Nap. Csizolt kavicsairól, zsáktestű fadarabjairól készült felvételei azokat az ősfarmákat idézik, melyek más technikával és más fakturában megjelentek már Klee és Miró festményein is. Lőrinczy ott fejleszti legszerencsésében tovább ezeket az előzményeket, ahol hangsúlyozza a csak fotóval utolérhető szerves tagoltságot, de ugyanakkor egyetlen nagy formába, zárt konturu határba foglalja a nyüzsögni akaró, robbanó erejű mikrokozmoszt. Egyik ilyen felvételén széles falevél nyomul jobbra-balra, akár egy érezett felületű látóhatár, előtte pedig növényi bogycák tömött csoportja érezteti a közeli előtér eseményeit. Ez, és a hozzá hasonló felvételek szerencsés arányban egyesítik a romantikus indítékot egy konstruktívabb, fegyelmezettebb komponálásmóddal. A kétféle művészi magatartás ilyen vegyítése ígérkezik legtermékenyebb és legegényibb stílusú jövőül Lőrinczy György számára.

Perneozky Géza

A FOTOMONTÁZS NÉHÁNY MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZNÉL MUNKÁSSÁGÁBAN

Az egykori népligeti fényképész csodálatos varázsló volt, mint valamennyi őse és társai a "Lunaparkok", városligetek mutatványosbódéi közé szorult kisebb-nagyobb fahodályokban, melyeket kívülről fényképek díszítettek: harosa bajszu K.U.K.-baka, amint egy egész muszkahadsereget semmisít meg, avagy a fru-fru frizurás józsefvárosi "Fräulein", aki "papirmasé" repülőgép mögül bájosolyog feléd és felém, akárcsak az első fotomontázs-kompozíciók közül bizonyára nem is egy.

A fényképezés igazán nagy kitalálás volt: felfedezte előbb az ember gyógyithatatlan hiúságát, vagyis "tökéletesítette" a művészet többezeréves gyakorlatát, s mindemellett megsokszorozott minket gögős merevségünkben, a bájos hölgyeket pedig utánozhatatlan kecsességükkel. Hirtelen kenyerét vesztette a türelmes miniatűr festő, aki porcelán és elefántosont médaillonra festette a szívek királynőjét, hogy azután szépia vagy álomszürke színekben, ovál keretben az otthonok disze legyen, emlékeztető eljegyzésre, házasságra és még annyi mindenre. Mint minden új találmány, hamarosan a fényképezés is fejlődni kezd; nemcsak az apparátusok technikai tökéletesítésével, szemlélődési módjainak változásaival, de felhasználásának változataival egészen a színesfilmig.

Tulajdonképpen mi is az a fotomontázs? Nem egyéb, mint egy kivágott, bárhová felragasztott fénykép, akár megcsontatlanul, akár kivágva eredeti környezetéből

és új rendeltetéssel más összefüggéseket teremtve, mint az eredeti cél: valakit vagy valamit ábrázolni. Abban a pillanatban, hogy a fényképpel ilyenfajta módosítás történik /bizonyos esetekben a retust is beleértve/, montázsról beszélhetünk, függetlenül annak rendeltetési jellemzőitől. A köztudatba a fotomontázst mint fogalmat sajnos a reklám-grafika vezette be, mely ugyanakkor, amikor népszerűsítette /a hozzá nem értő közönség előtt/, egyben szerepét, művészeti lehetőségeit eltorzította és főleg leszűkítette. Ennek tudható be, hogy általában a montázst nem ismerik el önálló képzőművészeti kifejezési eszköznak, annak ellenére, hogy a kor legnagyobb művészei nemcsak éltek vele, de mint új formát létrehozták s közülük ki-ki szellemi érdeklődésének megfelelően alkalmazta, színezte egyénivé.

A montázs mint kifejezési forma képzőművészeti vonatkozásban először a dadaista, majd a szurrealista mozgalomban válik általánossá, de az orosz avantegarde is szinte egyidőben a nyugatiakkal alkalmazza. Ugyancsak a huszas években a Bauhaus-iskola pedagógiája már felhasználja; ennek köszönhető, hogy valamivel később általánossá válik a gyakorlati reklámgrafika jóformán valamennyi területén.

Fontos megemlíteni, hogy a Bauhaus-iskola egyik legjelentősebb pedagógusának, a magyar Moholy-Nagy Lászlónak szerepe kiemelkedő a fotomontázs új formáinak megteremtését illetően, továbbá hogy Pudovkin, Eisenstein és azóta az ő hatásukra sokan mások a filmművészetben általánossá tették, bevitték a köztudatba; s így a filmmontázs polgárjogot nyert, jóval inkább, mint a fénykép kivágásokból alkotott képmontázs.

Minek is köszönheti létét az új műfaj és mivel gazdagította a képzőművészeti kifejezési formát?

A különböző mozgások egyidejűségét a festészetben új problémaként a futurizmus vetette fel. A formák transzparenciájának /áthatásának/ új formáját a szimultanizmus hozta meg Picabia révén. A fényképezés stílusát természetesen alakította és alakítja ma is a képzőművészeti stílusváltozás, amit nagyon természetesnek kell tartanunk, ha a látás mögötti szellemi erők hatóerejét valóságnak fogadjuk el. A különböző mozgások egyidejűségének a fotomontázs részben statikus kétszólamúsággal /egy képbe még egy kép behelyezésével/, másrészt szimultán áthatásokkal /térdinamikát teremtve/ adott nyomatékot.

Mit is fedezett fel az új látás az eddig felhasználatlanul megbuvóban? A képzettársítások kifejezéséhez új eszközt, új módszert. Miképp az irodalomban Proust, Joyce, Woolf és Kafka ismeretlen formát hámoztak ki a ráragadó konvenció-rétegek alól, így fedezett fel Schwitters, Duchamps, Max Ernst, Man Ray, Moholy-Nagy László és itthon a mi művészeink közül jónéhány új területeket a fotomontázs révén, ki-ki a maga alkatának, szemlélődési érzékenységének megfelelően. A fotodramától a pszichológiai montázsra át, tudatalatti lírát közvetítő képretegeken keresztül, képzettársításos sexual-klerikuszarkazmusokig annyi mindent.

A korszerű fotomontázs jónéhány hazai példáját bemutatjuk. Olyanoktól főleg, akiknek más irányú művészi munkásságával párhuzamosan a fotomontázs állandó jellegű szellemi ténykedés volt, vagy más szempontból döntően belejátszott festészetükbe, mint módszert teremtő ismeret és ugyanakkor önálló kifejezés is, mint Vajda Lajos-

MAGYAR FESTŐK FOTOMONTÁZSAI

1. oldal

Moholy-Nagy László: Buosu.

Elbeszélő fotomontázs,
1924

Moholy-Nagy László: A feldult
házasság, 1925

2. oldal

Kassák Lajos fotomontázs

Kassák Lajos fotomontázs

3. oldal

Vajda Lajos fotomontázs

Vajda Lajos fotomontázs

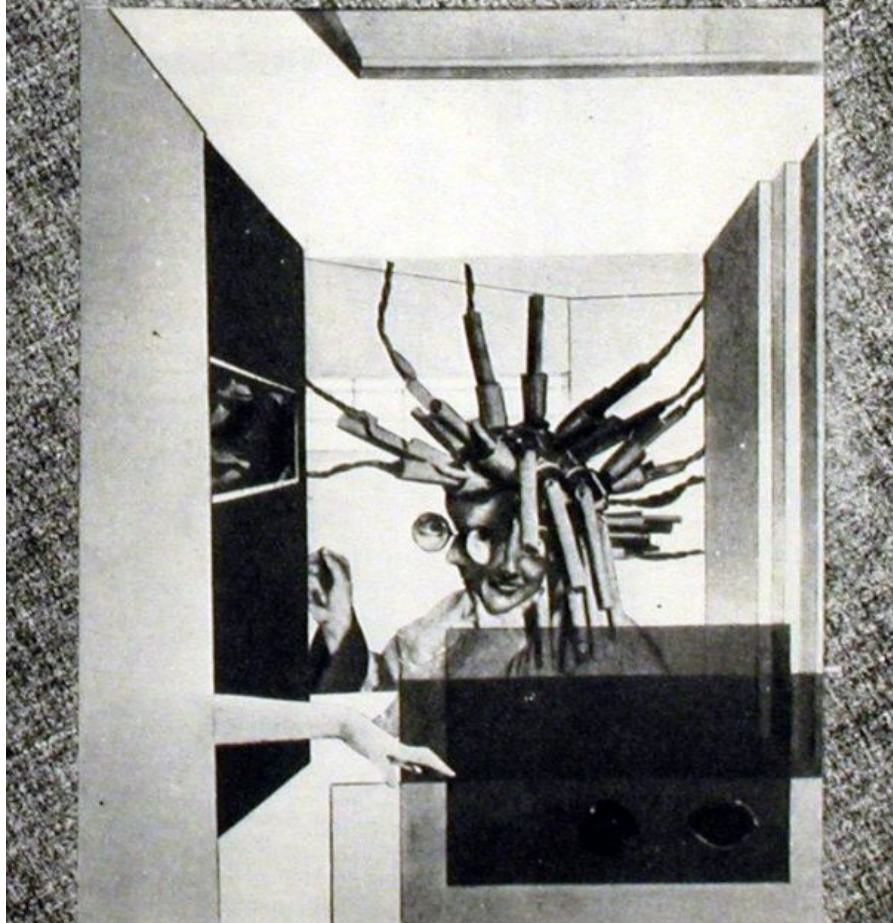
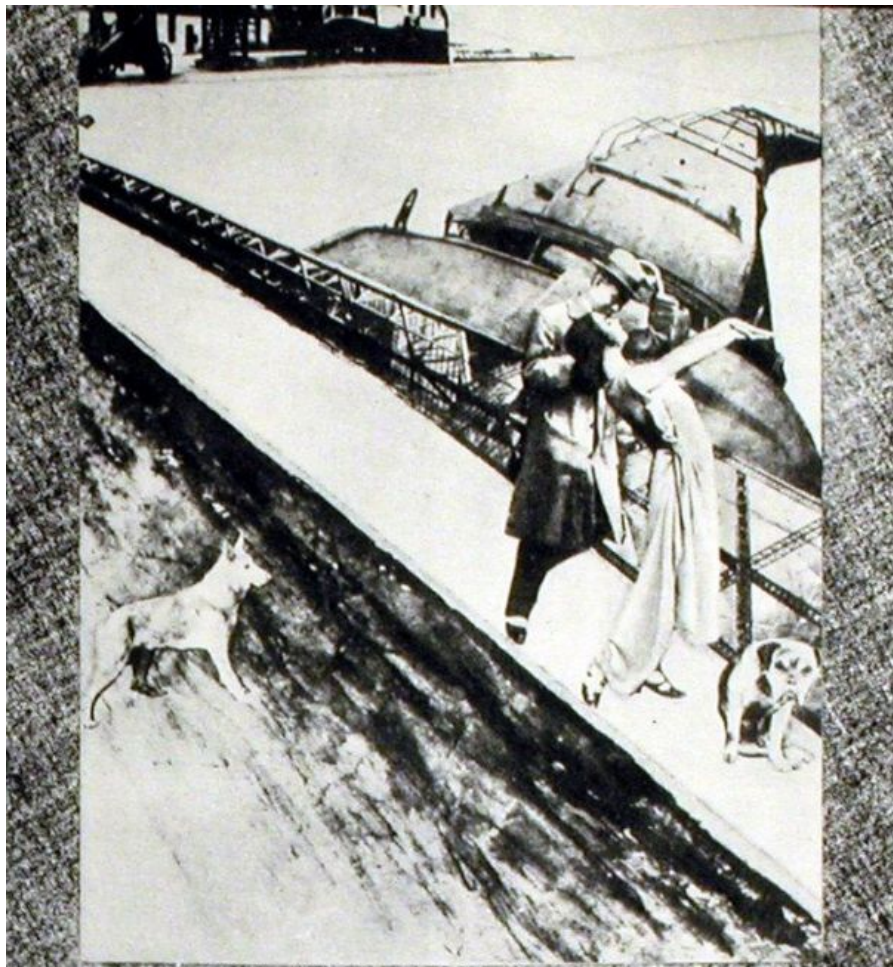
4. oldal

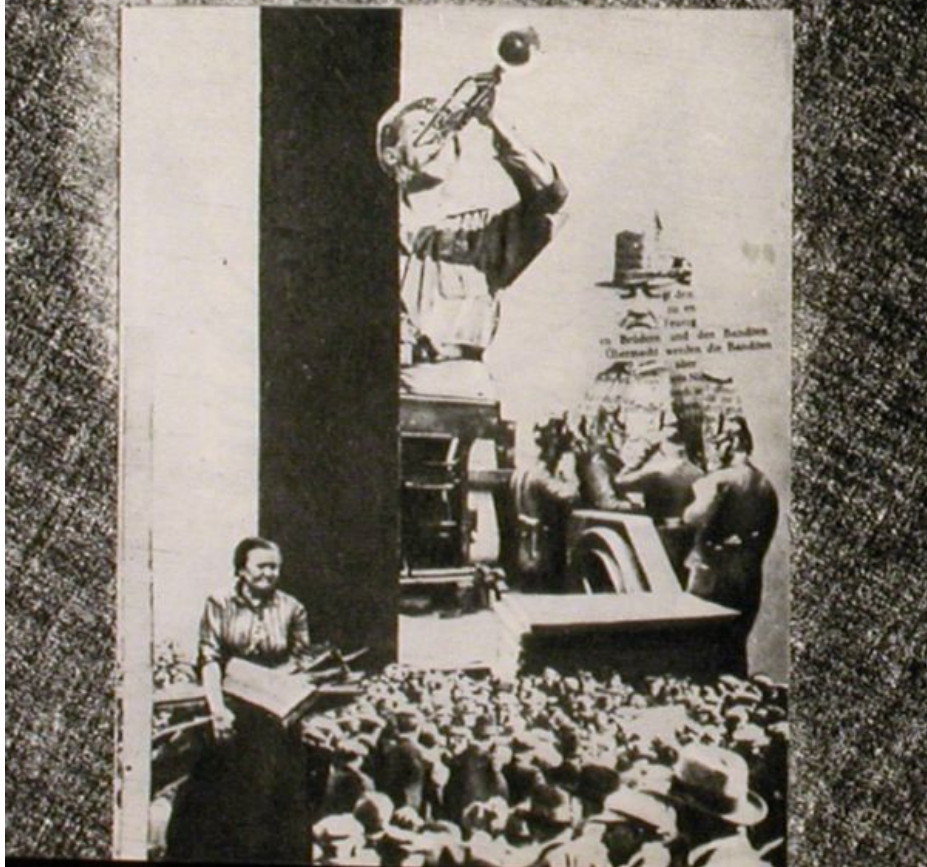
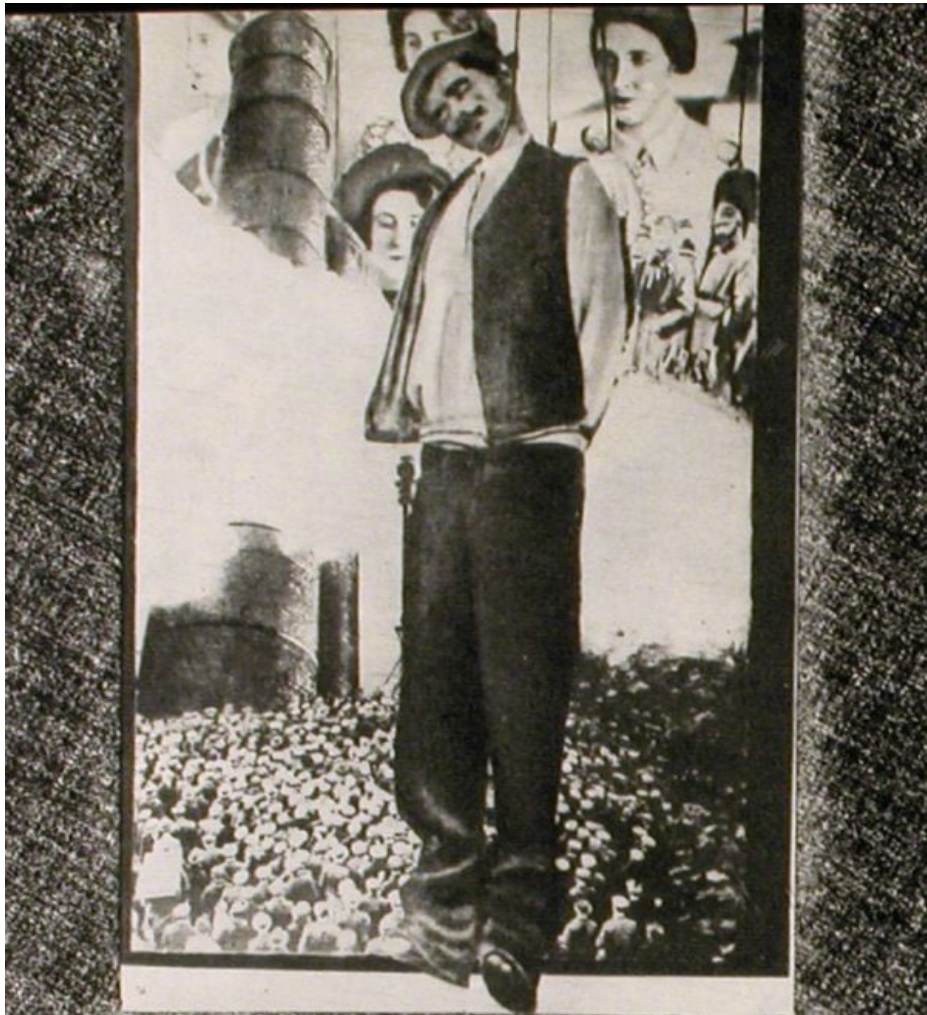
Vajda Lajos fotomontázs

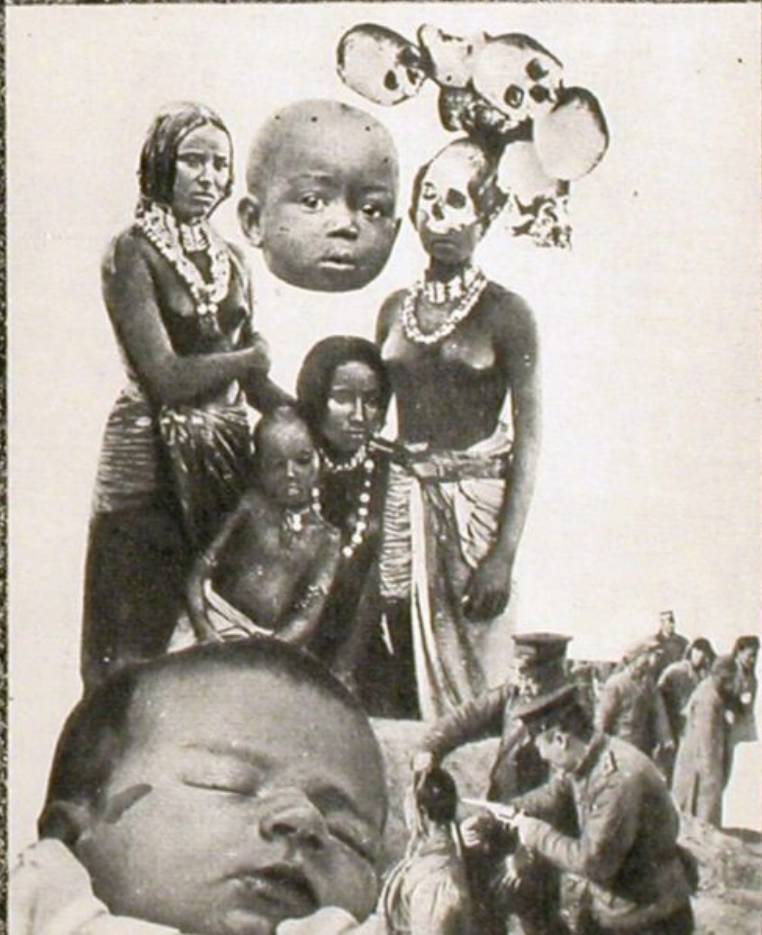
Vajda Julia fotomontázs

Vajda Julia fotomontázs











nál /1908-1941/; vagy mint Ország Lilinél: szürrealista periódusának kísérőjelenségeként; Vajda Juliánál: mint másképpen fel nem oldható tér-probléma; Jakovitsnál: mint kifejezett kritikai fegyver hazugságok és konvenciók ellen; és e sorok írójánál: szorongásokról való számotadás groteszk víziókban, Korniss Dezsőnél pedig esztétikai eszközként, amit /sokféle más érdeklődése mellett/ bevet a művészi "mérleg-egyensúly" pontjának kikereséséhez.

Irnunk kell arról is, hogy miképp és miért vált az a teljesen új forma, ami a fotomontázs annak idején egyrészt az orosz forradalmi művészet, másrészt a nyugat-európai Bauhaus fontos kifejezési eszközévé. Semmiképp nem véletlen, hogy az akkori politikai baloldal művészképviselői, az orosz forradalom aktív művészei, Lisszickij, Tatlin, Malevics és annyian mások, miképp itthon Kassák és a köré csoportosult rendkívül tehetséges fiatalok, mint Moholy-Nagy, Kepes György, Vajda Lajos, Korniss Dezső nem is fejezhették ki önmagukat más nyelven, mint azon, amit joggal érezhettek a legkorszerűbbnek. A film mint új műfaj, a mozgás által létrejött változásokkal természetesen csak felkelthette mindazok érdeklődését, akik a változatlaná hazudott, mozdulatlaná fagyott világ ellen belülről küzdöttek, mindazokét, akik a háborút tömegmészárlásnak nevezték és a békét szababbnak álmodták el minden eddigi békénél. Akik ismerkedni akartak az ismeretlennel, mint tették a szürrealisták: Max Ernst, Breton és Tzara. Akik tiszta hajlékokban tiszta embereket tiszta látással képzeltek el, mint Gropiustól, Kandinskyn át Paul Kleeig a Bauhaus művész-tanárai és tanár-művészei. Nem véletlen tehát, hogy az új művészet és azon belül a fotomontázs hamarosan a szocialista mozgalmak egyik fontos kifejezési eszköze lett.

A harmincas évek elején a fotomontázs alkalmazása szinte általánossá lett a merkantil-grafikában. Majd két évtizednyi szünet után a legkülönbözőbb nemzetközi vásárokon, kiállításokon újra a pannókra kerül, míg napjainkban kifejezetten a dadaista és szürrealista stílusforradalmat visszaidézve, annak eredményeit felhasználva kerül, lengyel közvetítéssel, a hazai filmplakát-piacra. Igen tanulságos számunkra a szürrealisztikus fotomontázs r ö n e s z a n s z a , már csak azért is, mert ma már nem vált ki senkiből semmilyen felháborodást, mint annak idején keletkezésekor. Mint ahogy az egykori, a múlt század második felében készült acél- és rézmetszetek felhasználása, kivágása és montirozása a falragaszok "parazita-művészetében" nem vált ki semmilyen meglepetést a szemlélőből. De mégis jó tudnunk, hogy ennek a műfajnak a megteremtője Max Ernst német származású festőművész, a szürrealizmus egyik vezéregyénisége és körünk egyik legnagyobb élő festője, nem pedig lengyel és hazai plakátgrafikusok, akik csak jó érzékkel aktualizálták a szürrealizmus lehetőségeit. Az aktualizálással természetesen elkerülhetetlenül együttjár a műfaj felhigulása; ez velejárója bármilyen szellemi újdonság sok áttételű felhasználásának, üzleti alkalmazásának. A stílus-r ö n e s z a n s z azért tanulságos, mert visszaható érvénnyel utal valaminek az i g a z s á g á r a , amit a "maga idejében" érthetetlennek tartottak és elutasítottak.

+

Mielőtt azon hazai művészek munkásságára részletesen kitérnénk, akik a fotomontázst mint önálló kifejezési eszközt felhasználták, feltétlen meg kell említenünk Kassák Lajos nevét. Nemosak azért, mert ő maga is csi-

nált montázsokat, de azért is, mert az általa szerkesztett folyóiratok /Ma, Dokumentum és a Munka/ nélkül mindazok, akik éltek e műfajjal, nem jutottak volna olyan messzire, mint az ő ösztönzésével, továbbá mert itthon kizárólag ezek a folyóiratok képviselték az európai avant-garde szellemet, - nem tiz-husz éves késedelemmel, hanem időben párhuzamosan a keleti-nyugati törekvésekkel, kísérletekkel és eredményekkel. Semmiképp nem tarthatjuk véletlennek, hogy olyan egyéniségek indultak Kassák mellől, mint a világhírű Moholy-Nagy, akiről a Tájékoztató 1963 III-IV. száma megemlékezett, a ma is dolgozó Kepes György, a bostoni Institut of Technology Modern szintén világhírű tanára, formatervező, fénymobilkreatőr és a fotomontázs művelője, és Vajda Lajos, ez az európai jelentőségű művész, aki maga írta egyhelyütt módszerével kapcsolatosan, hogy az a "filmmontázs képi alkalmazása"... S maga Kassák, aki ma már szintén megkapta a nemzetközi művészetben neki járó megbecsülést: alig van új művészettörténet, ahol neve ne szerepelne, tagja és kiállítója a világhírű Galerie Denise René csoportjának, a konstruktivista törekvésű művészek között rangja van múltja és jelene miatt s olyan emberek barátságával és megbecsülésével dicsekedhet, mint a nem régen elhalt Tristan Tzara, az élők közül Hans Arp, Michel Seuphor, Sonja Delaunay és Victor Vasarely. Így hát Kassák montázsaival kezdjük néhány hazai képzőművész munkásságával foglalkozó tanulmányunkat.

Kassák Lajos számára a fotomontázs pontosan azt jelentette, amit minden más kifejező forma. Segítőeszköz volt ahhoz, hogy az ember közösségi emberré váljon, továbbá minden bornirt igazságtalanság elleni tiltakozás egyik lehetősége, a korszerű közlés demonstrálása,

szocialista világnézetének tolmácsolója, és mindez olyan időben, amikor nem volt még hagyománya a montázs-nak mint művészi kifejezőeszköznek. Nem tudok meghatódottság nélkül írni a fiatalkori Kassák Lajos sok irányú munkálkodásáról ezen a területen belül is, hiszen pionirja volt egy azóta is aktuális műfajnak s így fiatal-ságunkban hasonló törekvéseink ösztönzője lett. Montázsainak stílusa rokonságot tart természetesen az orosz szuprematistákkal. Ez szinte elkerülhetetlen, hiszen az orosz forradalom valódi tartalmait sugározták műveik, miképp Kassák opciója e valódi tartalmakhoz soha nem volt vitatható. Mi, akik ismerjük szellemben hihetetlenül gazdag életét, ismertük célkitűzéseit, soha nem felejtjük el, hogy mit köszönhetünk kimondatlan és kimondott bátorításainak, mint ahogy Vajda Lajos is tudta, mit köszönhetett Kassák Lajos ösztönzéseinek.

+

Vajda Lajos /1908-1941/ művészetéről ez év június 20-án írtam egy tanulmányt a "Válóság" c. folyóiratba.⁺ Itt most kizárólag montázsairól írok, talán kissé részletesebben, mint említett tanulmányomban.

1930 és 34 között Párizsban készíti Vajda két tucatnyi montázsát. Tehát huszonkét-huszonhat éves kora között. Dokumentumai között keresgélvén, találtam egy fotomontázsáról készült fényképet /20x16-os méret/ 1928-as keltezéssel, de a keltezés megkérdőjelezve.

⁺Válóság 1964. 6.sz. - L.még: Mándy Stefánia: Vajda Lajos. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964.

Mindenesetre ezt a munkát kell a legelsőkhöz közé sorolni. Itt még teljesen az orosz Lissitzky szuprematista szellemű kompozíció- és szerkezet-hatása dominál, de a képarchitektúrára montált fényképek csoportosítása már valamiképp utal a későbbi érett Vajda látására.

Az alábbi sorokat idézem a Valóságból: "Első periódusa 1930-34 között már személyiségét is tükrözi és a Párizsban elkezdett fotomontázs-sorozatban érlelődik és bontakozik ki otthon 1934 végéig. Mit fejeznek ki ezek a montázsok? Vajda humanizmusa keres kifejezési formát egy nálunk még zsenge tradíciójú szürrealista módszer átvételével: a tudatalatti tudatosításának segítségével, az események egymással való fatális kapcsolatában a "véletlenül" egymás mellé és egymásra rétegződő formákban. A csak egyszer bekövetkező eseményélmény bonyolult kompozíciójában egy határozott kritikai rápillantással életünk és világunk kínzó állapotára; az emberek elnyomása elleni tiltakozással, de az önmaga által elnyomott egyénnek gátlásait is felszabadítva egy ábrázoló analízisben. Vajda e montázsokban újraéli a háboru és forradalmak okozta kollektív és egyéni drámát, megszabadítja a tárgyakat nehézkes törvényük alól, régi szokásokat szüntet meg és új dimenzióban szemléltet. Általában valamennyi montázsán tömegjeleneteket szerepeltet, az emberi kényszeregyüttlét ilyen-olyan formáját."

Külön tanulmányt érdemelne Vajdánál, hogy milyen képanyagot válogatott és gyűjtött össze. Annál is inkább, mert a szürrealista metódus, a kivágott képek montírozása: a mit és a hogyan, mint egy pszichológiai teszt árulkodik az alkotójában végbemenő szellemi vérkeringésről. A válogatás és a végleges v á l a s z -

t á s, amit már véglegesen, visszavonhatatlan érvény-
nyel ragaszt kartonjára vagy fadeszkájára, bemutatja
nekünk v i l á g á t. Milyen is ez a világ? Az élet
két pólusának, a születésnek és halálnak nagyon is egy-
értelmű jelképei közé felsorakozó, szenvedést, rette-
gést, iszonyatot, erőszakot, álnokságot, hazugságot és
elviselhetetlenséget tartalmazó formák. A szeliden alvó
csecsemő, a lilium, a fiatal testű fiu és leányalakok,
mint a kezdetet, a tisztaságot s valamiképp az öntudat-
lanságot szimbolizáló formák mellett sűrű egymásraépi-
tettségekben: viacsorgó tigris, kínai kivégzések, akasztá-
sok, egy öreg göröngyös-árkos-rücskös hatalmas, felénk
mutató kézfej, amely szétvert körmű és félelmetes, mint
aki sorsunkba beleszólhat és belénk mutat, pontosan oda,
ahol a szorongásaink mély fészékét lelte meg. És a csont-
koponya mindenhol, egy vagy több, csoportosan felnagyít-
va. Ez a világ tulságosan egyértelműen utal Vajda szo-
rongásaira. Fiatalon befejezett élete és mindaz, amit
átélt, megmagyarázzák e szorongásokat. De ne higgyük,
hogy ez átélések egyéni sérelmeket vetítenek elénk.
Gyermeki szenvedéseket és szomorúságokat talán igen,
erre minden oka megvolt, mint azoknak, akik egy megkü-
lönböltetett érzékenységgel születnek. De ezt az érzé-
kenységet kiművelte Vajda önmagában mint tudatos művész
és kritikussá vált egy képmutató társadalomban, mely
helyett egy hívő közösséget álmodott el magának. Nem
kolostorba vonult, de felépítette önmagában és önmagá-
nak az Athos hegyet, arra felépítette személyi kolosto-
rát, ahol meghirdette egyszerre harcos és egyszerre
transzcendens ígéit. E montázsok egyszerre vádbeszédek
és figyelmeztetések, és lapjai lehetnének az új Apo-
kalipszisnek. Vajda mély humanizmusa és igazi szocia-
lizmusa szövődött sűrűvé e montázs-víziókban, mint je-

lenésekben egy évtizeddel a második háboru előtt, a gáz-
kamrák előtt, és tiltakozásul a mindenkori igazságtalan-
ságok és embertelenségek ellen.

+

Ország Lili festőművész munkálkodásának egy bi-
zonyos idejében, az ötvenes esztendők közepén, igen sok
montázst készített. E montázsok születése egybeesett
szürrealista periódusával, amikor mint festő is hajlott
az "orthodox-szürrealizmus" mágikus vonatkozásainak be-
fogadására, annál is inkább, mert érzékenysége mint a
mágnes vonzódik a tudatalatti rétegek között meglapuló
hideg, fémes felületen tükröző drámákhoz. Első montá-
zsai itt-ott rokonságot tartanak Max Ernst montázssai-
val, amelyek "La femme 100 têtes" címmel jelentek meg a
huszas évek végén és forradalmasították a műfajt.

A szorongásos álmok hideg szürke levegőjét lehelik
Ország Lili ez időből való montázssai. Elfojtott ösztön-
életünk tájait barangolja be a szemlélő, aki maga is
részesévé válik döbbenetes kalandoknak, lélekzetelállí-
tó olyan események tanujává lesz, amelyekre v a l a
h o n n a n , a felfokozott csend világából maga is
e m l é k s z i k . A legszemélyesebb átélés mögül
megsejtjük a valamennyiünkre érvényes históriát, a lé-
lektörténet kalandos utvesztőiben rálelünk ismerős vi-
szonylatokra, tárgyakra, lényekre és jelképekre. Egy
léposóról legurult osecsemő az esemény mögötti félelem
inkarnációja, egy éberem végig nem gondolt k é p tes-
tetöltése, az élet sivár átmenetiségének egy léposóház-
zal való behelyettesítése... Ország Lili szorongásos ál-
main túl van még egy montázsszejezet, ami gyakori ábrák-

ban példázza a gyermeki és női test kapcsolatát valami rideg, szerkezetes vastraverz világgal.

A civilizációt jelképező geometrikus szerkezetű konstrukciók vagy hideg építmények közé szorult, csupa-puhaságu érzékeny testek Ország Lili jelbeszédében mindeképp az embernek a gépkorszaktól való rettegését példázzák. A komplikált áttételű gépezetek közé került meztelen osecsemők is egy olyan testi kiszolgáltatottságra utalnak, ami elviselhetetlen, mert nem lehet kivédeni az életünket veszélyeztető g é p i s z o r i t á s o k a t , kalantyuk, csapok, fogantyuk, szelepek, oszlogyók, kazánosövek, rudak, traverzek, állványzatok monotóniáját, érzelemmentes ridegségét, huzalok, oszlopok, sivár termek és épületek embertelen közömbösségét és minden mítosz nélküli semlegességét. Ország Lili montázsainak harmadik fejezete viszont olyan kozmikus érintettségéről árulkodik ugyanakkor, ami vissza-utal az előbbiekre, amennyiben egy más régióban keres menedéket az előbb vázolt borzalmak elől. Koszmosz égitesteket, főleg a holdat keresi fel, élesen veszi szemügyre felületét, majd megszemélyesíti, felruházza a szó szoros értelmében, emberi öltözékekkel, díszekkel, emberi kifejezéssel, sőt ennél is messzebb megy: ikonná alakítja, tehát végső fokon szentképpé. Mint akinek látása azonosná lesz a színházi és oszillagvizsgáló látosövével, úgy tekint ezután emberre és égitestre, szimpla vagy dupla-ovál foglalatot ad és kedélye szerint nagyít és világít ki ugyanazon a látványon egyidőben egy-egy részletet, s mint aki fél, hogy becsapják a látottak, éles szemmel követi a sajátmaga által előidézett metamorfózist.

+

MAGYAR FESTŐK FOTOMONTÁZSAI

1. oldal

Bálint Endre fotomontázsa

Bálint Endre fotomontázsa

2. oldal

Korniss Dezső fotomontázsa

Korniss Dezső fotomontázsa

3. oldal

Ország Lili fotomontázsa

Ország Lili fotomontázsa

Ország Lili fotomontázsa

4. oldal

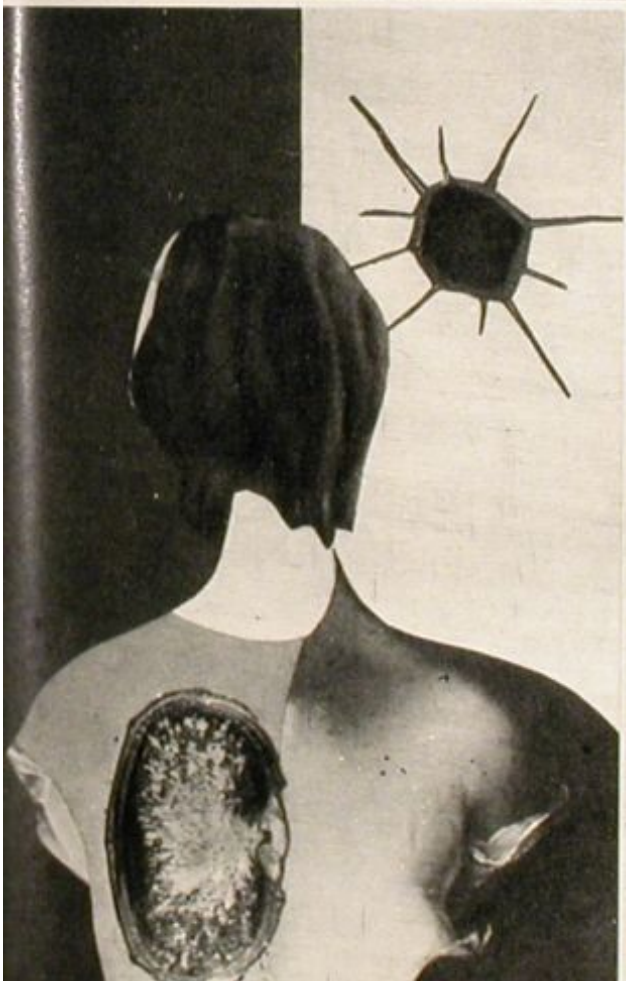
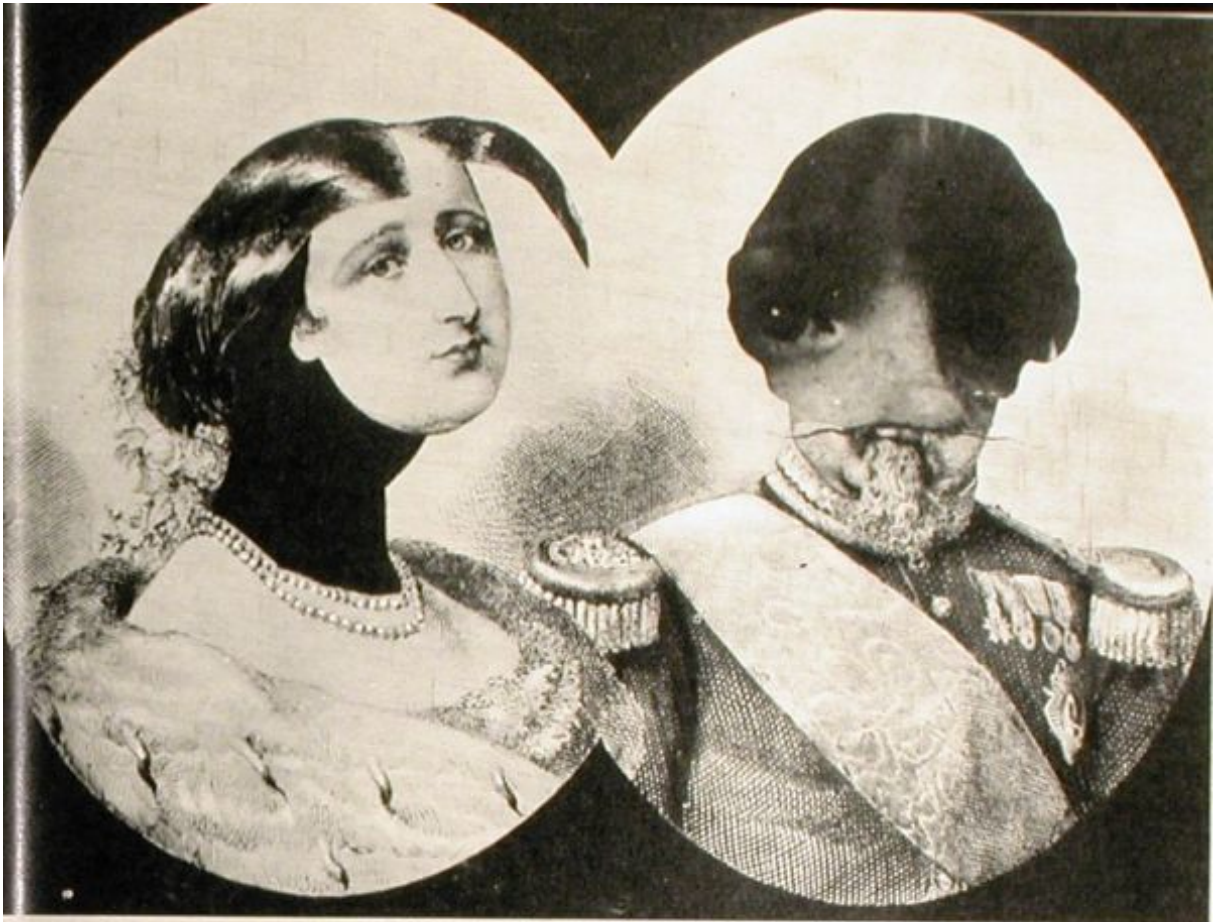
Jakovits József fotomontázsa

Jakovits József fotomontázsa











Ha valakinél érdekes egyáltalán, hogy miképpen kezdett hozzá a fotomontázshoz szükséges nyersanyaggyűjtéshez, úgy Jakovits Józsefnél azért figyelemre méltó erről beszélni, mert a legteljesebb tudatossággal rendezte meg különféle nyugateurópai kiadóknál vagy ismerősei útján azokat a közismert, de nálunk már fel nem lelhető szentkép-giccseket, amelyekkel igazán csak a legalacsonyabb izlés-nivójuak díszítették szobájuk falait. Ezek a "műnyomatok" úgy látszik, megindították Jakovits Józsefnél azt a képzettársításos folyamatot, ami az egy civilizáción belül keveredő mitoszrétegek felfedéséhez vezette. Valamennyi egyforma méretű montázs a égszinkék alapra készült, hasonlatosan a szentkép-giccsek kékjéhez. Mintha arról lenne szó, hogy mi és mennyi igazság-szilánk maradt meg azokból a dolgokból, amelyek avassá, dohossá, penészsé, rozsdássá és rothadttá váltak a hazugság fojtott levegőjétől. E szilánkok - vagy nevezzük inkább fragmentumoknak - Jakovits számára csak akkor bírnak jelentőséggel, ha egyik a másikra sugározhatja az ő közlési szándékát. Ennek egyik legjellemzőbb jelképét a Mária szívébe döfött hét törben látom: az igazi egyházat megsemmítő láthatatlan késdobáló gesztusában, a materiálissá hazudott szívben, a lángoló szívben, az örökké kék és biborvörös drapériában, a róneszansz-piktura unalmas és terhes örökségében. És törmelékekben mi minden van még itt, ami körülöttünk a hit és a dekadencia gyűrődéseiből kihullott és ellep minket, hogy lassan mozdulni sem tudunk. Szent Antal megkisértésének 12 napja ez a 12 égszinkék karton. Patánásig feszülő egészséges női combokkal és mellekkel hivalkodó modern Máriák, liliumok és glóriák, bukjel szoknya és keresztelés, knockout-olt boxoló, viaskodó kakasra mutató sárga kéz, nylon harisnyás szüzanya a

gyermekkel, frivolan és frivolságában is valóságosabban, mint gipszbe merevedve valahol és tizezrek által keresztülnézve s valójában megsemmisítve. Jakovits kérdései a következőképp hangzanak: "Mit kell értenünk ma, a hulluggully, a strip-tease, az atomsugárzás és a tulszaporo-dás világában az Angyali üdvözlőten, a Szentelt ostyán, a Szent sziv körüli sugárzáson és az Angyal feje fölötti glórián?" Amíg a kérdésre válaszolni tudna, újabb, váratlanabb kérdések lépik meg, többek között az, hogy minek van formateremtő ereje?... A válasz egyben elke-serítő és ugyanakkor vigasztaló is: csak a Mitoszok és Hitek hoztak létre formát, amint ezt olyan gazdagon példázták az egykori közösségek, feketék és fehérek egyaránt. Jakovits fotomontázsai ezeket a kérdéseket feszegetik és mert ma él, természetesen mai eszközökkel fejezi ki magát.

+

Vajda Julia montázsai nagyon csendes, nagyon kietlen, nagyon fojtogató álmvilágba visznek minket. Egy nomád lélek utját követve szürke vizek fölött különös tépett és csavart alakzatokkal találkozunk: ismeretlen vizek ismeretlen lényeivel, amiket merevvé dermedtett valami váratlan kataklizma. Szorongásontuli lét ez már, valami iszonyatos beteljesedettség álom-plasztikái, mintha mitológiai istenségek szórakoztak volna egymással egy fantasztikus versenyben, hogy ki képes egy tengerből váratlanul kibukkanó delfint kővé merevíteni ugyanakkor, amikor a másik istenségnek el kell találni, hogy a Saturnus bolygó gyűrűje vagy egy amsterdami havanna-szivar füstje az, ami diagonálisan megállt a vizek felett. Van egy közös pontja a féktelen örömnök és legmélyebb szomorúságnak és ez az elviselhetetlensége...

Ez az abszurd pont, ahová a másik ember kedélye soha nem találhat bele, mert nem képes arra az átélésre, ami azt az abszurd pontot létrehozta, ezért tűnik a másik halála mindig valami absztrakt "alkotásnak" és ezért keressük a kiutakat, ha eltévedtünk, valami fix tárgyat, amibe belekapaszkodhatunk, amikor zuhanunk. Vajda Julia montázsait nézve felidéződött bennem néhány mondat egy 1951-ben leírt naplórészletemből: Az álom nem ismer félmegoldást és még egyetlen gyilkos sem sietett annak az alvónak segítségére, akit szürke-őrületbe taszított szorongásos álma... Nem, nem jött a felszabadító gyilkos és ha jött is, ki tudja: nem álmodott volna tovább a halott lélek?...

Igen, valahogy a halott lélek álmodja tovább egy kislány "lánc-lánc, eszterlánc" játékát, a végkimerülésig, amíg össze nem rogyott és a szürke álompázsiton más hasonló halott lélek mellett merev kupacot képez, ami fölött a csönd úgy köröz, mint egy félelmetes keselyűmadár. Vajda Julia világát aligha lehetne jobban kifejezni, mint a fekete-fehér színek között a szürkék sokféle árnyalataival, amire a fotomontáznál megfelelőbb eszközt nem is találhatott volna.

+

A kubisták: Picasso, Braque és mások, akik papíreragasztásokat alkalmaztak, bizonyára az anyag-szerűséget hangsúlyozták ki. Ujságok, címkék, tapéták ékelődnek a festett formák közé. Rendkívül fontos "felszabadulási" folyamat indul meg: az anyagok anyagtalanodása annak a sugárzásnak következményeként, ami a festészettől nemesült formából árad. Paradox módon az eredendő szándéokra az "anyagszerűség" is rácáfol: szellemszerűvé lett.

Mégis a festői i m i t á c i ó v a l szemben az érzékelhető anyag a "valódi"... Az elvonttal szemben a konkrét. A dadaisták és szürrealisták megfordították a távcsövet és mi a pórusok réseiben megfigyelhettük valami ujnak a keletkezését. A kubisták festett borosüvegére ragasztott valódi címkének már nem volt szüksége festett környezetre. Önmagára volt szüksége: papir voltára és saját metamorfotikus lehetőségeire. Széttépve, új formákra válva: a konkrétal szemben az elvont hirdeti számunkra az új lehetőségeket. Esztétikai normává lesz.

És annak a nemzedéknek természetes kifejező eszközévé is, ahová Korniss Dezső tartozik, aki szintén Kassák Lajos mellől indul nagyfoku érzékenységgel minden új formakísérlet befogadására. Esztétikai érzéke mintegy híd az ujitók szellemi hullámverése fölött. Az esztétikum primátusát hirdeti Korniss collage-aiban is. Számára az "önmagáért való szép" olyan életelv, amit semmilyen időszakában sem adott fel soha. A művészet problémáit veti fel akkor is, amikor kivágott papírjaiból mérleg-egyensúlyt teremt kihegyezett izlésével, mértékletes szemléletével. Nálunk alig akad példa arra, hogy miképp válik kifejezéssé az esztétikai kultúra; a művészet áramainak átjáratása, salaktalanítása és kiművelt partok közé szorítása. Különösképpen megbecsülhető művészi magatartás ez minálunk, ahol az érzelmek zűrzavara, az expresszionizmusokra való tulzott érzékenység gyakorta teremt tisztázatlan helyzeteket, kusza és kósza mozgásokat, deliriumokat és a Mérték felrugásait. Természetesen maga a műfaj is ellentmond ma már eredeti kifejezésének: forradalmán túl van és régóta bevonult az alkalmazott művészetek világába, a filmtől a könyvillusztrációig és a plakáttól a kiállítási pannóig mindenho-

vá... Korniss esetében azért helyesebb collage-ról és nem montage-ról beszélni, mert nem él a fénykép "objektív" lehetőségeivel vagy ha igen, akkor is kombinálja a fotót a színes papírral. Inkább az absztrakt képiség irányába ékit és elutasít /bizonyára mint irodalmiságot/ minden drámai hatást, akár éber, akár álom-anekdotizmust. Collage-aiban az elvont forma és a szürrealisztikum keveredik, de mindig szerkezetesen és mindig az esztétikum szuverenitásával.

+

Még nincs fél évszázada, hogy a kivágott fényképformákkal való alkotás elkezdődött. Egy korfordulós, krízisekkel teli periódusban, háborúk és forradalmak, születő és haldokló eszmék örvénylésében, lehetséges szörnyű kataklizmák előre vetülő árnyékával, a beláthatatlan következményű gépkorszak rázásaival: új fogalmakat tanulunk, ismeretlen látványokkal barátkozunk, csökkenő biztonságérzéseink miatt szinte félünk találkozni az elkövetkezőkkel. Minden sokkal bonyolultabbá vált és módosultak a "szépről", a "valóságról", a "természetről" való képzeink. A szürrealizmus alaposan módosította az a r á n y problémáját: a bennünk végbemenő szellemi-lelki folyamatok kisüléseit újraértelmezve jelentőssé vált az, amit eddig jelentéktelennek gondoltunk és fordítva... Két egymás mellé kerülő tárgy viszonyából olyan feszültségek keletkeztek, amit nehezen lehetett volna más eszközzel, mint a montázzsal kifejezni. A fényképet utánozó super-naturalista festői ábrázolás /nagyon kevés kivételtől eltekintve/ olcsó és hazug világot mutatott. Ugyanakkor a

a fénykép "realizmusa" feloldódhatott vagy mágikussá csomósodhatott, lírai transzparenciákban összemósódhatott, egyszóval nagyon változatos eszközzé lett egy kifejezetten mai közlési szándékna.

Magam is "élek vele"... Harmincöt évvel ezelőtt 16 évesen csináltam az elsőt és pontosan harminc évvel később, az elmúlt napok valamelyikén az utolsót, de remélem, nem a legutolsót.

Bálint Endre

HÁROM FIATAL FOTÓS KIÁLLITÁSA⁺

- Koncz Csaba, Lőrinczy György és Nagy Zoltán fotói -

Az Építők Műszaki Klubjában /V., Petőfi Sándor u. 5./ szokatlan, új utakat, újszerű problémák megoldását bátran kereső, friss mondanivalókkal gazdag képanyaggal mutatkozott be ez év márciusában három tehetséges fiatal fotós: Koncz Csaba, Lőrinczy György és Nagy Zoltán. A falakon sorakozó képek felületes pillantásra absztrakt fotóknak látszanak, noha nem azok, mert nem váltják valóra, hogy miként lehet a papiros síkján fehéren maradt és a fénytől feketedett brómezüst foltjaiból elvont, anyagtalan formarendszereket, fotoarchitekturát építeni, tehát a semmiből teremteni új világot. Ahogyan ezt az uttorók, Man Ray, Moholy-Nagy és utánuk mások cselekedték. Mert figyelmes és jóindulatu mérlegeléssel, elemzéssel hamarosan kitűnik, hogy nagyon is közel maradtak ezek a fiatal fotóművészek a valósághoz, az élet földi problémáihoz, ugyanakkor művészetük a legkevésbé sem mondható fantáziátlanul tárgyiasnak, hanem sokkal inkább, a legteljesebb fokon művészien szubjektívnek. Vagy talán fotoköltészetnek is.

Hármuk közül Nagy Zoltán tartja meg a közvetlen kapcsolatot a régi értelemben vett ábrázoló fotóművészettel, közvetlen átéléssel, lírai hangnemben. Egy se-

⁺ Ez a cikk először a Magyar Nemzet 1965. március 11-i számában jelent meg.

reg képe az elszakadás fokozatos átmeneteit illusztrálja: Deszkafal ablaknyílásban osendélet, Halászháló, két változatban, Létrás, drótköteges kép, Fehér boltív kulcosal, Ajtónyílás sarlóval sorban jelzi ezt a szakítást. Hogy a többi, például a Lánc, fekete folttal, halakkal, Fekete-fehér formák görbe szöggel stb. tovább növelje a szakítást és sodorja bizonyos képzeleti világ felé. "Kamaszok" sorozata elvontabb, mértániasabb fény és árnyék foltjaival külső hatásban közelebb kerül ugyan az absztrakt fotókhoz, de ez is csak látszat szerint, mert valójában nem egyéb, mint expresszionista kísérlet fény és árnyék alakzatokkal fejezni ki a cimen foglalt tartalmat. Más kérdés, hogy mennyire sikerült ezt érzékeltetni és a sorozat szemlélői képesek-e megérezni és valójában át is élni az átszellemített fények és árnyékok együtteséből azt, amit a sorozat címe jelez.

Lőrinczy György más uton halad fotoköltészetének kialakításában, hogy véglegesen eltávolodjék nemcsak minden riportos meséléstől, hanem magától az ábrázolástól is. Fotói közül ugyyszólván csak az utcakép őrzi a kapcsolatot a régi értelmű figuratív ábrázoláshoz, a földön vagy tócsában heverő fadarab vagy más felismerhetetlenné tett anyag, fekete alapon fehér foltokkal már tisztán mutatják művészi szándékait: különös paradoxonnal az anyagi világ törmelékeihez, rögökhöz kötni elszabadulását az objektíven érzékelt anyagtól a fantázia világa felé, mégis szenvedélyes elrugaszkodással a kézzelfogható, materiális valóságtól. Jellegzetes megnyilatkozása ennek a paradoxonnak a "Kozmosz-mikrokozmosz" sorozat. Mintha a Hold tájai rémlenének fel, levegőtlen fekete éggel a fényből sötétbe gördülő vagy fénylő Föld világitásában, földtölte idején, de a tájat nem sziklás

vonulatok, kráterek alkotják, mert csak egy-egy létezésében céltalan, reménytelen faconk vagy árván kuporgó kődarab ragyog ki a hideg fényből, mint földöntuli látomás.

A három fiatal fotós közül Koncz Csaba az, akinek képeiben legerősebben dominál az önmagáért élő anyagi világ érzékeltetése. Esetenként különös vegyítéssel, amikor ezeket az anyagábrázolásokat fehér vagy fekete elvont formákkal egyesíti. De esztétikai értékben nem ezek emelkednek ki legfeltűnőbbben Koncz Csaba fotói közül, hanem azok, amik közelebb esnek a reális és vizuális jelenségekhez, miként igen szép havas képe és ugyanannyira az emberhez is: az emberkéz formálta tárgyi világ ábrázolásai, mint a Vaskampóból csüngő S-alaku láncszem, ugyanigy Felfelé meredő széklábak képe és a Vaskvilla, ez utóbbi grafikai önkénnyel kiegészítve kerek kompozícióvá. Kevésbé fogadhatók el lineáris felépítésű fotói, drótkötegeknek vagy improvizáltan görbitgetett huzaloknak felvételei.

A három fiatal fotós merész kísérletei bizonyára meghökkentették a kiállítás avatatlan látogatóit, akik nehezen tudták beilleszteni ezeket a fotókat a művészetről kialakított elképzeléseikbe. Még a jóakaratuak is tulzásokat emlegettek, helyenként talán nem is egészen indokolatlanul. Elsősorban azok, akik elfelejtik, hogy újat alkotni, egy tespedő művészetbe friss vért ömlesztetni csak fiatalos tulzásokkal lehet, hiszen maga a fiatalság sem más, mint szenvedelmes, gyönyörű tulzás. Közeledjünk tehát ezekhez a fotókhoz azzal a megértéssel, megbecsüléssel, amit megérdemelnek szerzőik, jóhiszemű újat akarásaikkal és fogadjuk el magas igényű művészi programjukat: nem utánozni, nem megismételni

akarják a világ jelenségeit, hanem új jelenségekkel gazdagítani, eleven és bátor művészi képzelettel újat alkotni. Mert a művész, a szó kitágított értelmére, mindig csak valóságot nyújthat, de olyan valóságot, amelyet ő teremt meg.

Hevesy Iván

1-2. oldal

NAGY ZOLTÁN FOTÓI

3-4. oldal

KONCZ CSABA FOTÓI



AZ ORSZÁGOS IDEGENFORGALMI HIVATAL
ÉS A MAGYAR FOTOMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGÉNEK
FOTOPÁLYÁZATA

amatőrök és hivatásos fotósok részére:

N é g y é v s z a k M a g y a r o r s z á g o n
idegenforgalmunk propagálását szolgáló fotopályázat.

A pályaművek bemutatathatják az idegenforgalom szempontjából számbajöhető legszebb hazai tájakat, fürdő- és üdülõhelyeinket, gyógyhelyeinket, műemlékeinket stb. Természetesen vezető helyen foglalkozzanak Budapest, a Balaton, valamint azon vidékek látnivalóival, értékeivel, melyek hazai és külföldi idegenforgalmunk népszerűsítése szempontjából különösen figyelemre méltóak.

A pályázat kiírásának legfõbb célja, hogy a pályaművek a mai Magyarországot mutassák be mind a négy évszakban. Vegyék figyelembe a pályázók az autós turisztikát és a camping-eket is.

P á l y á z a t i f e l t é t e l e k :

Az országos pályázaton amatõr és hivatásos fotósok egyaránt részt vehetnek. A pályázatok névvel és címmel küldendõk be. A pályázaton csak olyan pályaművekkel lehet részt venni, amelyek más pályázatokon még nem szerepeltek, közlésre nem kerültek. A pályázatra fekete-fehér és színes fotók küldhetõk be 18 x 24 cm-es méretben, ill. keretbe foglalt, 5 x 5 cm-es vagy 6 x 6 cm-es diapozitívok. Kategóriánként legfeljebb 10 képpel lehet pályázni.

B e k ü l d é s i h a t á r i d ő : 1965. no-
vember 30.

C i m : Országos Idegenforgalmi Hivatal, Budapest,
VIII., Múzeum u. 11.

A borítékon feltüntetendő: "Négy évszak Magyar-
országon idegenforgalmi fotopályázat."

A díjnyertes felvételek kiállítás keretében ke-
rülnek a nagyközönség elé. A zsűri által kiválasztott
felvételeket az Állami Lektorátuson keresztül megállá-
pitott áron a kiadóvállalatok könyvek és egyéb kiadvá-
nyok illusztrálására, képeslevelezőlapok és colorvox,
valamint diafilm céljára megvásárolhatják.

P á l y a d i j a k :

1 db	3000 Ft-os	I. díj a legjobb kollekcióiért
1 db	2000 Ft-os	I. díj a legjobb színes fotóért
3 db	1500 Ft-os	díj
3 db	1000 Ft-os	díj
6 db	500 Ft-os	díj
1 db	hatnapos csehszlovákiai autbuszutazás és egyéb értékes jutalmak.	

A díjnyertes pályaművek jutalmazásában idegenfor-
galmi, turisztikai és más érdekelt szervek is részt
vesznek.

P á l y á z a t

A FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ 1965 I. NEGYEDÉVI PÁLYÁZATÁNAK EREDMÉNYE

A bírálóbizottság 1965. május 5-én 500-500 forintos nivódijjal tüntette ki

B a l l a Demeter "Műterem" c.,
G e l e t a László "Műemlék" c.,
G e l e t a László "Órangyal" c.,
B. M ű l l e r Magda "Házások" c.,
S z ő k e György "Tükörkép" c. egyedi képét, valamint 1000 forintos nivódijjal jutalmazta
G e l e t a László "Hid" c. képsorát.

A FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ 1965 II. NEGYEDÉVI PÁLYÁZATÁNAK EREDMÉNYE

A bírálóbizottság 1965. július 14-én 500-500 forintos nivódijjal tüntette ki

B e l o v i t z Károly "Otthonok" c.,
K ó n y a Kálmán "Utivázlat" c.,
K o v á c s László "Medencében" c. egyedi képét, valamint 1000-1000 forintos nivódijjal jutalmazta

B a l l a Demeter "Barcsay Jenőnél" c., és
I b o s Iván cím nélküli képsorát.

Ezek a nivódijjal kitüntetett képek részt vesznek az 1965. évi évdijakért folyó pályázaton.

F E L H I V Á S

Kedves Tagtársunk!

1966-ban a Magyar Nemzeti Galériában nagyszabású kiállítást rendezünk 11 teremben a magyar fotográfia történetéből 1849-től napjainkig. Tekintettel a kiállítás nagy jelentőségére, kérjük, sziveskedjék legjobb képeiből oca 10 db-ot 18 x 24 cm-es méretben Szövetségünkbe beküldeni válogatás céljából.

H a t á r i d ő : 1966. január 10.

A beküldendő képek lehetnek régi, nagysikerű alkotások, vagy a legújabbak is, fekete-fehérek vagy színesek.

Kérjük továbbá, hogy amennyiben birtokában volna a magyar fotóművészet fejlődésében jelentős szerepet játszó régi fotográfia, negatív vagy reprodukció, sziveskedjék azt Szövetségünkbe eljuttatni. A kiállítás után a képeket visszaszolgáltadjuk.

A beküldött fotókat a Szövetség által erre kijelölt bizottság válogatja és azokat későbbi időpontra a megadott méretben kell nagyítani.

Nyomatékosan kérjük a határidők betartását!

TARTALOM

Ideológiai feladatok a magyar fotóművészetben ...	3
E s z t é t i k a	
Hevesy Iván:	
A fénykép stilusa - I. rész	9
A l k o t ó m ű h e l y	
Nemes Károly:	
Révai Dezsőnél	39
F i a t a l o k s z e m l é j e	
Bauer György:	
Lőrinczy György munkáiról	49
Pernecky Géza:	
A megismerés romantikája /hozzászólás/	61
F o t o t ö r t é n e t	
Ráth László:	
A szociofoto-montázs	65
Bálint Endre:	
A fotomontázs néhány magyar képzőművész munkásságában	74
K r i t i k a	
Kollányi Ágoston:	
Vajda Ernő kiállítása a Nemzeti Galériában ...	91

Hevesy Iván:	
Három fiatal fotós kiállítása	97
Nemes Károly:	
A művészeti általánosításról	101
K i t e k i n t é s	
Nemes Károly:	
A realizmus és az új hullám	113
K ö n y v e i n k r ő l	
Alapfy Attila:	
A "Veszprém"-könyvről	123
P á l y á z a t	
A Pényképművészeti Tájékoztató 1965 I. és II.	
negyedévi pályázatának eredménye	129
Az Országos Idegenforgalmi Hivatal és a Magyar	
Fotóművészek Szövetségének fotópályázata	130
F e l h i v á s	132

KÉPEK SZERZŐI

Bálint Endre	Lőrinozy György
Ernst, Max	Moholy-Nagy László
Heartfield, John	Nagy Zoltán
Jakovits József	Ország Lili
Kassák Lajos	Ráth László
Koncz Csaba	Révai Dezső
Korniss Dezső	Vajda Ernő
Lissitzky, Lasar	Vajda Lajos

Vajda Julia

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

651224-Kossuth Könyvkiadó Sokszorosító Üzeme

FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ



FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ

1965
IV-V.

Magyar Fotóművészek Szövetsége
Budapest

HEVESY IVÁN

1893 - 1966

1966. január 29-én elvesztettük Hevesy Ivánt.

Képzőművészekkel és filmművészekkel együtt gyászoljuk benne az uttörő kritikust, a haladó törekvésekre mindig érzékeny esztétát és ami számunkra ennél is több: Szövetségünk egyik alapító tagját, fotoművészeink működésének azt a szellemi megalapozóját, aki legtöbbit tett a fotográfia művészi rangjának elismertetéséért. A mi Hevesy Ivánunk az, aki örökre érvényes mondattal zárt le egy végeérhetetlen vitát: "fotoművész az, aki fotomunkáját a belső kifejezés erejével végzi, aki a képzeletében megformált látomását fejezi ki a fotografálás eszközeivel". Esztétikai munkásságában ennek a tételnek következetes kifejtését, biztos ítéletekkel kiépített igazolását csodáljuk. Kötelességünknek érezzük, hogy ápoljuk szellemi hagyatékát, nyilvánosságához segítsük kiadatlan kéziratait, a képzőművészet és a filmművészet történetének kutatóival összefogva felmérjük érdemét.

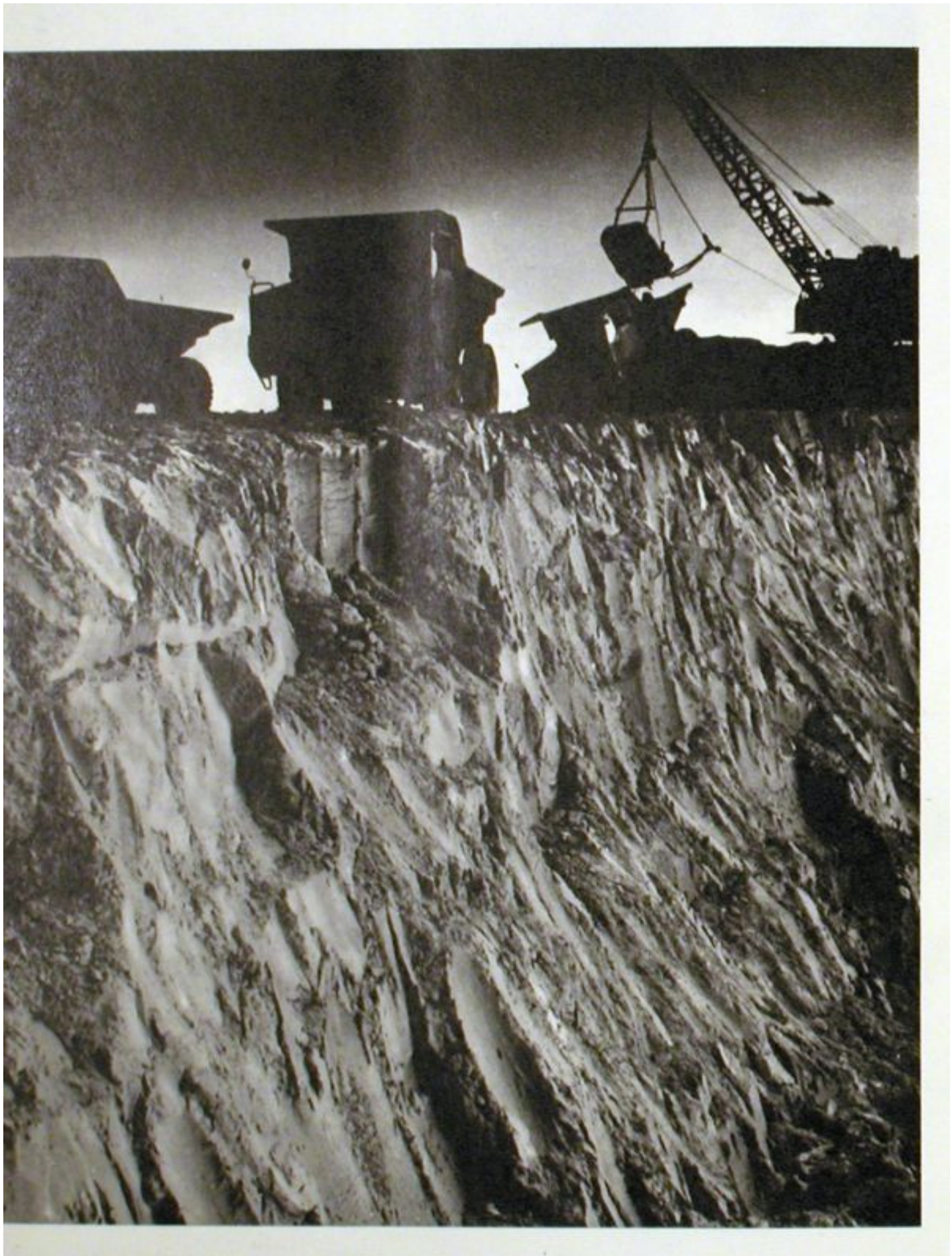
Ebben a számában a Fényképművészeti Tájékoztató Hevesy Iván utolsó tanulmányának befejező, poszthumusz részét közli. Aki olvassa, annak nem üres szó, hogy Hevesy Iván szelleme közöttünk él. Szívünkbe vessük azokat a szavakat is, amelyeket a Magyar Fotoművészek Szövetségéről szólván mintegy szellemi végrendeletként hagyott ránk: "Csak akkor várunk eredményes munkát ettől az egyesülettől, ha megőrzi rugalmasságát, érvényesülni engedi a fiatal nemzedék kezdeményező erejét, ha megóvja magát attól, hogy önelégült mesterdalnokok céh-tanácsa legyen belőle, hiszen a haladás igazi mozgató erői: a fiatal nemzedék megújított szemlélete, friss alkotó kedve és ujitó lendülete."

Szerkesztőbizottság:

Nemes Károly
Révai Dezső
Rozgonyi Iván
Tarcai Béla

Szerkesztő:

Rozgonyi Iván



P á l y á z a t

A FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ
1965 III. NEGYEDÉVI PÉLYÁZATÁNAK EREDMÉNYE

A bírálóbizottság 1965. október 14-én 500-500
forintos nivódijjal tüntette ki

B a l l a Demeter "Fábri Zoltán" c.,
H o r v á t h Lajos "Templomajtóban" c.,
H o r v á t h Péter "Lánc és kilincs" c.,
K o v á c s Béla "Tervező" c. egyedi képét,
valamint 1000-1000 forintos nivódijjal jutalmazta

H o r v á t h Lajos "Fény felé" c. és
I b o s Iván "Fény, anyag, forma" című képsorát.

Ezek a nivódijjal kitüntetett képek részt vesznek az
1965. évi évdíjakért folyó pályázaton.

TARTALOM

E s z t é t i k a

Hevesy Iván:

A fénykép stilusa - II. rész 3

J u b i l e u m

Tarcai Béla:

Tabák Lajos 60 éves 33

K r i t i k a

Solymár István:

Koffán Károly kortárs-galériája 39

Tarcai Béla:

Országos Fotoművészeti Kiállítás 1965. 44

Réti Pál:

Az Országos Fotoművészeti Kiállításról 55

Csányi Miklós:

Vendégkönyv 64

Tillai Ernő:

Építészeti fotopályázat 68

Vécsey György:

Antonio Quintana fotokiállítása 78

Dr. Végvári Lajos:

Gottfried Soyka kiállítása 82

Ibos Iván:

Willy Hengl bemutatkozása 86

K i t e k i n t é s

Nemes Károly:

A II. miskolci filmfesztiválról 95

K ö n y v e i n k r ől

Dr. Végvári Lajos:

Gink Károly új fotokönyve 103

P á l y á z a t

A Fényképművészeti Tájékoztató 1965 III. negyed-
évi pályázatának eredménye 109

KÉPEK SZERZŐI

Balla Demeter	Klausz László	Nagy Lajos
Balogh Gyöngyi	Koffán Károly	Pálfai Gábor
Belovitz Károly	Kolláth Mária	Petrovits László
Geleta László	Kovács Béla	Quintana, Antonio
Hengl, Willy	Kovács László	Rédner Márta
Horváth Lajos	Kresz Albert	Schwanner Endre
Horváth Péter	Kun Ferenc	Szász János
Ibos Iván	Lantos Miklós	Szöke György
Kabáczy Szilárd	Lőrinczy György	Tabák Lajos
Kálmán Kata	Máthé András	Zinner Erzsébet

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

651873-Kossuth Könyvkiadó Sokszorosító Üzeme

FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ

1965

VI.

Magyar Fotóművészek Szövetsége
Budapest

Szerkesztőbizottság:

Nemes Károly
Révai Dezső
Rozgonyi Iván
Tarcai Béla

Szerkesztő:

Rozgonyi Iván

P á l y á z a t

A FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ 1965. IV. NEGYEDÉVI PÁLYÁZATÁNAK EREDMÉNYE

A bírálóbizottság 1966. január 20-án 500-500 forintos nivódijjal tüntette ki

H o r v á t h Lajos "Targoncák" c. és

K a b á c z y Szilárd "Gépek nyomában" c. egyedi képét, valamint 1000-1000 forintos nivódijjal jutalmazta

F é n e r Tamás "Árviz" c. és

S á n d o r Zsuzsa "Százéves" c. képsorát.

Ezek a nivódijjal kitüntetett képek is részt vettek az 1965. évi évdijakért folyó pályázaton.

1965. ÉVI ÉVDIJAK

A FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ NEGYEDÉVI PÁLYÁZATAIN

A bírálóbizottság az 1965 folyamán beérkezett 91 pályamű közül a négy negyedévben nivódijjal tüntetett ki 14 egyedi képet és 7 képsort. A pályázat kiírása értelmében a nivódijjal kitüntetett képek részt vettek az 1965. évi évdijakért folyó pályázaton.

A bírálóbizottság 1966. január 20-án a nivódijas képek közül

B a l l a Demeter "Fábri Zoltán" c.,

B a l l a Demeter "Müterem" c.,

H o r v á t h Lajos "Templomajtóban" o.,
K o v á c s Béla "Tervező" o.,
K o v á c s László "Medencében" o. egyedi képét
egyenként 2000 forintos évdíjjal,
B a l l a Demeter "Barcsay Jenőnél" o. és
F é n e r Tamás "Árviz" o. képsorát egyenként
3000 forintos évdíjjal jutalmazta.

A Fényképművészeti Tájékoztató 1965. évi számaiban
valamennyi nivódíjas ill. évdíjas pályaművet közölte.

TARTALOM

Esztétika

Nemes Károly:

- A jelentéktelen mint esztétikai
kategória 3

Alkotóműhely

Nemes Károly:

- Sándor Zsuzsáról 9

Fototörténet

Gábor Imréné:

- Még egyszer a fotomontázsról és
magyar művelőiről 17

Kritika

Farkas Zoltán:

- Magyar írók arcképei 29

Solymár István:

- Reismann János kiállítása 37

Péter Imre:

- A riport művészete 40

Vécsey György:

- Egy pályázat margójára 46

Tarcai Béla:

- As idegenforgalmi pályázat ürügyén 52

Ibos Iván:	
Tadeusz Link kiállítása	61
Alapfy Attila:	
Erich Einhorn kiállításáról	67
A.A.:	
Zofia Nasierowska kiállítása	71
K i t e k i n t é s	
Dávid Katalin:	
A X. Magyar Képzőművészeti Kiállításról	75
P á l y á z a t	
A Fényképművészeti Tájékoztató 1965 IV. negyed-	
évi pályázatának eredménye	83
1965. évi évdíjak a Fényképművészeti Tájékoz-	
tató negyedévi pályázatain	83

KÉPEK SZERZŐI

Balla Demeter	Link, Tadeusz
Bartal Ferenc	Máté Olga
Daireaux, J.	Mayer György
Féner Tamás	Nagy Zoltán
Horváth Lajos	Nasierowska, Zofia
Ismeretlen szerzők	Reismann János
Járai Rudolf	Sándor Zsuzsa
Kabóczy Szilárd	Simonyi Antal
Kálmán Zsuzsa	Streliksy Sándor

Szabó József dr.

FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ





Természetesen ez a sommás összegezés nem pótolhatja a fotóművészet átfogó vizsgálatát, de az ilyenfajta tendenciák jelentkezése benne közismert. Megmaradva az általános jellemzésnél, azt mondhatjuk, hogy a fotóművészet két irányba igyekezett ebből a helyzetből kijutni. Egyik irány a szociofotoriport irányja, amely a valóság sokoldalúságát használta fel a szép kizárólagos uralmának megtörésére /a szépről mint tükrözött esztétikumról van szó, nem pedig mint a forma szépségéről/. A másik irány a népszerűen absztraktnak nevezett törekvések irányja, amely a külsőségektől igyekezett elfordulni.

Ha a forma - tartalom viszonylatot úgy képzeljük el, mint amelyben a forma tárgyi tényezők összessége /valaminek a fényképe, de meghatározott kép kivágás, beállítás, megvilágítás stb. is/, s a tartalom az ezek által a tényezők által hordozott jelentés /a tárgyi fel fogásakor jelentkező élmény, amelynek követelménye, hogy ne diffúz, hanem koncentrált legyen/, akkor nyilvánvaló, hogy a művészeti általánosítás mint feladat nem lehet más, mint meghatározott jelenségről a neki megfelelő jelentést hordozó tárgyi tényezők kialakítása /a fényképet alakító fotóművészeti eszközök segítségével/. Például a fotóművész - hogy sablonos példát vegyünk - félelmetessé tehet egy arcot a megvilágítás /az árnyék/ segítségével, annak ellenére, hogy az arc külső vonásaiban nem félelmetes, ha ez felel meg az arc tulajdonosa belső világának.

A művészetben azonban nagyobb igény él egyik vagy másik jelenség megmutatásánál. A világot akarja megváltoztatni, s ehhez egy világot kell megmutatnia. A maga belső világát kell kivetítenie, hogy annak felfogásán

keresztül hasson közönségére. S minél erősebb a világ megváltoztatásának óhaja, annál inkább előtérbe lép a művész belső világa - világlátása, annál inkább törekszik a nagyobb, az átfogóbb általánosítások felé. Illetve annál inkább többet akar feltárni egy-egy jelenségben. Vagy fordítva: minden jelenségben a maga teljes világát akarja megmutatni. S ez nem lehetséges másként, csak igen nagyfokú általánosítással, a világ dolgai sarkötüségének - sokféle jelentésének - egy síkba vetítésével, egy-egy hangulati elem felerősítésével, még akkor is, ha esetleg ez már tagadása a dolog eredeti jelentésének.

Ha ez a módszer nem is oszcsa a fotóművészeti általánosításnak, mindenesetre lépést jelent a külsőségektől, a romantikus díszítéstől való elszakadásban, s a dolgok mélyére hatolásban. Ez illetheti az egyéni fejlődést. De túl ezen az ilyenfajta módszer nemcsak életkor, hanem társadalmi kortűnet is. Ez már bonyolultabb okozati meghatározást igényel, amely messze vinne a jelen esettől, amelyben a társadalmi okok által keletkezett absztrakt irányzatnak inkább csak minta, példa szerepe van. Ha ezt a kérdést nem is lehet ilyen egyértelműen elintézni, mindenesetre erre mutat a képek között néhány olyan, amely erősen utánérzésnek tűnik.

Fiatalkorú művészekről lévén szó - hármuk életkora együtt 77 év - azonban inkább érdemes egyéni sajátosságokról, keresésük jellegzetességéről beszélni, semmint hovatartozásuk sommás meghatározásával kísérletezni.

Koncz Csaba 26 éves és viszonylag későn - 1962-ben - kezdett fényképezni. Erre a tevékenységre első sorban emocionális lendülete és kifejezési vágya kész-

tette, hiszen még ma sincs saját gépe és felszerelése. Pedig öt kiállítás és számtalan magyar, oseh, lengyel lapban, folyóiratban megjelent kép van mögötte. Vallja is, hogy a művészetben az intuición az elsődleges, amely mint kényszer bírja alkotásra. Ebben pedig nála olyan sajátosságok dominálnak, mint az anyagi valóságtól való indulás, a sikszerű megvalósítás stb.

Általánosításának legfőbb eszköze a tónusok kihasználása. Ez határozza meg tárgyválasztását is. Jellegzetes kifejezője ennek első számú képe. A sötét üregektől lyuggatott recés faldarab, amely teljesen kitölti a képet, a háboru, a pusztulás, a sebesülés és fájdalom élményét asszociáltatja. A világos szürke és mélyfelete ellentéte fontos eleme ennek az élménynek, különös nagyságrendjével és elszórtságával, de nem vonatkoztatható el a plaszticitástól. A fal recéje mintegy annak tanusítója, hogy a fal él. Az üregék mélységének érzete pedig szükséges a sebesülés asszociációjához. A tektonika elveszése - amely egy falnál sohasem teljes -, még inkább a kereteken való továbbnyulás, ennek a pusztulásnak és fájdalomnak a nagyságát érzékelteti.

Tehát ha dominálnak is a tónusok, de az alakításban az eszközök többszöröse vett részt annak érdekében, hogy egy faldarabhoz képest mély élményt nyújtson a kép. Ez csak nagy koncentrációval volt lehetséges, ami Koncz művészetére szintén jellemző.

Második számú képe hasonló az előbbihez. Mintegy variáció az alaptémára. Itt a kis rések helyét egyetlen nagy üreg veszi át, s a recézetét a vakolat bonyolultsága. A jobboldali tömör feketeség miatt elvész az egyensúly. S ez a dinamika járul hozzá ahhoz is, hogy

bizonyos sejtelmes hangulat jöjjön létre az üreg titkáról. Ez még áttételesebb tartalom az előbbinél.

A harmadik számú kép megint visszatér a közvetlenebb ábrázoláshoz, egy érdekességgel. Ez abban áll, hogy az alkotó a fényképen - magának a tárgynak az ábrázolása mellett, a művészeti eszközök segítségével - hasonlatot valósított meg. Azaz úgy komponált, hogy kiemelkedő részei felmagasodjanak, s az alja eltűnjék. Kiegészült ez a világos háttérrel. Így keletkezett a farönk hatalmaságának, nehézségének érzete, akár önmagában véve, akár - a fűrészelés nyoma alapján - a vele való munkára utalva.

Ahogy a farönk belső tulajdonsága felnagyítódik a harmadik számú képen, úgy kerül felszínre néhány behavazott láda ritmushatása a negyedik számun. Koncz ezen a képen sem diszitett. Nagyon is vigyázott rá, hogy a hó, mint diszitó elem, ellepleződjön. A tónusok ellentétéből - a hó és ládák - épített bizonyos játékoságot, amely a fehér részek egybeolvadásával nyugalomba megy át.

Ez az ismétlődéses építési sajátosság nagyobb szerepet kapott az ötödik számú képen, amelyen külön életre kelt egy fülkében elhelyezett szobor. Az életrekeltés természetesen nem rossz értelmű, nem élt utánzó, hanem szépséget hangsúlyozó. Ezt úgy érte el a szerző, hogy a szobor közvetlen környezetét - a fülkéjét - árnyékkal kitakarta és a szobortestet a fal kopottságához, vakolattöréseivel viszonyította. Ezzel és az árnyék kiegyensúlyozatlan vonalával a szobortest harmóniája jelentősen megnövekedett, s ennek a harmóniának kisugárzása - a környezeten való megtörésével - fokozódott.

Ez a kép azonban eltér Koncz átlagos tárgyválasz-