

# KEREKASZTAL-BESZÉLGETÉS A SZOCIOFOTÓRÓL

*A Fotóművészet szerkesztősége 1983. november 14-én kerekasztal-beszélgetést rendezett a szociofotó kérdéseiről, kapcsolódva a Fényes Adolf teremben március és augusztus között lezajlott kiállításorozat-hoz. A beszélgetésen részt vettek:*

*Albertini Béla fotótörténész, Pilaszanovich Irén, a kiállítások rendezője, P. Szabó Ernő, a Magyar Ifjúság és Vadas József, az Élet és Irodalom kritikusa, valamint szerkesztőségünk képviselőjében Féner Tamás és Gera Mihály. A beszélgetés szövegének megszerkesztett változata Torda István munkája.*

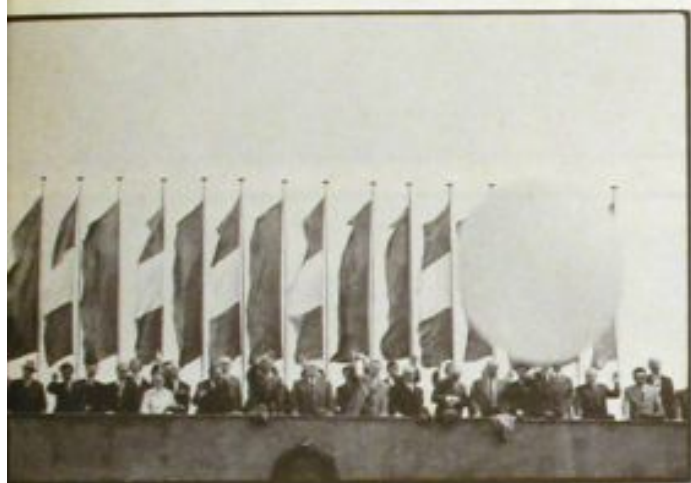
Féner T. Kedves barátaim, azért kértünk fel benneteket erre a beszélgetésre, hogy közösen gondolkodjunk azon, vajon a szociofotó — vagy az, amit jobb elnevezés híján így nevezünk — hogyan és miért került ilyen mértékben a figyelem középpontjába. Mint tudjátok, a Műcsarnok egy érdekes, legtöbbünk szerint igen sikeres kiállításorozatot bonyolított le ebben a tárgyban; e sorozat eredményeiből, problémáiból kiindulva talán megpróbálhatnánk általános következtetésekre jutni a szociofotó témakörében. Engedjétek meg, hogy előljáróban megfogalmazzak néhány kérdést, anélkül, hogy magam megkísérelném a választást. Az első kérdés mindjárt az: mennyire alkalmazható erre a mai fotográfiai tevékenységre a „szociofotó” terminus technicus? Tudom, nem áll rendelkezésünkre alkalmasabb kifejezés, noha ez a fogalom fotótörténetileg konkrét tartalommal van töltve, konkrétan egy meghatározott korszak fotográfiájához kötődik. Úgy érzem azonban, hogy az, amit mi összefoglalóan szociofotónak nevezünk, nemcsak egy meghatározott korra, hanem egy meghatározott fotográfusi magatartásra is vonatkozik. Nevezetesen egy plakátszerűen, szinte jelszószerűen megfogalmazható gondolatnak a fotográfiai megfélemlését jelenti, és mindenképpen egy, a társadalom egészét tagadó politikai magatartás rejlik mögötte. Mármost az a fajta mai fotográfiai tevékenység, amit „szociónak” nevezünk, azt hiszem, ott tér ettől el, hogy bár természetesen a mű jellegénél fogva kritikai attitűdöt fogalmaz meg, a kritika lehetőségét elemző módon, a rész kérdésekben keresi:

nem a társadalom egészét tagadja, hanem annak rendezetlen kérdéseivel kíván foglalkozni. S itt belép még egy terminológiai gond — nem szokásom a terminológián lovagolni, de most valóban aktuális problémákat vet fel —, nevezetesen a szóban forgó fotográfia viszonya a dokumentumfotóhoz, a dokumentarizmushoz. Egy másik kérdéscsoport: ez a fajta fotográfiai tevékenység bizonyos területeket kiténtet a figyelmével, olyannyira, hogy szinte az ikonográfiája is leírható. Vajon egy mai, problémaérzékeny művész számára valóban ezek társadalmunk neuralgikus pontjai, vagy ez a fotográfia egyszerűen csak pótcselekvés olyan kérdések vizsgálatá helyett, amelyek vagy nem érettek meg az ilyen típusú elemzésre, vagy a fotó sajátosságai nem teszik lehetővé vizsgálatukat? A „kibocsátói” oldal után nézzük meg a „befogadói” térfelet is! Elfogadja-e vagy igényli-e a kulturális politika, egyáltalán a politika az ilyen jellegű hozzászólásokat, az ilyen jellegű vizsgálati módszert? Egy másik kérdés. Bizonyára egyetértünk abban, hogy ez a fajta fotográfia nem elsőrendűen kiállításra teremt. Vajon azért van-e itt az egyedüli kibontakozási lehetősége, mert a sajtónk — képígyénét tekintve — olyan, amilyen? Végül ami magát a kiállításorozatot illeti, annak koncepciója természetesen csak azt tükrözhet, amilyen anyag a rendelkezésére állt. Ez nem negatívum: nagyon bölcsen választott egy olyan szerkezetet, amely megfelelt a rendelkezésre álló anyag természetének. A kérdés az, adott-e a kiállításorozat egésze valamiféle olyan képet, amiről a társadalom magára ismerhet, s amit vállalhat, vagy nem vállalhat? *Albertini B.* Kérdésként fogalmaztad meg: vajon véletlen-e, hogy a szociofotónak nevezett jelenség — most ne vitatkozzunk a terminológián — éppen mostanában tört fel ilyen társadalmi rangra. Én azt hiszem, hogy nem véletlen, s két olyan okot is látok, amire visszavezethető. Az egyik a mélyebb, társadalmi összefüggés, amit első megfogalmazásban talán úgy jellemeznék: maga a társadalmi-politikai élet is körülbelül mostanra készült fel arra, hogy bizonyos fajta kritikai látásmódot egyrészt egyszerűen tudomásul vegyen, másrészt pedig pozitív módon vegyen tuda-

másul. A másik ok: nekem úgy tűnik — s erre a magyar fotográfia története elegendő példát kínál —, hogy bizonyos dolgok követő jelleggel jelennek meg a fotóéletben. Ez részint tartalmi kérdésekre vonatkozik, de még pregnánsabban érzékelhető formái, stílusbeli kérdések esetében. És azt hiszem, ez a jelenség egy kicsit itt is érvényesül. Tanúi voltunk annak, hogy az irodalomban felvirágozott a szociográfia műfaja, lényegében a Magyarország felfedezése új sorozatával, bár bizonyos jelei már korábban is voltak. Talán némi késéssel követte ezt a társadalomlátó magyar film megjelenése, megszüntetve azt az állapotot, amelyben azon vicselődünk, hogy „miért rosszak a magyar filmek”. Voltaképpen az összes külföldi filmsikerünk, az utóbbi időben kapott fesztiváldíjunk az ilyen típusú filmekhez fűződik. S végül — mint mondtam, követő jelleggel — a fotóban is megjelent ez a fajta látásmód.

*Pilaszanovich I.* Azt hiszem, Féner Tamás a bevezetőjében nagyon fontos gondolatokat vetett fel. A szociofotós látás vagy láttatás az én megítélésem szerint is határozott művészi attitűd: kritikai aspektusa a társadalmi ellentmondások feltárásához járul hozzá. Követő jellege számomra egyértelmű, az időeltolódás szükségszerű, hisz az objektívált valóság csak így ragadható meg a fotó eszközeivel. A követés vagy nemkövetés dilemmája helyett engem jobban izgat a feltárás és ítélet vagy minősítés kérdése. A politika — mint tudjuk — érzékeny minden tünetre vagy a tünet tükröztetésére, hiszen egy permanens szembesítés a szándék és a valóság eltérő vonásait is magában hordozza. Úgy tűnik, hogy a verbalizmus még mindig járhatóbb út, legfeljebb a sorok között olvasók száma gyarapodik. A vizuális objektíváció sokkal keményebb és kéréltetlenebb, mint az írásos megnyilatkozás, talán még azt is megmerném kockáztatni, hogy intenzívebb fel-tárukozást tesz lehetővé, és ezért hatása is fokozottabb. A szociofotó a „másodlagos jelzőrendszer” szerepét is betöltheti. Itt érzem elsősorban a politika érzékenységét. Mert ha egy szociofotó-sorozat valami sajátos társadalmi tünet feltárására vállalkozik, vagy nem





*Kiss Árpád Május 1. című sorozata 1-4.*





kívánatos dolgokat helyez reflektorfénybe, erre nem az „ellenpólus” hiányolása lenne a természetes reakció, nem kellene egyedivé degradálni vagy csak elhessenteni mint nem tipikus tünetet. Ez a magatartás a szociofotó tartalmi, kritikai feladatait kérdőjelezi meg, vagy hogy még élesebben fogalmazzak, a szociofotó létét. A kiegyenlítődésre irányuló igyekezet a szociofotó szándékos félreértését, a társadalmi gondok elhallgatását segítené. S mivel a szociofotó ma nem a társadalom egészének megkérdőjelezésére irányul, hanem sajátos eszközeivel részt kíván vállalni a hibák, ellentmondások, nem kívánatos jelenségek feltárásában, funkciója nem kétséges.

A kiállítás rendezőinek elsődleges szempontja az volt, hogy a kiállított anyagok minél tisztábban artikuláljanak, minél egyértelműbbé tegyék a szociofotó művészi szándékainak felismerését, s megkönnyítsük a látogatók ráhangolódását.

A szociofotó dokumentarista értéke vitathatatlan. Sőt, mintha attól is tartanánk, hogy mivel a vizualitás és realizmus kézenfekvő kapcsolatánál nem áll meg; a szociofotó szükségszerűen lehetőséget nyújt kinek-kinek saját ismeretanyaga szembesítésére, adaptációs készsége s nem utolsósorban igazságérzete próbára tételére. Ettől a „kényszerből” nem kell félni a befogadót, mert tulajdonképpen megítélésem szerint itt lép túl a szociofotó a hagyományosan csak esztétikai értékekre koncentráló fotón. A szociofotó értéke éppen ezért kritikai szemléletében, a fotós művészi szándékában, a fotókból felénk sugárzó állásfoglalásban rejlik. Ezért mondhatjuk azt, hogy a szociofotó túlmutat a dokumentarizmus határain, jóllehet attól valójában el nem választható, de mindenképpen több nála.

*P. Szabó E.* Hogy ez a fotográfia egyáltalán megjelent a nyilvánosság előtt, abban, azt hiszem, sok más dolognak is szerepe lehet. Akik ezeken a kiállításokon részt vettek, zömmel 30–35 év közötti fotósok, olyanok, akik a 60-as évek második felétől, a 70-es évek elejétől dolgoznak aktívan, vagy mondjuk inkább: eszmélkedve és felelősen gondolkodva. Az ő pályakezdésük tehát egybeesett egy gazdasági-társadalmi korszakváltással s a 70-es évek elején bekövetkezett megtorpanással. Nem is mondanám ebben az esetben a fotóra azt, hogy követő jellegű, mert érdekes módon a képzőművészetben, például a grafikában is nagyjából ebben az időben jelentek meg az ilyen jellegű munkák, melyekre ugyan akkor még nem használták a „szocio” szót, de most már eljuttottunk oda, hogy „szocio-grafika” kiállítást is rendeznek. Tehát a 70-es évek elején indultak azok a grafikusok, akik ugyanolyan szisztematikusan próbálták fölterképezni a valóságot, mint ezek a fiatal

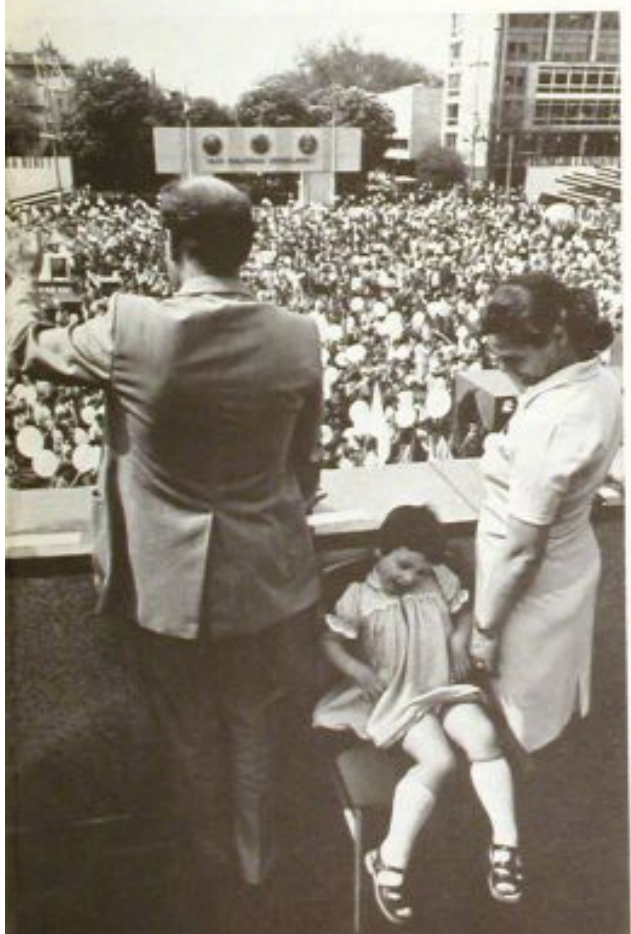


*Tóth György Május elseje című sorozata 1–9.*



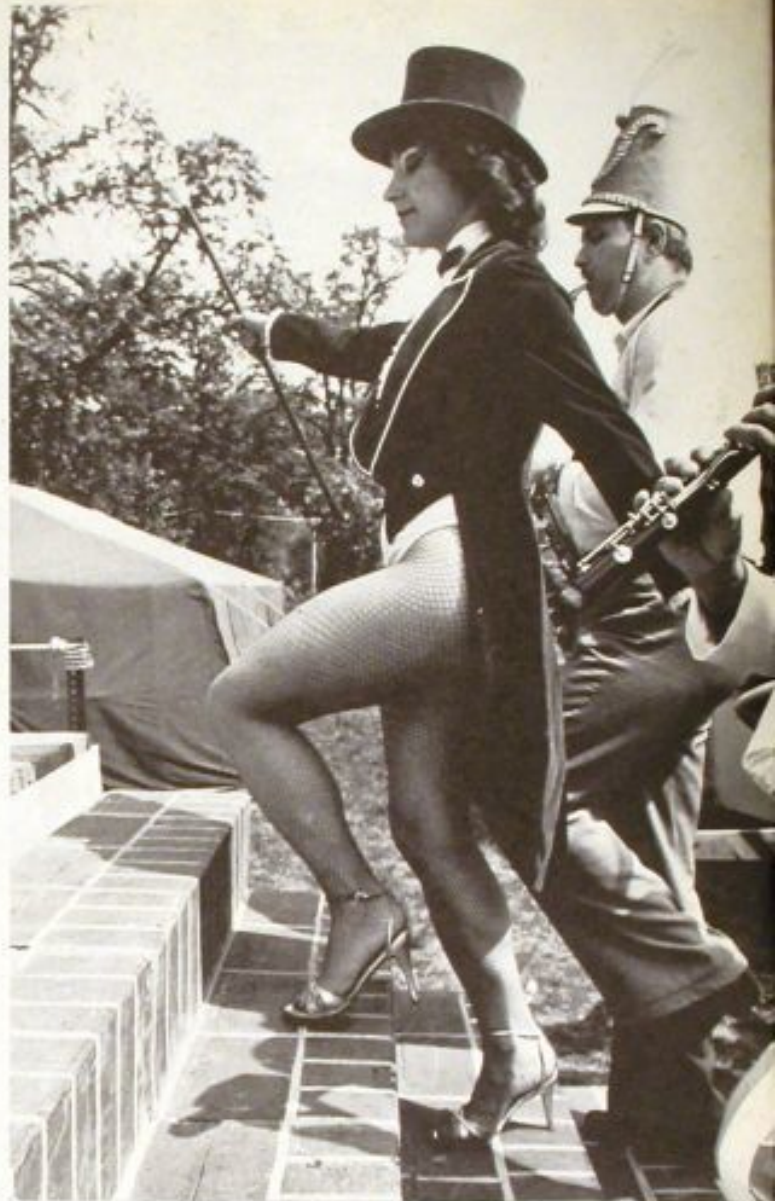






*Fejér Gábor  
Május elseje  
című  
sorozata  
(49 darab  
kép)  
(Részlet  
a sorozatból)*











fontosok. Biztos vagyok benne, hogy ez az attitűd, ez a szisztematikusságra való törekvés, a részletek összegyűjtése kapcsolatban van a társadalmi váltással, s azzal, hogy tulajdonképpen minden áttekinthetlenebb lett az egyes ember, így a művész számára is.

*Vadas J.* A szociofotó elnevezés mai használata szerintem jó és szerencsés, azzal együtt, hogy ezt a kifejezést többé-kevésbé lefoglalta egy meghatározott jelenség. Azért érzem szerencsésnek a mai használatát, pontosabban a mai jelenségekre való használatát is, mert párhuzamos a megújuló szociográfikus szemlélettel. Itt nem annyira a Magyarország felfedezése sorozat újraindulását tartom fontosnak, inkább a nemrégiben készült — a sorozaton belül vagy kívül született — kötetek és a lapokban, folyóiratokban megjelent szociográfiai tekinthetők a mai szociofotó párhuzamainak. Mint ahogy Féner Tamás is utalt rá, ezek a szociográfiai és szociofotói végső soron nem a társadalom egészét, a szocialista berendezkedést vitatják és kérdőjelezzik meg, hanem az élet árnyoldalairól, az egyre világosabban látszó ellentmondásokról adnak hírt szóban vagy képen. És amikor a szocioszemléletnek az elmúlt évtizedben kibontakozó új kultuszáról beszélünk, nemcsak arra kell rámutatnunk, hogy a társadalom érettebb lett, hogy a kritikai türeklenség — a demokrácia — fejlődött, hanem arra is, hogy az ellentmondások, a gondok megsaporodtak. Megsaporodtak, márpedig ez a nemzedék, mindazok, akik ezt a tevékenységet írásban vagy fotográfiában folytatják, éppen ezekre, a számukra újnak tűnő negatív tendenciákra figyelnek fel. Itt utalnék arra, hogy a szociofotó nemcsak szemlélet, hanem valójában műfaj is. Olyan kritikai tevékenységként értelmezhető, amely műfaji okoknál fogva megmarad az élet jelenségeinél, ámde a jelenségek szemrevételezése a lényegről is fontos információkat ad.

*P. Szabó E.* Kassák mondta a szociofotókkal kapcsolatban: tudatosan, a haladás nézőpontjából szemlélve fotózzunk! Azt hiszem, ez nagyon fontos. Ebből a szempontból nagyon is szoros kapcsolat van az akkori és a mai szociofotósok között.

*Albertini B.* Még az elnevezésnél maradván, azzal a megközelítéssel értek egyet, hogy a szociofotó mint fogalom használható a ma feléledő jelenség leírására is, sőt, úgy érzem, az élet túlhaladta az elméleti kérdésfeltevést. Néhány évvel ezelőtől vita folyt a fogalom használatának jogosultságáról, mivel az az emberek többségének tudatában egy bizonyos történelmi korhoz kötődött. Voltak, akik azt mondták — én is közéjük tartoztam —, hogy egy fogalomnak a tartalma megváltozhat az idők folyamán, s tovább élhet a megváltozott tartalommal. Nos, hogy ez a fogalom tovább él, azt egyszerű módon eldöntötte a gyakorlat. Ha csak a szóban forgó kiállításorozatra gondolunk: a fotográfusok és a rendező intézmény is föl vállalták ezt az elnevezést. Annak idején azért ódzkodtunk attól, hogy a mai jelenséget szociofotónak nevezzük, mert a régi értelemben vett szociofotónak, ha nem is mondtuk ki, volt egy „alcime”: nyomorúság-fotográfia. Miután a társadalmi méretű nyomorúság Magyarországon megszűnt, azt gondoltuk, ha a szociofotó fogalmát alkalmazzuk, akkor az a gyanú állhat elő, hogy megint valamiféle nyomorfényképezésről van szó. Csakhogy annak idején azért állt a társadalmi méretű nyomorúság a szociofotó érdeklődésének középpontjában, mert akkor az volt a társadalom számára a legsúlyosabb, legfeszítőbb probléma. Megváltozván a társadalom, a társadalom számára fontos problémák, a szociofotó tartalma is megváltozott, s ha erről vitázunk, kicsit az események után kullogunk. De hát végül is az a helyes, ha az elmélet a gyakorlat eredményeit figyelembe véve fogalmaz. Abban vitatkoznék, hogy a szociofotót műfajként fogjam fel, egyébként is a fotókultúrában vagy a fotóművészetben nincs allergikusabb elméleti probléma a műfajok kérdésénél. Ha azonban a szónak abban az értelmében használjuk a műfaj fogalmát, mint ahogy ezt általában a fotográfiai gyakorlatban teszik, akkor talán azt lehet mondani, hogy a szociofotó alapvetően szemlélet és nem műfaj, hiszen a szociofotós szemléletmód annyiféle műfajban jelenik meg előtünk, hogy szinte már nehéz is tételesen felsorolni.

*P. Szabó E.* Visszatérve az előbbihez: én a haladás nézőpontját és a kritikai attitűdöt egyáltalán nem választanám el egymástól, sőt a kritikai hozzáállást a haladás szempontjából alapvető kritériumnak tenném. A Kassák-korszak szociofotója sem kínált valamiféle tökéletes megoldást vagy receptet; a szociofotóban a kritika, az általánosnak az egyediben való felmutatása nem ugyanúgy történik, mint ahogyan — mondjuk — egy klasszikus értelemben katarikus művészetben, ahol legalábbis az egyén, a befogadó számára létezik valamifajta megoldás. Persze az már egy másik kérdés, amit szintén Féner Tamás exponált, hogy ezek a kiállítások valóban a társadalom legégetőbb problémáit vetik-e fel? Én azt hiszem, hogy egy mai fiatal fotós lényegesen nehezebb helyzetben van, mint a Kassák köréhez tartozók voltak, akik sokkal egyértelműbbnek látták az ellentmondásokat. Hogy csak két akut problémát említsék: a fiatal értelmiség helyzetét vagy a bürokráciát — hát nem tudom, hogy a szociofotó hogyan dolgozhatná fel. Ilyen értelemben azok a témák, amelyek megjelennek, bizonyos szempontból valóban pótcselekvésnek tekinthetők, de csak bizonyos szempontból, mert ugyanakkor ezekkel a témákkal tele vannak az újságok, s ezekről beszélünk: fiatalokról, öregekről, ünnepről és a halálról. Az utóbbiról is egyre többet, és sajnálom, hogy Timár Péter kiállítását nem láthattam: nem voltam itthon, s mire hazajöttem, bezárták. Olyan hangokat is hallottam, hogy a kiállítás bezárásával nem a temetkezési vállalatot védték, hanem az emberek érzékenységre hivatkozva azt a közszemléletet, amelyben a halál, a gyász ilyen körülmények között megy végbe.

*Vadas J.* Azt hiszem, hogy itt a Kassák szavai körül nagyon lényeges vita bontakozik ki. Természetesen minden mű, amelynek művészi hitele van, valamiképpen haladónak tekinthető. Mégis úgy gondolom, hogy valamilyen szempontból alapvető különbség van a 30-as évek szociofotója és a mai között. A 30-as évek szociofotója mintegy modellálta a társadalmi viszonyokat. Tehát elnyomó és elnyomott viszonyát érzékeltette vagy valamilyen  
(Folytatás az 51. oldalon)



# KEREKASZTAL- BESZÉLGETÉS A SZOCIOFOTÓRÓL

(Folytatás a 32. oldalról)

Mondtam, hogy senkit sem akarok terhelni a privát életemmel. Két hét múlva a House and Garden direktora eljött meglátogatni, és ebéd után megkérdezte, hogy mikor kezdek el dolgozni. A válaszom az volt, hogy „soha többé az életben”. „A szerződésed?” — kérdezte, — „Neked adom?” „De pénzt veszítesz”. „Az is nekem adom; egy életre befejeztem az ilyen típusú munkát. Fini.” Ez volt húsz évvel ezelőtt. Még most is kapok ajánlatokat. Nem fogadom el.

— *Mihez kezdett azután, hogy elvált a kiadótól?*

— Munkáimból összejött egy kis pénzünk, ezenkívül a feleségem is teremtett egzisztenciát, mert társult egy barátunkkal, akinek a laboratóriumába segített be. Feleségem is csak kényszerűségből foglalkozott ezzel, mert bár gyönyörűen rajzolt — képeit láthatja a falon —, nem szentelhetné életét tehetsége kibontakoztatására.

— *Ebben az időben már csak könyvekkel foglalkozott?*

— Igen, ekkor határoztam el, hogy csak könyveket csináljak, újságoknak már nem dolgozom, képeim eladására is ekkor kezdtem koncentrálni. A korábban már említett 1963-as Velencei Fotókiállítás után jött a 64-es, első önálló amerikai kiállításomat, amelyet a Museum of Modern Artban rendeztek meg. Bár korábban, 1946-ban volt egy kiállításom Chicagóban, ahol az Art Institute-ban állították ki képeimet, de huszonhét évet kellett várnom az első igazi bemutatkozásra, és most már talán megérti dühömet. Véleményem szerint Amerikánál pazarlóbb országot nem is lehet elképzelni. Kilencvenéves koromra díszdoktor vagyok, polgármesterek diplomákat osztogatnak nekem — de most már számomra ezek teljesen értéktelen éjsmerések.

— *De térjünk vissza a könyvekhez.* — Az első kis könyvemet a Museum of Modern Art-ban kiállított képeimből válogattam össze. Azóta körülbelül húsz könyvem jelent meg Amerikában. Közülük talán a legfontosabbak a *Sixty Years of Photography*, *J'aime Paris*, *Washington Square*, *Distortions*, *From my Window* (amelyben polaroidképek vannak) és a *Hungarian Memories*. És ha már a könyveknél tartunk, feltétlenül beszélni szeretnék arról, hogy a feleségem megnyitott nekem a könyvek elkészítésében, a képek válogatásában és a kötetek külső megjelenítésében. 1977-ben, tizenkét hónapos szenvedés után, rákban halt meg. — *A From my Window című könyvét feleségének ajánlotta...*

— Feleségem halála után két évvel véletlenül láttam meg egy könyvkereskedés kirakatában a könyvben szereplő kis szobrot, és nagyon meghatott, mert a válla, a nyaka vonala és az egész mozdulat a feleségemre emlékeztetett. Elhatároztam, hogy nem veszem meg, mert nem akarom állandóan magam előtt látni. Három hónap után nem tudtam ellenállni, és megvettem. És ettől a pillanattól fogva egy Polaroid kamerával (amivel az ember rögtön látja, hogy mit csinált) elkezdtem fotografálni. Nagyon belemérgültem a munkába, és idővel annyi kép jött össze, hogy arra gondoltam, csináljak egy portfoliót belőle. Aztán még tovább folytattam — és sajnos csak pár év múlva, de könyv lett belőle.

— *A Hungarian Memories lapogatásával kezdtek a beszélgetést. Ez volt eddigi legutolsó könyve. Mit gondolt, sikere lesz?*

— A könyv nekem fontos. Minden benne van, ami értelmet, színt adott akkori életemnek. Ha a publikum érzi ezt, hálás vagyok érte.

konfliktushelyzet bemutatásával, vagy önmagában akár az elnyomottak, akár az elnyomók jellegzetes képviselőjének a megjelenítésével. Ezeknek az ábrázolásoknak a valóságos pillanatokon túl szimbólumértékük is volt. A mai szociófotó nem a társadalmi viszonyokat modellálja, hanem társadalmi jelenségekről szól, társadalmi feszültségeket mutat be. És ilyen módon nem annyira a kritikus jelenségek szimbólummá emelésével éri el a hatását, hanem azzal, hogy dokumentál. Nem véletlenül említette Féner Tamás is ezt a fogalmat. Tulajdonképpen a mai szociófotó sokkal inkább dokumentál, mint a Kassák-féle, noha Kassák egyik kulcsszava éppen a dokumentum volt — és talán éppen azért, mert Kassák nagyon is óvta a fotókat — írásban s nyilván előszóban is — attól, hogy nyomortanyákat és hasonlókait fényképezzenek. Tehát, nagyon leegyszerűsítve, a 30-as években egy színes, rakodó munkás képe sokkal inkább munka, a munkát végző, a jövőt megváltó ember heroikus ábrázolása volt — ha pedig a mai szociófotóban találkozunk ilyenekkel, akkor a munkavégzésnek nem annyira a heroizmusa fog a képen uralkodni, mint inkább a szociális háttér; például az, hogy ugyanolyan koszosan, ugyanúgy végzik ezt a munkát, mint ötven évvel ezelőtt.

*Albertini B.* Különválasztanék két kérdést, azt ugyanis, hogy mire képes általában a mai szociófotó, és azt, hogy mit mutatott meg ez a kiállításorozat. Valamennyien tudjuk, hogy bizonyos szervezési, előkészítési okok következtében a kiállításorozat néhány dologgal nem lehet különösebben dicsekedni, de ez, azt hiszem, nem kérdőjelezi meg magát a vállalkozást. Eleve fölvetődik a kérdés is, melyek azok a szociális és gazdasági problémák, amelyek a fotográfia nyelvén jól megfogalmazhatók. Van egy talált mondás erre: „Tessék megfotografálni, hogy a grófnő az ablakban áll és az anyjára gondol!” Tehát abból, hogy bizonyos dolgokat nehéz fotográfiaileg megfogalmazni, természetesen következik egyfajta témaleszűkülés. De az is biztos: ha nyilvánvalóvá válik, hogy a szociófotós szemlélet-

módnak jövője, lehetőségei vannak, ha többen és az eddiginél tudatosabban foglalkoznak ezzel, akkor a jelenleginél differenciáltabb, a jelenleginél mélyebben, a jelenleginél sokkal alaposabban megragadott képet fogunk kapni. Ennek bizonyos jelei, a kiállításorozat és más tapasztalatok tükrében, már most megmutatkoznak. Ami a dokumentumfotó kérdéséről, a terminológiai vita már az úgynevezett klasszikus korszakban is létezett. Magának a szociófotónak a fogalma is, a 20-as években vagy a 30-as években, szinte országonként változott: másként beszéltek róla Franciaországban, másként Németországban és másként nálunk. Egy dolog nyilvánvaló, legalábbis az eddigi tapasztalatok alapján: a szociófotó valamilyen módon dokumentáris értékeknek a prezentálására tör. Egy szociófotó mögött — mai szociófotóra is gondolok — ott kell éreznünk azt, hogy valóban létező dolgokat dokumentál. Némi leegyszerűsítéssel arról van itt szó, hogy a szociófotó azért eredendően dokumentáris, mert ha nem az, akkor voltaképpen a saját létalapját veszélyezteti.

*Gera M.* Arról beszélünk eddig, hogy túróképesebb lett a társadalom, de azt hiszem, hogy a fotográfia szempontjából adott esetben ez majdnem mindegy. Főleg akkor igaz ez, ha arra gondolunk, hogy a Fényes Adolf terem-beli kiállításorozat csak az utolsó állomása a szociófotónak, és ez nem a semmiből született, szóval a 30-as évek és a Fényes Adolf terem között volt már szociófotó Magyarországon. Úgy gondolom, törvényszerű volt az, hogy előbb-utóbb ilyen látványosan kitérjön a szociófotó, és ez nem az itt szereplő egy-néhány fiatalembernek az érdeme, hanem az előttük járó generációé. Mert végül is a szociófotó a magyar fotográfia legjobb hagyománya, és ezt a hagyományt elég hamar újból felvállalták a fotósok. Csak zárójelben jegyzem meg, hogy mindig a 30-as évek szervezett, tehát a Munka körül csoportosult szociófotójáról beszélünk, valamint néhány egyénről, Kálmán Katáról, Sugár Katáról, holott abban a korszakban sorozatban születtek szociográfikus riportok, Balogh Rudolftól



Munkácsi Mártonig. Tehát tulajdonképpen a szociográfikus fotó esztétikáról beszélünk, és figyelmen kívül hagyjuk a sajtóban megjelent fotográfiát. Ha visszagondolunk ezekre az időkre, például arra, hogy a szolnoki kiállítást bezárták, láthatjuk, hogy nem a befogadó tűrőképessége szabja meg a képek születését. A felszabadulás után, mikor az új generáció beérte, meg kellett harcolniuk az elfogadtatásért. Annak a nemzedéknek, amelynek éppen Fényes Tamás az egyik képviselője. Ami rögtön fölöttük, az az, hogy sorozatokkal léptek fel. Teljesen igaz van Vadas Józsefnek abban, hogy a 30-as években az egész társadalmi rendet megkérdőjelező, szimbolikus jellegű fotográfiák születtek. Ezek leginkább egyes képek voltak, a csúcson levő szociográfusok szinte egyáltalán nem csináltak sorozatokat. Az újból feltámadó szociográfóknak nem volt könnyű a 30-as évek haladó hagyományait folytatni. Először mindig meg kell keresni a jót, meg kell keresni benne a rosszat is, hogy túl lehessen rajta jutni, mert ugyanazt nem lehet csinálni. Amikor ez megtörtént, elsősorban a részletezés lett nagyon jellemző rájuk, tehát a sorozat-fotográfia, és ebben a sorozat-fotográfiában a legjobbak akkor is – és mindig is – túlemelkedtek a dokumentumon. Úgy gondolom, pusztán elméleti játék az, hogy fotódokumentarizmus vagy szociográfó. Mert ha fotódokumentarizmus, annak magával kell hoznia bizonyos szenvedélyt, bizonyos távolságtartást, bizonyos hidegséget, míg ezek a szociográfó-sorozatok éppen azzal aratnak tetszést vagy nemtetszést, hogy bennük van a fotográfus személyes indulata. A Fényes Adolf terem-beli kiállítások legjobb darabjaiban is benne van a fotográfus személyes indulata, tehát ő úgy fotográfálja meg, úgy dokumentálja a valóságot, ahogy ő akarja. Mert van egy elképzelése arról, hogy mit akar mondani, mit akar megmutatni, és ennek az elképzelésnek rendeli alá a valóságot. Mármost ezek a fiatalok egyértelműen az előttük levő generáció szociográfóiból merítették. Nagyon érdekes jelenség, hogy miközben a szociográfó divatba jött, aközben a „kísérletező” gyűjtőnéven ismert fotográfia kifáradt, kimerült. Gondoljunk Timár Péterre, aki ez előtt a kiállítás előtt még belefestett a képeibe, aki állandóan kísérletezett valamivel, s ki akarta tágítani, legtöbbször a képzőművészet irányába, a fotográfiát. Vagy gondoljunk Török Lászlóra, aki a maga ezoterikus és enigmatikus világából kilépett a cigányok közé. A szociográfikus fotó valójában sajátos műfaj. Az volt, amikor a 30-as

években megszületett, s az volt, amikor a 60-as években a Fényes Tamással aposztrofált nemzedék szociográfót készített – mégis szükségesszerű volt, hogy a kiállítás felé törjön ki. Látszólag szerencsés véletlenek jöttek össze: a Műcsarnokban megszületett a kiállításorozat gondolata, ez egybevágott azzal, hogy voltak képek, s hogy a meglevő képek alkalmasak voltak a bemutatásra; nem szabad elfelejtenünk azonban, hogy az itt szereplő fotósok többnyire a sajtóban dolgoznak. Olyan emberek, akik több százezer példányban megjelenő lapok munkatársai, s akik ezekkel a képekkel nem tudnak érvényesülni. Szó sincs tehát idilli állapotról, arról, hogy annyira tűrőképes lenne a társadalom, hogy ezeket a fotókat elfogadja. Ők meg akarják mutatni a képeiket, mert hisz azért készíteték. De tessék elgondolni: lapnál nem lehet, mert vagy halogató taktikával meghal az egész, vagy egyszerűen elutasítást nyer; könyvben reménytelen, mert akkor sor áll előttük, hogy mire odajutnak, ezek abszolút érdektelen problémákká válnak. Természetes, hogy a legkönnyebben a kiállítás érhető el. Ahol a kép aránylag rövid időn belül az emberek elé kerül, ha szűkebb közönség elé is, de odakerül; és érdekes módon a kiállításnak hatása van a sajtóra, mert ha megfigyelték, mostanában többüknek ilyen jellegű képeit közölték a lapok, ahol már azelőtt is fotográfusok voltak. Tehát rendkívül jelentősnek tartom ezt a kiállításorozatot, nagyon szerencsés dolog, hogy a Műcsarnok nemcsak kezdeményezte, de valóban az utolsó percig fel is vállalta. Sőt merjük remélni, hogy folytatást is terem. A kiállításorozat lehetőséget adott a fiatal sajtófotós generációnak, hogy megmutassa képességeit, sőt megmutassa azt is, hogy amit eddig készített, az nem a maximum, az bizony mélyíthető, mert ezekben a fiatal fotósokban több van, mint ami a falon látszott. Sokkal több van, csak azért nem jelent meg, mert nem hitték igazából a lehetőségben. Tehát azért kellett, azért volt fontos ez a sorozat, hogy megmutassa a fotográfusoknak: ezen az úton kell haladniuk. Elég sok olyan munka volt itt jött, ami valóban a felszínen maradt, de a legjobb példák azért azt bizonyították, hogy a szociográfó bizonyos alkalmakkor mélyre tud hatni, s tovább gondolkodásra ösztönzi az embert. Persze ehhez tehetségén kívül idő is kell. Nem szabad elfelejteni, hogy amit a Fényes Adolf teremben láttunk, az ezeknek a fotósoknak nem munkaköri kötelessége. A magyar sajtófotóra jellemző, hogy általában megélenek belőle a fotósok, és ebből

a pénzből próbálnak félretenni arra, hogy megoldjanak bizonyos fotográfiai feladatokat. Tessék megnézni, hogy a derékhad, ha az újságokat figyeljük, jóformán nem fotográfál. Ott vannak az újságoknál, de azok nem igénylik, hogy fényképezzenek. Ezeket a fiatalokat talán majd nagyobb becsben tartják, jobban kihasználják. Ha folytatódik a Fényes Adolf terem-beli kiállításorozat, s ha rövidebb lesz az időköz a képek elkészülte és falra kerülése között – gyakorlatilag majdnem úgy, mint némely újságban, mert az is elég lassan születik meg a nyomdában –, akkor ez nyomást gyakorolhat a sajtó, a tömegkommunikációs eszközök vezetőire. A legcsodálatosabb állapot az lenne, ha megbíznák a fotográfusokat, hogy bizonyos kérdésekről képet adjanak. Tehát – mondjuk – ha Magyarországon ma az emberek temetése körül gondok merülnek fel, azután nem azt kellene lehozni, hogy hogyan került oda a fotográfus, hanem hogy hogyan kerülnek a hullák egymás hegyére-hátára. Az az izgalmas kérdés. Befejezésül valamit arról, hogy ezeknek a fiatal embereknek még nincs kiállítási gyakorlatuk. De ha így többször, csoportosan szerepelhetnek, mire odakerülnek, hogy saját maguknak lesz egy kiállításuk, nem fognak beleörülni, mint némely olyan fotográfus, aki tíz, tizenöt vagy húsz éves múlttal első kiállítását rendezti.

*Albertini B.* Talán nem szerencsés csak toleranciáról beszélni, talán szerencsésőbb egy, a társadalmi gyakorlatban meglevő igényről beszélni, ami lehet, hogy megfogalmazódik, lehet, hogy nem, de az bizonyos, hogy a mai magyar társadalom igényli a problémáival való szembenézést. Nem tudom megmondani az időpontot, de a Népszabadságban idézték azt a lenini mondatát, miszerint az Internacionálnak az a passzusa, hogy „ez a harc lesz a végső”, nagyon jó harci jelszó, csak éppen nem dialektikus. Nem tartom véletlennek, hogy éppen az utóbbi időszakban idézték ezt a passzust. Ez azért valamit jelent arra vonatkozóan, hogy a politika – vagy legalábbis a nagypolitika – miként gondolkodik. Persze nem szerencsés összekeverni a nagypolitika szándékait a nagypolitikát időnként aprópénzre váltó hivatalnok magatartásával, bátorralansággal vagy toleranciájával. Mástémára térve át: én azt hiszem, hogy nem ismerjük tisztességesen az úgynevezett klasszikus szociográfót, sem a gyakorlatát, sem az elméletét. Sok meglepetésben lesz részünk, ha módunk nyílik arra, hogy pár éven belül

egy kicsit mélyebben áttekinthessük. Többek között ez is jellemzi a folytatás nehézségeit, hiszen olyasmit kell folytatnunk, amit csak töredékesen ismerünk. A másik dolog, ami elgondolkodásra készítet, a megjelenési forma: a kiállítás, a sajtó-, illetve könyvbeli megjelenés. Talán hibás körben mozog a gondolkodásunk, talán olyan dolgokat vélünk törvényszerűnek, amik nem törvényszerűek. Azzal kapcsolatban, hogy egy kiállítás, egy könyv előkészítése mennyire lassú, hadd emlékeztessék arra, hogy azt a bizonyos, Szolnokon 1932 áprilisában betiltott képanyagot Kassákék olyan gyorsan jelentették meg könyvben, hogy augusztus elején Bécsben már kritikát írtak róla. Ezzel szemben ma évekig tart egy könyv megjelenése. Ugyancsak a helyzettel a kiállítással is, annak sem kellene törvényszerűnek lenni, hogy a kiállítás szerencsés körülmények között több hónapos herceburca után jöjjön létre – mint tudjuk, szerencse, ha csak több hónapról és nem több évről van szó –, hiszen különösen a szociográfó hamar el-éví. De hát talán mégsem örökre fennmaradó állapot ez. Másrészt ha azt mondjuk, hogy a szociográfó csak sajtó-megjelenésben életképes, akkor tulajdonképpen leszűkítjük a dolgokat. Életképesnek kell lennie kiállítási formában is, és másképp lehetne életképes és más módon hatna kiállításon, mint könyvben vagy a sajtóban. Minden megjelenési formának életképesnek kellene lennie. Ami a sorozatok kérdését illeti, azt hiszem, a mai szociográfó alapvetően a több képben való elbeszélés jellemzi. Ez nagy elemzési lehetőséget ad; más kérdés, hogy tudnak-e élni a lehetőséggel, hogy valóban elemezzék-e, illetve elég mélyen elemezzék-e ezek a sorozatok.

*Vadas J.* Én is nagyon fontosnak tartom a folytonosság kérdését, valóban nehéz elképzelni, hogy egy nemzedék értékes műveket hozzon létre, ha nincs kiindulása, előzménye, néha tán rosszul, hézagosan ismert múltja. Ez a kiállításorozat egészében véve rám igazenszak kedvező benyomást tett. Tehát nemcsak azt érzem, hogy valami folytatódik, hanem azt is, hogy ami itt megjelenik, az már egy folyamatnak a lecsapódása. Nehezen elképzelhető, hogy e mögött ne lett volna már egy, magában a magyar fotóművészetben jelenlevő és azon belül is a fiatalabb generációkkal meginduló folyamat. Örvendetes, hogy ha már ezek a művek a sajtóban nem tudnak megjelenni, akkor a Műcsarnok a Fényes Adolf teremben fórumot adott nekik. Ezzel kapcsolatban megjegyezném, hogy



nagyon erősen és nem mindig szerencsésen játszik bele a magyar szociofotónak s ennek a fiatal nemzedéknek az életébe — elnézést a nagyképi fogalmazásért — a képi érzékenység és a vizuális kultúra állapota. Igen gyakran előfordul, hogy azok az emberek, akik valamilyen irodalmat kedvelnek, olvasnak és merem remélni, értenek, hasonlóan modern képek előtt tanácstalanná válnak. Tapasztalataim alapján kialakult meggyőződésem, hogy a lapok felelős vezetői általában nem adnak le olyan fotókat, amelyekhez hasonló típusú írásművek rendszeresen megjelennek. Én azt hiszem, hogy például a szociográfiai kiállításokhoz hasonlóan nemigen voltak olyan művei, amelyek ne lettek volna akár a legszelebb publikum elé bocsáthatók. A lapokban való publikáció kérdése ennek a fotográfának a további sorsával is összefügg. Ha nem kerül a lapok hasábjaira, ez a fajta fotóművészet szinte törvényszerűen fog eltávolodni attól, hogy a társadalom céljait maga előtt látva és programját meggyőződéssé alakítva adjon képet a valóságról.

*Pilaszanovich I.* A fiatalok sorozatai nem hatottak minden esetben a reveláció erejével, sokszor átcsúsztak a sztereotípiák világába, már ismert tényeket mutattak fel. Az egyes témák alaposabb körüljárását a különböző anyagok összeállítására és összeválogatására tette lehetővé, s emelte át érzésem szerint egy másik síkra; a társadalom valóságos gondjaiként jelentette meg azokat. Természetesen voltak olyan sorozatok, amelyek önmagukban is megállták a helyüket, és nem igényelték a külső beavatkozást. Ezek minden esetben az anyag gerincét adták, s maga a kiállítás akarva-akaratlanul ezek köré szerveződött.

*P. Szabó E.* Nem könnyű egy mai harmincévesnek eldönteni, mit hogyan vállaljon fel, és kivel vállaljon közösséget — esetleg éppen azzal a főnökével, aki nem adja le azt a bizonyos képriportot... Visszatérve a kiállításokra, illetve azok fogadtatására: nem tudom, volt-e közönségük. Mert valóban értékes kiállításorozat volt, s amikor megnéztem, nem nagyon találkoztam senkivel. Úgy érzem, a Fényes Adolf teremnek valamilyen más, megkülönböztetett, látványos propagandát kellene csinálni, mert csak látszólag van egy lépésre az utcától, nagyon sok az az egy emelet, ami elválasztja tőle.

*Gera M.* Borzasztó helyzeteket teremt, ha egy szerkesztőnek nincs képi kultúrája, ha nem tudja a képet olvasni, s félelemmel tölti el, hogy nem tud belejavítani, mint

a kéziratba. Ha hat fotót kap, és az egyiket háttal áll a férj a családnak, mert már megverte őket, akkor a hatodikat teszi be. Mert azt hiszi, hogy az tulajdonképpen nem olyan nyers, mint amikor az esemény valóban lejátszódik. A fotográfiában a durva emberre nem lehet azt mondani, hogy „néha meggondolatlanul cselekszik, ami nem annyira jellemző rá” — durva ember, tehát így jelenik meg a képen. A szociográfikus fotónak siránkozás helyett a legkisebb bemutatkozási lehetőséget is meg kell ragadnia. Ez a legkisebb lehetőség jelen pillanatban úgy mutatkozott, hogy ha az ördög a falon jelenik meg először, és kiderül róla, hogy nem is olyan ijesztő, hogy nem rémül el senki, s nem dől össze a világ, akkor utána talán rászoknak az emberek arra, hogy a fotográfiában — az irodalmi művel ellentétben — nem lehet a jelzőket kicserélni.

*Pilaszanovich I.* A szociofotónak nem elsődleges megjelenési formája a kiállítás, mondhatnám úgy is, hogy szükség megoldás, de ott is meg kell állnia a helyét. A 800–1200 fős látogatói szám talán elenyésző a napilapok s egy-egy más komolyabb kiadvány példányszáma mellett, olvasónak számáról nem is beszélve. Mégis azt hiszem, hogy ezek a szociofotó-kiállítások ütőképesek voltak, hiszen valamilyen szándék szerint szerveződtek, rendeződtek, stábumutattak a képek önmaguk hatásfokán. Más közönségreget, „olvasói szokást” tételtek föl vagy kívántak meg. Talán sikerült a hatást fokozni, az egyes művészek anyagát másokéval kiegészítve erőteljesebbé tenni. Sajnos az utolsó kiállítás idő előtti bezárása nem volt szerencsés befejezés. A látogatók zöme megdöbben, de kulturáltan és rezignáltan fogadta a halál, az elmúlás tényével és gondolatával együtt járó földi hívságok és procedurák elember-telenedett mozzanatait. A vendégkönyvbe negyvenkét beírás került, s közülük mindössze kettő volt, amely felháborodását fejezte ki. Mindkettő a nagyon is közvetlenül érintett Temetkezési Vállalat munkatársaitól származott... A Fényes Adolf teremben megrendezett szociofotó-sorozatot végül is sikeresnek mondhatjuk a Múcsarnok szemszögéből. Egy új terület bekapcsolása volt a cél kiállítási programunkba. Az eredmények és tapasztalatok azt sugallják, hogy a képzeletünk életképes volt, hogy a kiállítások vállalása megért mindenféle kockázatot. Nem a fiatalok „masszága” figyeltünk oda, hanem a szociofotó életképességét tettük közösen próbára, s további kiállításokkal szeretnénk folytatni közös felelősségvállalásunkat.

## SZOCIOFOTÓ A FÉNYES ADOLF TEREMBEN

(1983. március–augusztus)

### Első kiállítás: FIATALOK

*Bánkuti András:* Lakótelep (Békásmegyér) I–IV. (1982); Rákóczi tér '82 I–VI. (1982); Aluljáró I–VIII. *Benkő Imre:* Koncert I–VII. (1982); Kőbánya I–II. (1982); Hungária I–II. (1982); Lakótelep I–II. (1982). *Fejér Gábor:* 85. vasárnap (1981) sorozat (28 kép). *Horváth Dávid:* Fotók I–XIII. (1980–82). *Kiss Árpád:* Discó (1980–82), sorozat (36 kép). *Stalter György:* Manufaktúra (1980), sorozat (16 kép). *Tóth György:* Oly soká voltunk lent, hogy nem is tudjuk, milyen fent (Beatrice) (1980), sorozat (8 kép); Gyermekév I–VI. (1980). *Urbán Tamás:* Tetoválás (1976), sorozat (32 kép).

### Második kiállítás: ÖREGEK

*Bánkuti András:* Éjszaka (1980), sorozat (5 kép); Portrék (1980), sorozat (9 kép); Portré (1980). *Fejér Gábor:* A tér I–XXVIII. (1980–1983); Árvalányhaj (1970); Utazás (1982); Meleg (1983); Fodrász (1982). *Fussenecher Ferenc:* Szociális otthon (1980), sorozat (9 kép). *Horváth Dávid:* Fotók I–VI. *Kerekes Gábor:* Fotó I. (1971); Fotó II., III., IV. (1972). *Kanyó Ferenc:* Négyórás I–IX. (1978). *Stalter György:* Emlékmű (1977); Portré (1982). *Szalay Zoltán:* Molnár György I–II.; Kőtűzőben; Sorban.

### Harmadik kiállítás: KÖRNYEZETKÉPEK

*Flesch Bálint:* Várostartók (1978–79), sorozat (10 kép). *Fussenecher Ferenc:* „A város peremén” (1982); Enyészet I–II. (1982). *Kerekes Gábor:* Sörgyár I–II. (1978);

Betonsiló (1978); Lenfonó (1978); Téglagyár I–II. (1980); Kapualj (1978); Székkút (1978); Vidám Park I–IV. (1978); FÉG (1980); Hid (1977); Fotó I–II. (1979); Lottó (1978); Kapualj (1978); Tank (1978); Kút (1978). *Kiss Árpád:* Budapest kilométerenként (1983); sorozat (59 kép). *Pólya Zoltán:* Kapuk és ablakok (1981), sorozat (10 kép). *Tóth György:* Dokumentumok a budapesti villamosmegállóról (1981–1982), sorozat (50 kép). *E. Várkonyi Péter:* Ablakok I–XII. (1981). *Véghs Magdolna:* Budapesti mozik (1982), sorozat (60 kép).

### Negyedik kiállítás: ÜNNEPEK

*Benkő Imre:* Primásbál I–VII. (1982). *Fejér Gábor:* Május 1. (1982–83), sorozat (50 kép); Tisztavetés (1982); Hajnal (1980); Április 4. (1980). *Horváth Dávid:* Esküvői képek I–VII. (1980–83). *Kiss Árpád:* Koszorúzás I–V. (1980); Május 1. I–IV. (1982–83); Ünnepek (1981); Farkas Bertalan I–XXIV. (1980). *Lengyel Gábor:* Kijózanodás I–V. (1979); Ünnepek I–III. (1981). *Szalay Zoltán:* Adventista keresztelők I–X. (1972). *Tamás Katalin:* Karácsony I–XIX. (1980). *Tóth György:* Május 1. I–IX. (1981). *Urbán Tamás:* Bekerített karácsony I–VII. (1976). *Szabó András:* Kőszegfalva, Farsang (1983), sorozat (9 kép); Lakodalom (1983), sorozat (12 kép).

### Ötödik kiállítás: GYÁSZ

*Tímár Péter:* 1. Proszektúra (12 kép); 2. Halottasház (13 kép); 3. Krematórium (20 kép); 4. Temetők (24 kép); 5. Műedzők Szövetkezet (háttérkép) (11 kép); 6. Temetés.



# URALNI VAGY SZOLGÁLNI?

JOKESZ ANTAL

A FOTÓMŰVÉSZET 1983/4. számában Bauer Györgynek a FOTON csoport kiállítása ürügyén publikált írása elgondolkodtatott az idő és a fénykép (vagy bármilyen műalkotás) viszonyáról és a FOTON csoport munkáiról egyaránt.

Cikkének első felében a fotográfiának a tér, illetve az idő problémaköre felől történő megközelítését, gondolati kísérletét fontos — számos vonatkozásban a gyakorlat próbáját is kiálló — szellemi teljesítménynek tartom. Feltevéseiben és következtetéseiben azonban néhány ponton tisztázatlan, de legalábbis homályos marad, ráadásul éppen ezeken a pontokon találhatók a fotográfia alapvető sajátosságaiból adódó átfedések is, a cikkíró tér-, illetve időcentrikus megközelítési módjai között. Kevesen rendelkeznek Bauer szellemi felkészültségével, így természetes, hogy írásaiban alig hagy támadási felületet, de — saját kételeyim megnyugtatására — szabadon mégis néhány észrevételt tenni.

Bauer többször — különböző kontextusokban hat esetben — említi a „világ egységességét”. Bizonyára erős hatások érték a világ széthullását illetően, ha ennyire hangoztatja ezt a bizonyos egységet. Vagy talán — és ez a valószínűbb, hiszen cikkében nyomelemként érződik bizonyos művészeti felfogások, irányzatok pejoratív értelmezése — Bauer szerint bizonyos művészek támadják a világ egységességét?

Jó. Akkor kezdjük a világ egységességénél, ahol fizikai és filozófiai értelemben máris a tér-idő problémájának kellős közepén vagyunk. Ez pedig a matematika birodalma is egyben: mellébeszélésnek nem sok helye marad, mert amit az emberi civilizáció ez ügyben tud,

az evidens, amit nem tud, az beláthatatlan és felfoghatatlan. Ami egyáltalán nem zárja ki, hogy bárki megkísérelje bármilyen módon az egységes világegyetemet hozzámérni a saját szubjektív világához, életéhez, „idejéhez” — akár a művészet segítségével is. És most értünk talajt a „transzcendens ontológialanságból”, a saját élet, a születés és az eljövendő halál közötti idő érzékelésénél, ami a „percepció processzusból” adódóan szubjektív. Amit érzékelünk — esztünkben az időt, pontosabban annak múltját —, azt nem befolyásolhatjuk, éppen a világ egységes, objektív volta miatt, csupán érzékelésünket csapathatjuk be. Uralni vagy szolgálni? — teszi fel a kérdést Bauer. De mit? Az objektív időt vagy az érzékelést?

Megközelítési módjai között nem tesz említést a film és a fényképezés talán egyik legfontosabb sajátosságáról, arról, hogy az exponálás idején még érzékelhetetlen maga a mű és „ideje” egyaránt, csupán a valóságról alkotott fantomképek jelennek meg a művész tudatában, változó intenzitással. Bauer — gyönyörűen fogalmazva — „különös szövetségnek” nevezi az idő és a véletlen kapcsolatát. De a véletlenség és az esetlegességnek — Bauer felfogásával ellentétben — igenis óriási szerepe van a fényképezésben, éppen az expozíció pillanatának és következményének, a negatív feketedésnek érzékelhetetlensége miatt. Csak egyáltalán nem mindegy, hogy a valóság milyen elemeit szolgáltatja ki ennek az esetlegességnek, és mit szeretne megkaparintani a művész a médium törvényei elől. Ettől olyan izgalmas minden film (negatív) előhívása, mert csak ezután válik vizuálisan érzékelhetővé a mű, még a legapróbb részletességgel kézben tartott expozíciós folyamat esetén is. Addig csupán a valóság és a róla alkotott fantomkép „működött”? Az idő és véletlen „különös szövetségére” akkor döbbenünk rá igazán, ha valami váratlan tragédia vagy katasztrófa részesei vagyunk. Időérzékelésünk ilyenkor „leáll”, tudatunk egy bizonyos ideig megbénul, és képtelen felfogni, hogy az IDŐ nem vesz tudomást arról, ami történt — „véletlen” volt —,

nem törődik velünk, nyugodt, könnyörtelen periodikus monotonitással „múlik” tovább. Valahol nagyon mélyen és áttételesen, de itt van a lényege a fényképezésnek is. És mindenfajta fényképezésnek, mert bármilyen koncepcióval vesszük is kezünkbe a kamerát, közelítsünk „a tér vagy az idő irányából”, a fényképezés pillanatának, aktusának, „katasztrófájának” lényegét — a médium sajátosságait — nem tudjuk megkerülni. Ha pedig nincs más út, jobb, ha nyíltan bevalljuk, vállaljuk, mintha tudomásul sem vesszünk róla — a természetesség látszatát kelve. (A valóság gépi úton történő leképezésének médiumai közül ezért forradalmian új a video, ahol — tekintve az elektromos áram haladási sebessége és a képernyő sor- és képfelbontási ideje miatt közvetlenül nem érzékelhető készletétől — a leképezés során a mű szinkronban érzékelhető a valósággal.) Az idő többnyire rejtve, álcázva, de majd minden művészeti alkotás alappillére. Vagy a mű anyagának, szövetének szerves részeként, vagy megjelenítve, „mímelve” azt. De ha a világ egyetemesességéből, egységességéből indulunk is ki, még azok a művészeti ágak sem tudnak közvetlenül az egyetemes objektív idővel mit kezdeni, amelyek időbeli tartamuk miatt az idővel nyilvánvaló kapcsolatban vannak. Az irodalom, a zene, a film, a video is csupán a *hiteles érzékelés illúzióját* hozhatja a közelünkbe. Az IDŐ nem tart igényt arra, hogy szolgáljuk, hiszen anélkül is *múlik* (ez az alapvető lényege), uralkodni rajta pedig — mindenképp következik — képtelenség. Amit ember itt tehet, az az érzékelés, a legkülönfélébb médiumok vagy éppen a saját idő, az élet múlásának segítségével. „S az igazi nagy művészek nagy szíve van — az egész világ folytonos múlása fáj neki —, minden pillanatához görcsösen ragaszkodik s be akar hatolni mélyére” — írja Füst Milán. Az idő érzékelése — és a művészet — a halál irányából „közelít” felénk. Az „uralni vagy szolgálni?” valóságos alternatívát nem nyújtó kérdésével szondázza a közelmúlt fotográfiáját, vagy egy kiállítás képeit, olyan irréális eredményt hozhat,

mint a matematikában a nullával való osztás. Ráadásul Bauer eleve egy bizonyos előítélet jegyében írja cikkét, az utóbbi évek „fata” fotográfiáját illetően. („Fiatalkoról lévén szó a kritikust elsősorban az érdekelte, hogy milyen újabb manírral vagy divattal találkozok, amelyekhez az utóbbi években könnyen hozzá lehetett szokni.”) De hát vége az „utóbbi éveknek” — hiába, az idő megy! Persze ahogy a történelmet, úgy a művészettörténetet, egyetlen irányzatot, egyetlen művet sem lehet meg nem történtként kezelni és így beállítani: no lám, mégiscsak az volt az igazi, ami előtte volt. Az „utóbbi években” megvalósult különböző kísérletek, irányzatok, művek teszik végképp hiteltelenné ezeket a művészeti törekvéseket megelőző, „békébeli” világegyeséget imitáló művészetet és (kritikus) magatartást.

Mert éppen a technikai médiumok, az elektronika és az információátvitel örületes fejlődése, az eddig elképzelhetetlen kommunikációs alternatívák fogják az emberiséget a „világ egységességének” soha nem tapasztalt lehetősége elé állítani.

De nézzük, mi is történt az utóbbi években? „Az alakítás és formálás eszközeit közelebből szemügyre véve láthatjuk, hogy azok nem előzmények nélkül valók” — írja Bauer. Tényleg nem, hiszen éppen e sorok írója készítette el hat évvel ezelőtt Az esetlegesség lehetőségei című színopszist a Fialatok Fotóművészeti Stúdiójában. A kereső használata nélkül exponált képek kompozíciós esetlegességei akkor a begyakoroltá, rutinosá vált képi világ határainak kiterjesztését szolgálták. Kulcsárnál ugyanez a kompozíciós „esetlegesség” vált mára túlságosan begyakorolt, modoros



komponálási móddá... De hogy szerénytelenségemet tompítsam, a módszert illetően további közvetett előképek is akadnak: az 1976-os Expozíció kiállításán Hajas Tibor Próbaút című munkájában például két éves kislány kezébe adta a kamerát, de kifejezetten a véletlent célzó alkotások mentén visszajuthatunk akár 70–80 évet is. És természetesen az előzmények meghaladásának igénye, akár igen kicsi lépésekkel is. Ahogy Pándi Titusz és Kulcsár György is teszik azzal, hogy a Bauer által „eddig csak ügyes játékoknak” titulált formákat „új”, szociológiai tartalommal próbálják feltölteni. És ezzel — kritikusként támogatásával — be is sétálnak a „forma és tartalom” csapdájába. Mert alaphelyzetnek veszik a forma tartalom nélküli lehetőségét, azt a nézetet, miszerint létezik „az esztétikai-formai experimentum” — tartalom nélkül is. Az avantgarde és az azóta eltelt évtizedek eredményeit pedig elfelejtendő, lényegtelen részeredményeknek állítva be. Vagy ami majdnem rosszabb: eredményeit elismerve, de éppen „aktuális” tartalmakkal szalonképessé téve. Ahogy Bauer írja: „... a kulturális és esztétikai funkciók egy humanista közegben kezdenek egységessé válni.”

Nem Bauer György az első, aki felveszi ezt a kritikai alapállást, az experimentális-mediális fotó kifáradására hivatkozva. Pedig ezeknek, az utóbbi évtized fotográfiáját is befolyásoló irányzatoknak eredményei folyamatosan jelen vannak, kísértének napjaink fotójában is.

A szemléletváltás ütközetében azonban már nem „a fotó a front” — ahogy Hajas 1977-ben írta Vető János munkái kapcsán —, hanem

A szemléletváltás lezajlott, „csak még nem vontuk le a konzekvenciákat”. Még most sem.

Így aztán Kulcsárék tiszteletreméltó szorgalommal töltik fel a rájuk maradt „formát”... Mivel is? Egy bizonyos életérzés megjelenítésével, kissé groteszk, különös hangulatú világgal, amelynek vizuális megfelelője — minden ízében előrevetítve Kulcsár egyéninek titulált világlátását — már egy évtizede ott lebeg Kerekes Gábor munkásságában... Ismerve Kulcsár munkáinak jelentős részét, nagyon tehetségesnek és tudatosnak tartom, de éppen ezért hívnám fel figyelmét arra, hogy a tudatosságnak nem a fotográfia bizonyos korábbi eredményeinek, állapotainak szolgálai módon való ötvözésében kell megtalálnia alkotói célját, hanem ezeknek az eredményeknek a felhasználásával, sőt ezeket meghaladva, a tartalom és forma egymást *szinkronban* feltételező egységében, újat, mást, máshogyan kell nyújtania. Ostobaság ilyen „tanácsokat” osztogatni valakinek — tudom. És azt is, hogy a megvalósítás rengeteg kisiklást, helybenjárást, zsákutcát, csapdát, gúnyt, pofont, csalódást, netán elrontott életet jelenthet. De semmiképp ne hagyja magát semmilyen „jóindulatú”, simogató és öncélú kritikától megtéveszteni, hiszen kritikusai „könyörtelenségéből” majdnem annyit profitálhat az ember, mint a fényképezés útján származó megismerésből. Mondom, *majdnem* annyit!

Visszatérve Bauer kritikájához, a FOTON előzményeit illetően három fotóst említ meg, akik az „uralni vagy szolgálni ellentmondásait először ismerték fel”. Hogy

az említett fotósok mire jöttek rá egy ily módon értelmetlen kérdés kapcsán, szempontunkból teljesen mindegy, ha ennek nincs vizuális lenyomata munkásságukban. Vagy — ami valószínűbb — a három fotós más területeken elért eredményeit a kritikus egyszerűen rokonszenven alapján, öncélúan összehozta teljesen más természetű jelenségekkel, talán a „világ egységes” képlet jegyében. Tisztelem a kritika alkotói szabadságát is, de a fikciók és a szellem birodalmában járó tudat nem zárja ki, hogy a lábunk a földön legyen — éppen azért, mert a világ tényleg egységes.

Szó esik még a „modern” irányzatok képviselőinek „túlméretezett szervezési aktivitásáról”, „hogyan e megközelítési módot ki szeretnék sajátítani”. Halványan dereng ugyan Bauer György sejtelmes célozgatásainak tárgya, de szinte az is majdnem mindegy, mit ért „modern” irányzatokon, amelyek ki akarnak sajátítani valamit. Mert úgy gondolom, minden alkotói szabadság a világ valamilyen ki- és elsajátítását célozza! Nos, az „egységes világ” szabad prédaként bárki számára hozzáférhető, mindenki kedve szerint téphet belőle és formálhatja tehetsége szerint — a világ ettől még egységes marad, sőt több lesz. De ha valakit visszatart ez a „tülekedés”, és a kritikának kell helyet teremtenie a számára, hogy hozzáférhessen a világ jelenségeihez, az nem lehet túlságosan életképes...

Őszintén bízom abban, hogy Kulcsárék nincsenek rászorulva útjuk ilyen módon való egyengetésére.



# KEZDEM A GYEREKKORNÁL

KEREKES GÁBOR

Kezdem azzal a fantáziadús képzetvilággal, amellyel az átlagosnál jobban meg voltam áldva.

A széttárt kar könnyedén változtatott madárrá vagy repülővé, a lépcsőházban az átugrott négy lépcsőfok felett repülve, karjaim valóságos szárnyakká váltak.

De a gyermekek között, illetve közöttünk, ki az, aki nem élt át hasonló álomvilág-élményeket?

Ki az, aki valamilyen hétköznapi tárgyat nem tudott átlényegíteni valami mássá, s azzal órákig eljátszani?

Négyéves koromban egyetlen cérnaszál változtatható rajzolata a sötét szőnyegen nagyszerű játéknak bizonyult. A folyton változtatható alakokba bármit könnyedén bele-gondoltam. Vagyis a már megtanult, megtapasztalt külső képvilágot azonosítottam a belsővel, azt vetítettem ki, mintegy reprodukálva, egyetlen vonal által körbehatárolva, lényegretörően. Később rajzkészségem kifejlődött, s rajzaim már a mások által is felismerhető, konkrét világ tárgyilagossabb képét tükrözték. Nemcsak a külvilág adekvát formáit tanultam meg, aminél a felismerésben van nagy szerepe, hiszen a rajz hasonlít a tárgyhoz, hanem ezzel megtanultam azt a jelrendszert is, amelyik mindenki által elfogadott, vagyis megtanultam a konvenciót. Korábban a rajzfilmekhez hasonlóan ablakot és kéményt rajzoltam a gombára vagy a csigaházra. Végül maradt a ház, egy valóságos ház, négyszögű alappal, rajta egyenlő oldalú háromszög tető és az ablak.

Am ez a ház még önmagában áll, körülötte még üres a rajzlap; egyedül állt unalmas, s mint hogy rokonszenveztem a benne lakókkal, először csak gondolatban, majd a hozzátartozó környezet formáit is meg-

tanulva, jött a kerítés, a fa, a nap és jobbra a tó. Majd a tó balra, hegy hátul, kanyargó út.

Megjelenik rajta egy autó, jön egy vonat, kétdimenziós, kiterített síneken.

Később a sínek a távolban összefutnak, a talpfák egyre csökkenő méretűek, a mozdony egyre jobban hasonlít az igazira, oldalán apró, gonddal kipontozott szegcecsek láthatók, sípja visít. Egy emeletes ház előtt gurul, amelyről most már rengeteg, kereszttekkel átrajzolt ablak néz le ránk.

Majd a ház változik; apró, részletekbe menő díszeket kap; igazi kaput, kilinccsel, függönyös ablakot, hullámvonalas tetőcserepeket, gazdag ornamentikát.

Rajzkészségem fejlődése: előrelépés, hiszen fejlődik manuális készségem, az anyag, a papír, a ceruza már nem jelentenek nehézséget, újabb, nehezebben lerajzolható formák reprodukálása következik, ezzel hasznos tárgyi ismeretekre tettem szert...

Aztán, valamikor a házepítés abbamaradt.

Formáit meguntam finomítani, még díszesebbre rajzolni, vagy mássá, mint az előzőt, valójában csak időhúzás lenne. Ezáltal nemcsak a motívumot ismételném, ami elvesztené a lényegét, hanem saját magam plagizálásával nem az állandóan változó, fejlődő önmagamot reprodukálnám, hanem önmagam ismételném.

A lényeg: az összes létező házat kirajzoltam magamból! Természetesen ezek a mondatok ma íródnak, amikor megokosodva visszatekintek.

A valóságban ez a folyamat, ez a változás, a maga természetességével, észrevétlenül következett be.

Újabb dolgokat kellett megtanulnom, újabb játékokat játszottam, majd újabb dolgoknak jártam a végére.

A kirakatból ólomkatonát választottam.

A csatarendbe állított hadsereg valós csatát vívott, valós, könyörtelen ellenséggel szemben.

Majd a fél négyzetméternyi csata-teret megunva, néhány katonát felolvasztottam, és a hideg vízbe csorgatva másik mesevilágot találtam.

Ahogy más is talál, aki ólomöntésre adja a fejét. Hasonlóan a cérnaszálhoz az összefolyt, megmeregvedett ólomdarabok számomra a külvilágnak, a külvilágban található valaminek a lényegét tükrözték. Tudom, hogy e játék variációi végtelenek, hiszen minden egyes újraöntés újabb alakzatot, újabb eredményt szül. Újra és újra próbára téve a fantáziámat.

Egy idő után már ez is unalmassá válik, új lehetőséget kell keresnem. Ami ezzel kapcsolatban említésre méltó, az az, hogyan jutottam el ideig.

Hogyan lett az asztalon vívott, illuzorikus csata unalmassá, majd szakítva vele játékomat megsemmisítettem, újabb játék, újabb illúzió kedvéért.

S nemcsak a játékot semmisítem meg, hanem megsemmisítem a hozzá fűződő, vele kapcsolatos illúziót is. Ezek az illúziók valószínűleg bennem vannak még, valahol elraktározva, valami rejtékhelyen. De felidézni őket már feleslegesen tartom, mint ahogy felesleges újra házakat rajzolni. Az egyre több megismerés elfeledteti őket.

S az idők során, sok mindennek a végére járva, talán feledésbe is merülnek, fontosságukat kioltja a következő illúzió, a következő megismerés.

Az illúzióvesztés ilyen módja, valószínűleg, egészen természetes dolog, természetes, hiszen az ember, illetve önmagunk viselkedéséből fakad, hogy belső kényszer hatására újra és újra önmagunk újrajépítésére, megújítására törekszünk. Am két dologgal számolnunk kell. Az egyik esetben számolnunk kell azzal, hogy akármilyen fantáziadús világgal légy is felruházva, a folyamatos, reális megismerés előbb vagy utóbb illúziód sorvadásához vezet. A másik részről pedig azzal kell számolnunk, hogy az egy emberöltőre méretezett megismerés korlátozott; korlátozott az idő kegyetlensége miatt. Ezen nehezen tudom túltenni magam; tudom, hogy csak múltam és jelenem van, tudom, hogy nem csupán hármat kell még aludnom ahhoz, hogy eljőjön a várva várt meglepetés: hogy megismerjem a jövőmet is, ahhoz megint az illúzióm segítségét kell igénybe vennem.

Az illúzió ebben az esetben a jövő színönímájaként szerepel. Am a képi világa egyre zavarosabb, egyre ködösebb.

Volt egy múlt — az ólomkatonas megvásárlásával, az összes előképpel, izgalommal, fantáziával —, még mindig a múlt, a játékkal, a csatákkal, majd az ólomöntéssel, s most vagyok a jelenben, a tenyereimben szorongatom az ólomformát, a kíváncsiságomat, képzeletemet már kielégítette, a hozzá társítható asszociációkat már kimerítettem, hasznavehetetlen földi maradvány lett.

Lehet, hogy bárki más még találna további utat, találna még más illúziót; felismerne általam még fel nem ismert konvenciókat, de ez a másvalaki más útról indult, nem az én tudásommal, tapasztalatommal rendelkezik, ám az biztos, hogy idő múltával az enyémmel hasonlatos eredményre jut.

Így számomra marad a kezemben tartott ólomdarab, amelyhez — minthogy vele kapcsolatban további ismeretekkel, képekkel nem rendelkezem — egy, most már tetetlen, képietlen, nem evilági, elvont, nagybetűs, illuzorikus érzés fűz, a jövő formátlan világa. Ez az üresség zavarba hoz, illúziómat felváltja a szorongás, az egyetlen biztos dolog marad számomra: a kétely.

Gondolataim folytatásaként, illetve a dolgok tisztázására, egyik korai ösöm által szeretnék magyarázatot adni. Aki valamikor, talán mielőtt még beszélni tudott volna, áldozatának vagy keendő áldozatának a képmását rajzolta a barlang falára. A tárgy név nélkül nem létezhet, ő a rajzával, hangtalanul bár, de ki-mondta a tárgy nevét, így kerülhetett a birtokába. Legfőbb ellenségét, egyben életfeltételének elengedhetetlen tárgyát birtokolhatta.



A rajzon szereplő állat nemcsak mint tárgy vagy forma létezett, hanem fogalom, illetve fogalomkör is kapcsolódott hozzá, úgymint ellenség – élelem – fegyver – ruházat – utód – élet – halál.

Ha a fogalmakhoz – amelyek nyelvtanilag főnevek – melléknöveket, jelzőket toldunk, akkor könnyen következtethetünk arra, hogy a vésett vagy festett állatrajznak erős érzelmvilágot kellett tükröznie.

Így, az előbbi fogalmakat felsorolva: az ellenség lehet vad, vagyis vadság, a ruhából melegség, a halálból szomorúság.

Íme ismét főneveket kaptunk, újabb fogalmakat.

Tehát a rajz nem mint önmagáért levő forma születhetett meg, nemcsak a tárgy formai birtokbavétele volt a cél, hanem történt mindez egy magasabbrendű célért is; az érzelmvilág felszabadítása, az ember belső szabadsága érdekében.

Ehhez a példához az egyszerűsége miatt nyúltam, ez az alkotás a legszorosabb kapcsolatban volt a természettel, még i. m. volt a civilizációtól megfertőzve, nem volt deformált, beteges. Összefüggései, kérdései könnyen tisztázhatók, bonyolultsága, problémaköre a tiszta ember – természet kapcsolatot, az ember – természet harmóniáját tükrözte.

Másrészt azért nyúltam ehhez a példához, mert kérdéseim az alkotás mechanizmusát, illetve az alkotás mechanizmusának lényegét keresik.

A primitív, lényegre törő bölényrajz összevethető, hasonlítható a ma már művészetnek nevezett alkotási mechanizmusokkal. Matematikailag a bölényrajz egy képlet, amely általános érvényű; e képlet segítségével bármely művészeti al-

kotás levezethető, ez számomra etalon.

Okfejtésem másik példaként az előző században bekövetkezett ipari forradalom hatása foglalkoztat. Az ipari forradalom szétrobbantotta az addigi világképet, képletes bombájának repeszdarabjai ezer és ezer új tárggyal fröcskölték tele a világot. Megszűntek az eddig többé-kevésbé idealizálható rendszerek, megszűnt az idill, megszűnt a harmónia.

Felgyorsult a világ, a tárgyi amöba hirtelen osztódásnak indult, láncreakciószerűen, hatványozott formában szült újabb és újabb tárgyakat.

Ugyanezért megszülettek azok az emberek, s velük azok a gondolatok, akik és amelyek megsejtették a veszélyt; a veszélyt, amelyet világunk eltárgyasodása hordoz magában. Filozófusok, költők, írók már nemcsak akadémikus társadalmi összefüggéseket kerestek, mint a korábbi civilizációk, hanem az embert mint személyiséget vizsgálták, gondolataikban a legfőbb hangsúlyt a persona kapta, élesen szembeállítva az egyént az eltárgyasult világgal.

Ebben a században tisztázódott igazán az identitás, az önmegvalósítás fogalma.

Rosszul fejeztem ki magam, nem a fogalma tisztázódott, hanem az önmegvalósítás mint probléma jelentkezett, amit csak ez a hirtelen bekövetkezett változás tudott, most már teljes egészében felszínre hozni. Legyen az tudatos vagy tudatalatti, a kérdések özöne ettől a kortól származva kereste a választ az egyénnel és a külvilággal kapcsolatban.

Tudom, most rendkívülien leegyszerűsítettem a problémát, és sokan jogosan ágnálnak is ellene, de az

önmegvalósítás nem más, mint a harmonia keresése; számot vetve világba vetettségünkkel, kivetettségünkkel, megkeressük cselekedeteink igazi okát. Am vérmérséklet, tapasztalat, érzelmi töltés, nyitottság, egy kicsivel többet tudás, valamint rendkívülien nagy önkontroll szükséges ahhoz, hogy ki-ki elkészítse a számára megfelelő medicinát, így szert tehetünk egy gyakorlatias élni tudásra. A közmondás szerint a sok tudás nemcsak ésszel, hanem bajjal is jár; vagyis túllépve a még mindig kompromisszumokkal teli élni tudást, most már a dolgok lényegét keressük.

Az említett baj pedig az, hogy a kérdések megválaszolhatatlanok maradnak.

Mint ahogy megválaszolatlanul marad az univerzum múltja és jövője is.

Megválaszolatlanul marad személyem és a világ azonosulásának kérdése.

Egyszer csak eljutunk egy kellemetlen, de mazochista módon mégis csak kellemes érzéshez: a szorongáshoz.

Ez az érzés feloldható. Feloldható sokféleképpen, de mindig valamilyen fajta transzcendens módon, mint-hogy számunkra az univerzum is transzcendens.

Ez a feloldás nem végleges, csupán próbálkozás, csupán szorongásaink enyhítésére szolgál.

Egyfajta kielégíthetetleniségben szenvedek, mint Camus regényalakja, a nő, aki kiszökik férje ágyából, éjszakai kirándulást tesz a sívtagban, majd hanyatt fekszik, lábát szétárja, s közöszül a felette csüngő égbolttal, azonosul vele, azonosul a világmindenséggel.

És szöjnek talán néhány szót magamról?

Hogyan, miként jutottam ideig?

Óseimtől örökölt génjeim valószínűleg már ehhez a világhoz lettek idomítva, erkölcsi viszonylatban teljesen normálisak, magatartásom könnyen beilleszthető a közösségbe.

Mégis kudarc kudarcot követett, fellángolásaim hiábavalóknak bizonyultak. Egyre inkább beláttam álmaim megvalósíthatatlanságát.

Kerestem a kiutat, még mindig nem történt meg, habár sok istennek hátat kellett fordítanom, belső kényszer hatására még tudtam, hogy hihetek valamiben.

Megpróbáltam gondjaimat, problémáimat áttételes módon a nyilvánosság elé tárni. Talán ezáltal sikerül belső szabadságra szert tennem, talán sikerül hasonló gondolkodású, hasonló problémákkal küzdő sorstársakra lelnem.

Hitem igazolására mások egyetértő pillantását kerestem. Am kérdéseim egyre bonyolultabbakká, öz-

szetettebbekké váltak. Az első kérdést miután túlhaladtam, már csak rész kérdésként szerepelhetett az ezt követő második kérdésben. Majd jött a harmadik, amely megkérdőjelezte az első kérdés igazságát, majd a negyedik, amely megkérdőjelezte mindhármát, ekkor már több, sokszor ambivalens kérdéssel kellett megküzdennem, ami természetesen egy ötödiket hozott. A bölény ma már kivesszőben van, nem képezheti szorongásaim miértjét, legyen az egy kompjuter? Látszólag álprobléma, de megmagyarázom, hogy mégiscsak valós.

Egy szuper számítógép vajon hogyan válthat ki belőlem szorongást?

Tekintsem ellenségnek vagy életfeltételnek szükséges tárgynak, illetve társnak?

Bízom kezelését, fejlesztését a vele foglalkozó szakemberekre, tudósokra?

Vessem bizalmamat az általam nem ismert manipulációkba?

Kénytelen vagyok bizkodni, ám bizalmam feszültségekkel teli, óvatossággal és gyanakvó, talán nem is bizalom ez, inkább belenyugvás; belenyugvás abba, hogy a dolgok kicsúsznak a kezemből, ellenőrizhetetlenné válnak, felettük való hatalmam elveszett; elveszett számomra maga a tárgy is, a feszültségek, a szorongások halmazai bírkóznak egymással, s végül az eredmény a tárgyi világ megnevezhetőségének tökéletes kioltása, tökéletes agyimosás.

Ott tartok, hogy a bőrömön kívül levő környezet, az összes tárgy már idegen számomra. A csupasz bőröm választ el a külvilágtól, és ez a hámréteg borotvaéles.

Már személyes tárgyaimat is unom, nincs kedvem tárgyam, hozzájuk nem fűz semmiféle illúzió, már nem is gyönyörködtemnek. Használatuk gépies, mechanikus, ruhám az igazi funkcióján kívül, ami a melegeítés, takarás, a legtöbb esetben a társadalmi elvárásokhoz szükséges alantas célokat kell, hogy szolgálja. E megfelezett világ, vagyis a külső és a belső különválása, hasonlatos a tudathasadásos szimptomához. Hasonló vonatokkal is jár; az utálatos és idegen külső elviselhetetlensége, ám ennek még szerencsére tudatos észlelése a saját belső világom egyensúlyborulását, önmagamba vetett hitem elvesztését, magatehetetlenségemet és ennek tudatát hozza magával.

Ha a tükörbe nézek, egy kibíratatlan ember áll velem szemben, aki nem képes megoldani semmit; hasznavehetetlen lettem saját magam számára; vajon mit kezdhetek ezzel a tehetetlen testtel, mit kezdhetek e tehetetlen gondolatokkal?



# SZERENCÉS JÁNOS KÉPALKOTÓ STRATÉGIÁI

Szerencés fényképeinek van valami fogalmilag nehezen meghatározható, különleges idegensége, amit ráadásul nem is lehet azonnal észrevenni. Mintha ezek a fotók a világ legtermészetesebb dolgai közé tartoznának; annyira egyszerűek, hogy szinte semmitmondóak – csak ha jobban odafigyelünk, tűnik fel mégis furcsaságuk. Tapogatódnunk a helyesebb megfogalmazás felé: Szerencés fényképeinek mintha az lenne a titka, hogy várakozásunkkal szemben semmi „érdekes” nincs rajtuk, s amikor erre rájöttünk, akkor derül ki hirtelen: valami még sincs egészen rendben. És pontosan a diszsonancia élteti a képeket, ez benne az „információ”. Amikor végignéztük Esztergomban az alig 34 éves fotóművész eddigi 13 éves munkásságát, a válogatás szigorúsága akár egy öreg, mindentudó fényképezést is sejtethetett, aki a fényképezőgéppel ugyan bárminek kifejezésére képes, mégis jobban látja a legegyszerűbbnél, a legbiztosabbnál megmaradni. És ezt az otthonos benyomást minden képen megzavarta valamilyen nyugtalanító mozzanat, néha egészen parányi jelzés, mely mégis elég volt ahhoz, hogy a fénykép értelmezését a visszajára fordítsa.

Próbáljunk meg tudatos esztétikai kérdésekkel közelíteni Szerencés műveit, s látni fogjuk, mennyire teljes „világalkotás” az övé. De azt is megérezzük, hogy a lényegéhez nem sokkal jutottunk közelebb. Ez a világ valóban teljes annyiban, hogy megtalálható benne víz, föld, levegő, növényzet, nő és férfi (egyedül és csoportosan), épületbelső és -külső, tér, mozgás és idő stb. A tematikai teljesség kibontakoztatása pedig a már klasszikusnak számító témacsoportok és műfajok ábrázolási szokásainak megfelelően történik (arckép, csendélet, tájkép stb.), s még fontosabb, hogy a fotó sajtószertű kifejezőeszközének segítségével. Hogy a felsorakoztatott képrággyak nem maradnak meg a téma síkján, hanem a művész világról alkotott vélemények megfogalmazásaiáé, az tartalommal lényegülnek, egyértelműen a fényeknek és árnyékoknak, a tónusoknak, a lítészőgnek, a kép-kívágásoknak és a többi fotós ész-

köznek köszönhető. Mégis meg kell állapítanunk: lehet ez a jellemzési kísérlet fogalmilag korrekt, valójában azonban túlzottan általános. Szerencés fényképeinek nem a hagyományos esztétikai normák teljesítése a fő jellemzője, még csak nem is egy új és ismeretlen képi világ motivumainak megteremtése, hanem a hagyományos sémák látszólagos elfogadása után azok fellazítása rafinált, alig észrevehető eszközökkel.

Nehéz lenne avantgardistának nevezni a 70-es évek első felében készült portrékat. Céljuk egy-egy személy bemutatása, minden hivalkodó formai újítás vagy gondolati poén nélkül. Csakhogy s mosolygó férfiarckokon valamilyen lelki görcs merevít meg az arcizmokat, s egy-üknél fontosabb a kötélen száradó kendő furcsa gyűrődése, mint az ábrázolt maga (*Mosoly No. 2*). Kissé Avedon felfogására emlékeztet a *Fiúportré* vagy az *Allapot*, azonban az előbbi háttérét fehér fal helyett egy bokor levelei alkotják, s talán e furcsa beállítás, valamint a fiú felsőtestének különös, félszűrséget is sugalló elcsavarodása miatt is tarthatjuk ezt a portrét Szerencés egyik legjobb munkájának. Az *Allapot* öregembere az első pillantásra ahhoz a meggyötört, borostás típushoz tartozik, melyet mint ábrázolási sémát annyira szellemesen jellemzett Hajdú István a kiállítás katalógusában. („Szemből, ráncból, kézből ért a magyar.”) Túl sok azonban az olyan mozzanat a fényképen, mely megzavarja a tekintetünket a „humanista” szemlélődésben: a férfi lehunytt szeme, ágaskodó haja, divatos-lezser kötött mellénye, kendő helyett a nyakában viselt törülközője s főleg a buta Walt Disney-figurák a falon – megannyi figyelemfelkeltő *punctum*, Roland Barthes „Chambre claire”-jének híres kategóriájával élve. A nőalakok ábrázolása jóval kevésbé jelentős Szerencésnél (általában a természeti formák közé simuló staffázs szerepét tölti be, olykor erotikus fantáziavágy), de a látási szokásainkat ilyenkor is „megzavarja” egy-egy értelmezetlenül maradt árnyék, különös részlet, tükrölapra rajzolt „X”. Ő sem maradt teljesen érintetlenül a 70-es évek-

ben különösen erős „szociofotós” szemlélettől, de az ő *Május 1.*-ében nem a társadalomábrázolási vagy -kritikai szándék az érdekes, hanem ahogy a kisfiú a szájába veszi az ujját; *Munkásszállásában* sem a környezetrajz, hanem a tér nagylítészőges görbülete s a vaságyakon ülő férfiak merev, színpadias beállítási ülésrendje.

Ha Szerencés szemérmesen szokatlan látásmódja időnként a kifejezetten *bizar* látással párosul, az nem elsősorban az ember, hanem az emberi környezet ábrázolásánál figyelhető meg. Talán a Sopron-album vagy más megbízásos munkák is erősíthették benne azt az érzékenységet, melyvel az építészeti részleteket „olvasni” tudja. Két szélső értéke lehet ennek a képtípusnak az 1974-es *Posta*, szép szecessziós belső berendezésével s ehhez képest dühítően idétlen, emblemikus hollófigurájával, valamint a nyolc évvel későbbi *Hatalom*, a maga hibetelen puritán oszlop- és falrészletével. Az újabb képen már nem is könnyű felfedezni a jelképteremtés szándékát, annyira elvonja figyelmünket a különböző köfelületek sűrűfényes jellemzése. Egy hengeres forma és egy lapos falfelület: hol itt a „Hatalom”? Ismét csak apró, alig észrevehető képi jelek figyelmeztetnek a „valami másra” – a falfelület szokatlanul keretezett volta, bizonytalan rendeltetésű vaskampóival. A látszatra klasszikus építészeti formákról kezdjük sejteni, hogy mereven bürokratikus jelentésekkel vannak feltöltve.

Noha a fiatal fotós mindmáig nem állapodott meg egyetlen jellegzetes témánál vagy stílusnál, talán legégyénibb képegyüttesének a tájképeit, természeti részleteit kell tekintenünk. Ezeknél a fotóknál a legjobban tettenérhető a megszokottba szokatlan csempésző Szerencés munkamódszere. Már az is jellemző lehet rá, hogy sohasem az „igazi” természetet fényképezi, hanem csupán a másodlagosat (pl. a Margitszigetet), ezt pedig nem annyira valamilyen kertművészeti esztétikum kedvéért, hanem gyakran az elvadultság látványát kelteve. Egy-egy kontrasztba állított „fehér” meg „fekete” bokor

már abban a pillanatban is baljós sejtelmeket ébreszt, mikor még a címet el sem olvastuk: *Vihar (Háború)*. Kissé szorongva szemléljük a *Napozók* háta mögött látható kusza indahalmat, bár nem tudjuk, honnan a szorongás, csak azt, hogy itt nem az ember a lényeg, hanem a vegetáció. Másutt az ember-alkotta részlet és a növényzet szokatlan ellentéte teremti a nyugtalanító hangulatot: egy pad s mögötte a levelekre eső árnyék geometrikus formája, a csillogó fölába burkolt kerítést és a háttér ciprusát perspektivikus ívként összekötő vadrózsaszín, a vízmedencéből kiemelkedő vízmedence(!) a föléje boruló fakoronával. Vagy egész egyszerűen egy olyan fa-portré, melynek törzse fekete lyukként tűnik el a kép kelles közepén, s nem tudni, meddig tartanak kelő levelei, és hol kezdődik a felkúszó repkény... Nem tudni, mitől szokatlan az a fénykép, de biztos, hogy az, s nem tudni azt sem, hogy miért nézi az ember a fényképeken – nemcsak Szerencés fotóin, hanem egyáltalán – mindig elbűvölten a levelek, a fűszálak sokaságát vagy a csillogó vízfelületeket, de nézi... Vagy azért, amiért a felbőrazolatok is elbűvölően hatnak (mert beléjük látjuk a fantáziaképeinket, s különös, hogy Szerencésnél felhőfelvételt alig találunk), vagy azért, mert a fényképezés megtalálása óta még mindig nem tudtuk megszokni a természet szabálytalan gazdaságának és a gép racionális, pontos leképezésének éles „összeütközését”?

A 70-es évek közepe táján kialakul Szerencés érdeklődésének egy másik, spekulatívabb – s a képi ellentétek megfogalmazásában radikálisabb – iránya is. Az előbb tárgyalt képcsoporttal a *Korreláció No. 1* köti össze:



a fotón a már jól ismert, bujas és egy medence köszegéyle látható, valamint két láb, mely gyalogol kifelé a képből. Az effajta titokzatosságnak lírai-sejtelmes változata egy másik, elmosódó felvételen egy árnyékszerűen elshabó nőalak — a német romantikus festők végtelen felé forduló figuráinak leszármazottja — *Valaki kimegy a képből* címmel. Szerencsés itt elhagyni az „alkonzervativista” kevésbé kockázatos magatartását, és egyértelműen „conceptualista, a képre önmagára irányuló „episztemológiai” álláspontot foglal el. Ilyenek az 1981-ben készült *Fali történetek* is, melyek „sik a síkban” képzései rendszerükkel, árnyjátkaikkal, reprodukciós trükkjeikkel már a fénykép egyszerre síkbeli és tárgyszerű jellegéről „beszélnek”: hogyan lehet egy fényképet úgy lefényképezni, hogy a reprodukció részben — de csak részben! — azonosuljon a reprodukálttal?

Nem tartom sem hibának, sem veszélynek, hogy Szerencsés János — akit egyébként a fiatalabb fotós nemzedék egyik különösen tudatos, igen nagy önkritikával és műgonddal dolgozó tagjának tartok — egyelőre még változtatja képalkotó stratégiáit. Az egyik stratégia egyszerűbb látványt és rafináltabb mögöttes gondolati struktúrát eredményez, a másik „poénosabb” koncepciót és bonyolultabb kompozíciót — lényegében ennyi a különbség. És talán már az a tendencia is ott lappang a képeiben, mely a két típust egy szinttel magasabb egységbe rendezi. Talán ebbe az irányba mutatnak a legújabb, véletlenszerű kettős expozícióval készült, sejtelmes fotók is, melyek közül az egyik eleve az *Összefehesetlen kép* címet viseli!

Beke László

A Művelődési Minisztérium, a Komárom megyei Tanács és a Magyar Fotóművészek Szövetsége 1985-ben első alkalommal hirdeti meg az

### Országos Fotótárlatot,

amelyet Tatán és Tatabányán a későbbiek folyamán minden második évben rendeznek meg.

#### Részvételi feltételek:

Az Országos Fotótárlaton minden magyar állampolgár részt vehet az erre az alkalomra vagy már korábban készített eredeti, kiállításra alkalmas fekete-fehér, illetve színes fényképekkel, amelyek az „Év képei” pályázaton, az „Év képei 84” kiállításán és az Esztergomi Biennálén még nem szerepeltek. Színes diaposzítívet nem lehet beküldeni.

A beküldhető képek száma: 10 mű. Egy sorozat egy műnek számít.

A képek mérete: egyedi képek esetében a hosszabbik oldal max. 60 cm, sorozatok esetében max. 30 cm lehet.

A fényképeket kiállítási méretben és kivételben kérjük beküldeni. Amennyiben a fotográfia nincs paszpartuzva, a kiállítás rendezői fenntartják a jogot arra, hogy azokat saját lehetőségeik és elképzeléseik szerint installálják.

A fotók hátoldalán kérjük feltüntetni a szerző nevét, a mű címét és keletkezési évszámát. A szerző a képdalra elhelyezheti szignóját. Sorozatok esetében a rendezők figyelembe veszik a szerző által mellékelte kiállítási vázlatot. A sorozat megbontását — a zsüri véleménye alapján — a szerzővel egyeztetik.

Előzetes kiállítási kategóriák nincsenek.

Az alkalmazott fotográfia bármely területéről beküldhető eredeti fényképek, vázlatok és megvalósult művek (ez utóbbi esetén két példányt kérünk), amelyek az Országos Fotótárlaton önálló kiállításban mutatkoznak be. Az alkalmazott fotográfia díjazásban részesülhetnek, a díjazott művek közgyűjteménybe kerülnek.

Az Országos Fotótárlaton szereplő művek közül — a fotográfiai mű-

tárgyra vonatkozó honorárium szerinti — közgyűjteményi célra vásárol a Művelődési Minisztérium, a Komárom megyei Tanács, a Magyar Fotóművészek Szövetsége, valamint a megyei patronáló szervezetek.

A kiállítás rendezői fenntartják a jogot arra, hogy igény esetén a kiállítási képek reprodukciójából másodbemutatót, illetve közművelődési kiállítást állítsanak össze. A kiállítás lebonyolítása után — postán — kerül sor a bemutatott képek visszaküldésére.

A beküldött fényképeket a rendezők a legnagyobb gondossággal kezelik, de nem vállalnak felelősséget az esetleges postai sérülésekért.

Kérjük, hogy a beküldők gondoskodjanak *newszói lapról*, amely beszerezhető a Magyar Fotóművészek Szövetségében (Budapest V., Báthory u. 10. VII. 714.) és a Komárom megyei Tanács Művelődési Osztályán (2801 Tatabánya, Pf. 147.)

A fényképek beküldési határideje: 1985. január 31. (csütörtök)

A beküldés helye:

Magyar Fotóművészek Szövetsége  
Budapest V., Báthory u. 10. VII. em. 714.

Komárom megyei Múzeumok  
Igazgatósága  
2890 Tata, Néppark, Pf. 224.

A küldeményeken kérjük feltüntetni: ORSZÁGOS FOTÓTÁRLAT

A szerzők a pályázat feltételeit és a zsüri döntését a képek beküldésének tényével magukra nézve kötelezőnek elfogadják.

A zsüri által kiválasztott képanyagból Tatán és Tatabányán az Országos Fotótárlat bemutatói

1985. augusztus 4-én  
(vasárnap)

nyílnak. A megnyitó pontos időpontjáról és a mellékrendezvények helyéről, témájáról a rendezőség időben értesíti az érdekelteket. Budapest, 1984. szeptember 19.

Művelődési Minisztérium  
Komárom megyei Tanács  
Magyar Fotóművészek  
Szövetsége

Az 1984. II. negyedévi pályázatunk eredményét technikai okokból következő számunkban közöljük.

A FOTÓMŰVÉSZET negyedévi pályázata *tehetségkutató* jellegű, amelyen mindenki részt vehet, aki nem tagja a Fotóművész Szövetségnek. A jelíggel ellátott pályaművek negyedévenként a negyedév utolsó napjáig küldhetők be; mellékelve hozzá a pályázó nevét és címét tartalmazó jelíggel borítékot.

A szerző nevét feltüntetett képpel pályázni nem lehet.

Pályázni lehet (eddig semmilyen módon nyilvánosságra nem került) egyedi képpel és képsorral.

Egy szerző egy alkalommal legfeljebb öt egyedi képet és egy képsort küldhet be; a képsorban a sorrendet jelölni kell. A képek mérete 18×24. Pályázni lehet színes diaposzítívokkal és papírképekkel is (egy szerző egy alkalommal legfeljebb öt diaposzítívet — vetítésre alkalmas kétképpel —, ill. papírképpel küldhet be).

A zsüri az egyedi képekre 500, a képsorokra 1000 Ft-os díjazást adhat ki. A díjazott képeket külön honorárium nélkül közölhetjük. A nem díjazott képeket visszaküldjük, de azokért felelősséget nem vállalunk.



# MÓDOSULÁSOK

Török László könyvéről

hanem riporter, aki a tények rögzítésén túl belső jelentőségüket is kommentálni tudja.

Bár talán csak a csehszlovák fotográfia alaposabb ismeretében lenne jogos a válogatással kapcsolatos fenntartásaimat szóvá tenni, mégis hangot kell adnom annak az érzésnek, hogy a csehszlovák fotográfia arculatának kialakításában nemcsak a progresszió, az itt megismert irányzatok képviselőinek lehetett szerepe. A magyar fotográfia története is elképzelhetetlen Vadas Ernő, Balogh Rudolf és mások munkássága nélkül, mint ahogy múlt századi festészetünk alakulására erőteljesen hatott Benczúr Gyula vagy Lotz Károly. Mint említettem, a csehszlovák kultúra a progresszió számára kedvezőbb körülmények között fejlődhetett, mégis történetietlen dolog mellőzni a többiekét, hiszen a kevésbé pozitív tendenciák képviselői közt is bizonyára voltak nagy tehetségű, magas felkészültségű fotográfusok. A képválogatásban hiányolom az alkalmazott fotográfia jelenlétét, pedig a szövegben hangsúlyozzák a szerzők, hogy a cseh fotográfusok milyen nagy súlyt fektettek a funkcionálisra, milyen jelentős munkákat készítettek a divat, a reklám stb. területén. E műfajok ki-rekesztésével óhatatlanul elszegényítették az album képanyagát. Egyes alkotóktól, pl. Sudekttől, lehetett volna rá jellemzőbb képanyagot összeállítani az adott időszakból. Talán a szerzők a már nagyon ismert képek helyett a még kevésbé publikáltakra szavaztak. Hibái ellenére is a csehszlovák fotográfiát reprezentáló, szép számú kiadvány közt előkelő hely illeti meg ezt az értékes munkát.

Török Klára

A JAK füzetek hosszú szünet után megjelent 4. kötete, a *Módonulások* rendhagyó album. Örömdetes rendhagyó, hisz végre napvilágot látott egy „szerzői” album, riadással paperback kiadásban. A *Módonulások* rendhagyó kötet már csak azért is, mert obligón kívüli; nem a fotót hivatalból, pályolagató kiadó gondozásában jelent meg, hanem a Magvetőnél, a Fiatal Írók József Attila Körének sorozatában. A JAK füzetek elsődleges célja, hogy fórumot, bemutatkozási lehetőséget biztosítsanak – különösebb műfaji megkötöttség nélkül – fiatal alkotóművészeknek. A szerény kivétel inkább az írott szó művészetének kedvez, s nem a vizuális kultúrának. Üdvözlendő, hogy a szerkesztő bizottság és a Magvető Kiadó ennek ellenére vállalkozott a JAK füzetek lehetőségeit messze meghaladó fotóalbum kiadásra – bár a *Módonulások* potenciális olvasótáborát, az egyetemistákat, fiatal értelmiségieket a magas ár föltehetően elriasztja.

A *Módonulások*ban nemcsak a fiatal művész bemutatásának gesztusát üdvözölhetjük, hanem egy olyan szerkesztési koncepciót is, amely nem ír elő témát és nem riad vissza már ismert, megjelent képek ismételt közlésétől sem. Török László első albuma olyan, mint egy debütáns író novelláskötete: a művek (a fotók) egy-egy alkotói korszak lenyomatai is.

A *Módonulások* Török László munkásságának bő egy évtizedét fogja át. Korai képein a meztelenség még csak szelíd ironia, *A család*, a *Haza-felé*, a *Nincs időnk várni* és a velük rokon, e sorozathoz tartozó *Barátnők* (amely a kötetből kimaradt) egy konvenciórendszerrel szakít. A barnás papír és a beállítások rendje (különösen a *Barátnők* és

*A család* esetében) a fotó nyelve-tére utaló közvetlen gesztus, míg a meztelenség közvetett gesztus, a családi albumokban tettenérhető kispolgári idillből üz gúnyt. A rétvetog tekintetű, meztelen leány, szabvány mosolyú szülei és öccse közé szorítva, vagy a meztelen spáca szokatlanságával hökkent meg, mosolyt csal arcunkra, akár csak a *Haza felé* és a *Nincs időnk várni* bizarr diszharmoniója: a ruhátlan Nő és a tetőtől talpig felöltözött Férfi. Török László itt első-sorban egy fényképezési módot tesz időzójelbe, ám ezzel egyidejűleg a fotó (a családi kép) tárgyi funkcióját is megváltoztatja. A családi élet apró eseményeit megörökítő fotó öngazolás a jelennek és bizonyíték a jövőnek, nem véletlen, hogy a harmónia és a boldogság kivételes pillanatait rögzítik. A pucér lány és menyasszony szettőri az idillt s megfosztja a kép megrendelőjét az önimádat kejes érzésétől. A meztelenség ezeken a képeken nem más, mint a tabuk tudatos megsértése. Erkölcsi, filozófiai jelentéssel az 1977–82-es keltezésű *Egy kamera emlékére I–II–III.* és az 1982-es *Egy nő sztereója I–II.* sorozatban bővül. Valószínűleg az első Pietászobroktól, festményektől eredeztethető az emberi testtel ábrázolt szenvedés. Török László fotói – természetesen csak azok, amelyek az emberi testnek képstrukturaló szerepe van – ennek a gondolatnak a folytatói. (*Pietá* című képe minden extravaganciája ellenére a vizuális hagyomány nyílt vállalásáról tanúskodik.) A meztelenség, a test hol túlságosan triviális jelentésű, mint az *Egy nő sztereóján*, hol túlzottan megköti az asszociációs kört, például az *Aldozat I–II–III.* esetében, s csak a (*Leg*)*Utolsó Vacsorán* jelenik meg

ironikus távolságtartással. A (*Leg*)*Utolsó Vacsora* Leonardo ismert ké-pének játékos-szellemes parafrá-zisa, de egyben kihívás is a test-szimbólum újraértelmezésére.

Török László „kék korszakának” képeit tavaly a Helikon Galériában rendezett kiállításán már láthat-tuk. A korai, barna tónusú képek-témája köszön vissza gyakorta a monokróm fotókon (az *Egy nő sztereója* kékekben sem mond töb-bet!). Török László a fotó új tárgyiaságának megteremtésére tett kísérletet, a drapériákból, papirokból, üvegből és fémből konstruált képek az anyagszerűen fénykép babonáját tagadják. Más kérdés, hogy kompozíciói nem elég „fe-gyelmezettek”, hogy a hiperrealiz-musra kacsingató képei (például a *Módonulás I–II–III.*) túlságosan epikusak. A *Módonulás*, az *Aldozat* és az *Illusztráció I–II–III.* elbe-szélő képsorok, hiába a fehér le-pedő, a többszörösen átrendezett természet, a fotók mégiscsak egy esemény bőbeszédű tolmácsolói. Török László eddigi pályája vi-szonylag egységes. Cigányképei fordulópontot jelentenek. A való-ságot többszörösen átértelmező, sőt, egy új, érzéki tapasztalatainktól független valóságot teremtő gesztusát, a póre világ váltja fel. A valóság fényképezésében sem a hagyományos utat választja, tehát nem a magyar szociototóából merít, hanem saját vizuális jelrendszerét és a primer valóságot próbálja meg összebékíteni. A cigányképekkel Török László kilépett önmaga te-remtette zárt világból.

Fotóalbum paperback kiadásban? Nem is olyan lehetetlen dolog, mint gondolnánk, bár a *Módonulások* nem ideális formája, olcsónak ugyanis drága.

Koltai Ágnes 45



# POSZTMODERN HELYETT: ÚJ(RA) EKLEKTIKA

Jegyzetek az esztergomi biennáléről

VADAS JÓZSEF

Egymás mellé kerültek *Fejér Ernő* és *Kocsis Imre* munkái a *IV. Esztergomi Fotóbiennálén*, amelyet a királyi vár rondellájában rendeztek meg. Ugyanis nagyon hasonlóak. Ugyanarról szólnak. Csak a külső forma más, de a dilemma, amely a két művészt foglalkoztatja, azonos. Kocsis, a festő és grafikus, fotóján arról számol be, hogy a képzőművészet hagyományos eszközei immár használhatatlanok. A művész, aki mindkét kezében három-négy tollat szorongat, legfeljebb *Irha-firkára* képes, hogy sorozatának címével jelezzen mondandóját. Nem kevésbé rosszkedvű Fejér. Ő fotósként vall hasonló nehézségekről. *Pótcselekvés csendélet* című munkájának tanúsága szerint a fényképezés kora lejárt. Ezért ceruzával a kezében, rajzolás közben örököltette meg magát. A képzőművész (aki fényképez) és a fotós (aki grafikázik) tehát egyaránt válságot jelez. Arra hívja fel a figyelmet, hogy valami lezárult. De nem célba értünk. Két alternatíva lehetséges. Vagy szakutcaiba jutottunk, vagy valami olyasmira kezdődik, ami egyelőre még nem látszik.

Megújulás vagy visszafordulás — ezzel a kérdéssel foglalkozott az az ankét, amelyet a biennálé alkalmából szerveztek a megnyitó napján. A téma a posztmodern volt. Mindaz, amit ezzel a jelzővel illetnek építészetben, irodalomban, képzőművészetben és fotográfiában. Az elnevezést az építészek találták ki; magától értetődő volt tehát, hogy először egy építész fejtse ki erről a témáról az álláspontját. Kévés György referátuma azonban elmaradt. Kár. Nemcsak azért, mert, mint Fejér és Kocsis egymásra rimelő művei mutatják, a posztmodernizmus problémaköre egyetemes. Főként azért hiányzott a vitaindító, mert legszembetűnőbben az építészetben mutatkoztak a modernizmus buktatói, és az építészek tettek leglátványosabb formában kísérletet az ellentmondások feloldására. Paradoxonnal élve: azok tudatos alkalmazására. Mint ugyanis a posztmodern előfutárának, Robert Venturi könyvének a címe hangsúlyozza: a funkcionálizmussal szembe forduló építészet a hatvanas évektől éppen az ellentmondásos és összetett formai megoldásokat szorgalmazta a konstruktivizmus



Baricz Katalin: *Cím nélkül I.*



*Cím nélkül II.*



anyag-funkció-forma látszatharmonikus szentháromságának ellenében. Próbáljuk meg néhány szóval összefoglalni a posztmodern építészet kritikáját. Ahogy és amiért szembefordult a klasszikus avantgarde-dal. Hívei három kérdésben lázadtak fel a nagy elődök — Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier — munkássága ellen. Elborzadtak az építészet — főként a lakótelepek — egyhangúságtól, a sokszorosítás okozta uniformizáltságtól. Fellázadtak az éghajlattól, a helyi hagyományoktól és a környezettől szinte teljesen független kozmopolitizmus láttán. Másodsorban a mértanias szabályos formavilág készítette őket ellenvetésre. Mestereikkel szemben már nem hittek a világ megválthatóságában. Elvetették az emberi környezet programszerű megtervezését.

Visszahelyezték jogaiba a véletlent, az esetlegest, a szabálytalant. Harmadjára pedig restaurálták az egyéniséget. Az előbbiektől logikus következményeképpen az építészet ismét sokkal inkább alkotói személyiséget kifejező művészetté vált, csökkent benne a mérnöki szerepkör jelentősége.

Ezekre a felismerésekre elsősorban a tömegépítészeti kudarcai készítettek az alkotókat. Minthogy azonban a húszas-harmincas években, az építészeti forradalmától nem függetlenül, jelentős műveket termelt a képzőművészet, irodalom és fényképezés is, magától értetődő, hogy a többi művészeti ágban szintén bizonyos fordulatnak lehetünk tanúi napjainkban. De most már hadj adjam át a szót az előadónak.

Fábián László hosszú idézettel kezdte referátumát. Gion Nándor jugoszláviai magyar író *A hárokatónak még nem jöttek vissza* című regényéből olvasott fel egy hosszabb részletet. Az előbeszéd iskolázott hangsúlyozásmódját opponáló intonáció már önmagában meglepő volt, még inkább az, hogy Fábián, az idézetet befejezve, külön kiemelte: a rossz hangsúlyozás — mintha nem tudna folyékonyan olvasni — tudatos volt. A nagyon sajátosságos írói tipográfia érzékeltetésére szolgált.

Természetesen a klasszikus avantgarde irodalom is élt a különleges tipográfiával — tette hozzá az előadó, csakhogy a posztmodern művészet merőben más indokból és céllal használja. Így igaz, tehetjük hozzá. Apollinaire vagy Kassák, hogy két végletes példát mondjak, a költészet műfaji korlátainak feloldása végett fordított háttérrel a szokásos írásmódnak. Az új irodalom célja azonban más. Mint Fábián kifejtette: a tipográfia az író lelkiállapotát tükrözi, ezért, ha kell, elemekre (nem szavakra, hanem szintagmákra) tördelődnek a mondatok.

A posztmodern irodalom az úgynevezett modern irodalmat is realistának tekinti; a prózájánál maradvány: szerinte még az új regényt is cselekményvesztés jellemzi. Egyfajta objektív történet áll a művek középpontjában. Ám mostantól az író személyisége lesz a döntő. Alkossunk új szót: a *mondó* lelkülete, hiszen a posztmodern próza a beszélő ember bensőjének megjelenítése. Mélyén pedig, mint bázis, a magánmitológia. Innen a nyelv már-már önkényes, vagy annak tetsző, használata, a sok díszítő és kiegészítő-variáns elemtől



Kiss Árpád: Egyenlő mennyiségek







*1. Ered. Nagy András! (2)  
1984. 02. 10.  
Nagy András*

Nagy András: Nézd lupéval

Timár Péter: Kétoldalas önarckép (xerox)



szinte barokkos hatású próza. A stílus cirkalmatosságát és körülményességét (a megelőző korszak racionalizmusához és puritanizmusához képest) nem csökkenti az, hogy bizonyos jelek szerint ez a dekoráció-kultusz csupán átmeneti, és, mint Esterházy legújabb regénye mutatja, visszatérőben vagyunk a csattanós novellához.

Ezt követően Bak Imre beszélt a képzőművészeti posztmodernizmusról. A diavetítés-előadás gondolatmenetét – szóban – nehéz pontosan reprodukálni, hiszen a tendenciózusan megválogatott képeket és az általuk szuggesztív élményt nehéz fogalmakra fordítani. Bak különben is olyan álláspontra helyezkedett, amivel messzemenően egyet lehet érteni. Felfogása szerint a posztmodern összetett jelenség. Még akkor is, ha úgy látjuk: választóvonal húzódik a pop art-land art-concept art és társai bonyolult konglomerátumával záruló avantgarde és a között, amit az előadó új eklektikának nevezett. Véleménye szerint a posztmodern nem kis részben folytatás. Stíluselemeinek java részét az izmusok – art deco, szecesszió, geometrikus absztrakció – formáirából veszi. Csak éppen ezeket az elemeket (amelyek között olykor múlt századiak, sőt reneszánsz koriak is akadnak) új összefüggésbe helyezi. Stíluskritikai alapon Bak arról beszélt, hogy az egyszerű formákat egyfajta tarkaság váltotta fel. (A saját festészetét is ez a változás jellemzi.) Fábrián barokk dekorációt emlegetett, Bak az új ornamentika kifejezést használta a formanyelv minősítésére. Szemléletes példái között elsősorban iparművészeti munkák szerepeltek. Az építészethez közelálló tárgyak segítségével szemléltette azt a posztmodern felismerést, hogy a klasszikus designerek meg akarták tervezni az emberek környezetét, az általuk teremtett világ azonban nem kell az embereknek. Más akarnak. Olyasmit, amit a hétfői házak és nyaralók láttán izléstelenségnek szoktunk nevezni. E modern folklór tanulságait felhasználva alkotnak ma a posztmodernnek.

Peternák Miklós előadása ideológiai magyarázattal egybekötött bemutató volt. Peternák először lefényképezte a közönséget, úgy tett legalábbis; majd elmélkedni kezdett az akciójáról. Lehet, hogy nem is volt film a gépben? – kérdezte. Vagy, ha volt, nem sikerültek a képek? Talán minden rendben történt, de most még semmissé lehet tenni a történeteket, ha megsemmisítjük a filmet. A képeket, amelyeket ő, a keresőben, látott, a közönség azonban csak sejt: mi van rajtuk. E műben a fotográfiát a fotográfiáról való beszéd helyettesíti. S ebben a lehetséges kontextusoknak a felvázolása. Hiszen az előadás hasonló alternatívákkal folytatódott. Az emberek kíváncsiak a képekre, ezeket azonban megnézni még nem lehet – mondta Peternák. Talán előhívom a filmet, talán nem, és így tovább...

A három előadás, mind módszerében, mind konklúziójában, különböző volt. Elgondolkodnivalóval azonban így is bőven szolgáltak. Posztmodern képzőművészetről Bak csak közvetve beszélt, posztmodern fotó ürügyén Peternák valójában conceptet produkált. Ha ehhez hozzávesszük, hogy Bak a képzőművészetből visszakanyarodott az





Cseri László: Versillusztráció (részlet a sorozatból)





*Nemesi Tivadar—Gyimessy Éva : Sport*



iparművészethez, akkor talán nem túlzás azt mondani: posztmodern, mint általános stílus kategória, nem létezik. Az értelmezése sem azonos. Az építészek szerint a húsz-harmincas évek új építészete még legnagyobb művelőinek munkáiban is személytelen tevékenység; olyannyira kritizálják, hogy mint hamis utat, kiiktatják a művészet fejlődés-menetéből, és a századelőhöz nyúlnak vissza. Ettől a felfogástól merőben különbözik a képzőművészek értelmezése, akik, érthető okokból, nem akarnak úgy tenni, mintha a modern művészet zsákutca lett volna. (Ha így tennének, örökre konzervatívnak és retrográdnak minősülnének.) A festészeti posztmodern ezért a modernizmus eredményeinek felelevenítése új összefüggésben. Megint más helyzetben van a fotográfia. Nincs a többi művészeti ághoz mérhető történeti múltja; s huszadik századi története nem a régi és az új harcával, sokkal inkább a műfaj lehetőségeinek kibontakozásával írható le. Mindennek ellenére tény, hogy a hatvanas-hetvenes években valami lezárult. Hogy az építészetet követően a képzőművészet, az irodalom és a fotográfia is választást elé került: hogyan tovább. A dilemmáról nemcsak Kocsis és Fejér rokon művei tudósítanak, hanem ezt az érzést kelti bennünk az egész biennálé is. Posztmodern fotográfiáról beszélni túlzás, de az a helyzet, amely a posztmodern fogalmát életre hívta, a magyar fényképezésben szintén polarizálódáshoz vezetett.

\*

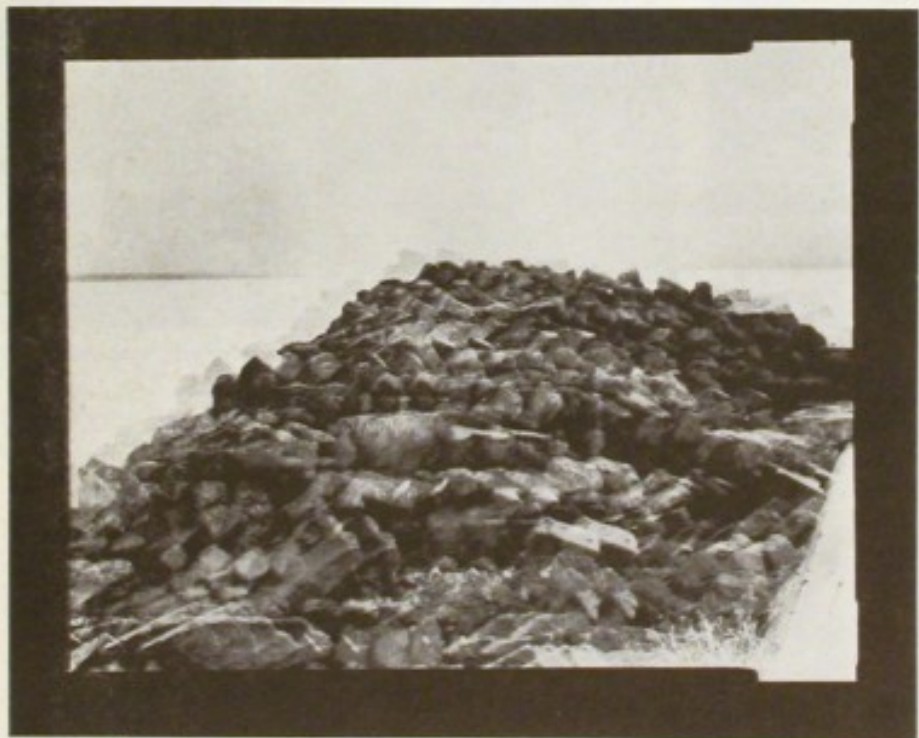
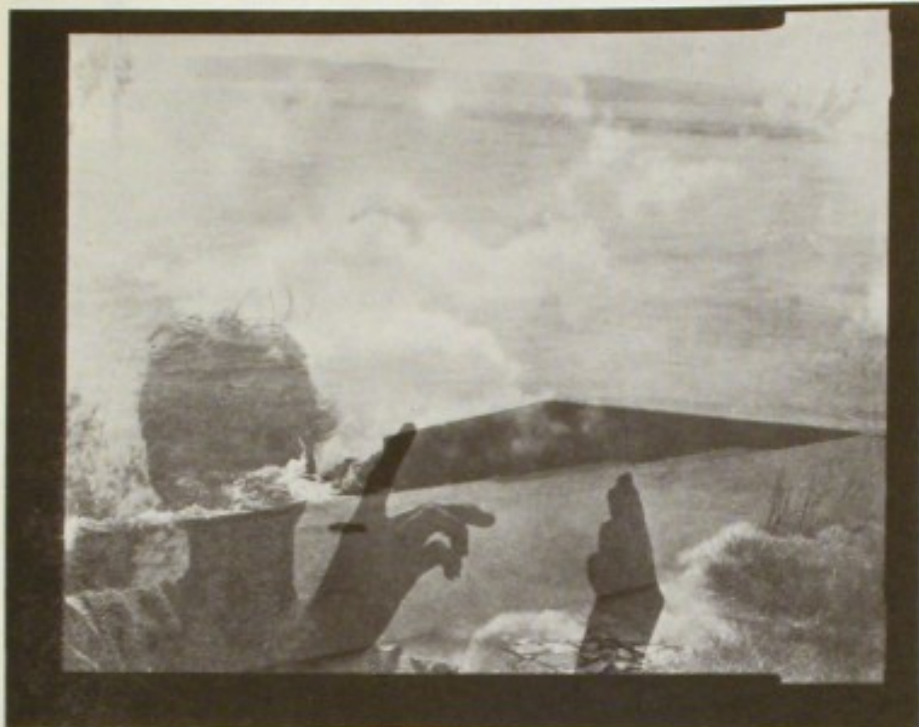
Az építészet meghatározó szerepét szinte szuggerrálja, hogy fotóbiennálé alkalmából építészeti tárlat is nyílt. A *Bercsényi Kollégium*, magyarul a Műgyetem építész-mérnöki karának felsőbb évfolyamos növendékei és az esztergomi tervező iroda fiatal munkatársai állították ki munkáikat a *Zoodiákus Klubban*. A vár alatti török fürdő rekonstrukciója volt a feladat. (Itt éppen csak megemlítem, hogy volt, aki pontos helyreállításra, más több funkcionális kulturális központ kialakítására törekedett.) A pályamunkákhoz fényképek is kapcsolódtak. Mind a tárgyfotók (*Kund Ferenc* – *Karácsony Tamás*, illetve *Gerencsér László* diplomamunkájához), mind *Balla András* két tájképe elsősorban reprodukciónak tekinthető. A posztmodernizmus szellemét a tervek árasztották. A fiatal építészeket már nemcsak hipermodern témák érdeklik, éppenséggel a régi – funkcionális, stiláris – felelevenítése foglalkoztatja őket.

\*

Az építészek meghívása koncepciót tudatosító gesztus. Már a magyar fotográfia helyzetéről tudósít két másik kiállítás. A korábbi seregszemle díjnyertese – *Baranyay András* és *Szerencsés János* – az *Esztergomi Galériában* önálló kamaratárlaton állt a közönség elé. Baranyay, a festő és Szerencsés, a fotós együttes díjazása azt jelzi, hogy a festő Kocsis Imre és a fotós Fejér Ernő műveinek ideai összetalálkozása nem egyedi eset, már egy tartós folyamat része. Baranyay korábbi – a hetvenes évek végén készült – sorozatát állította ki. Valamennyi lap önarckép; a művészt látjuk, amint ül egy székben – kezét egyszer összekulcsolja







Szerencsés János képei

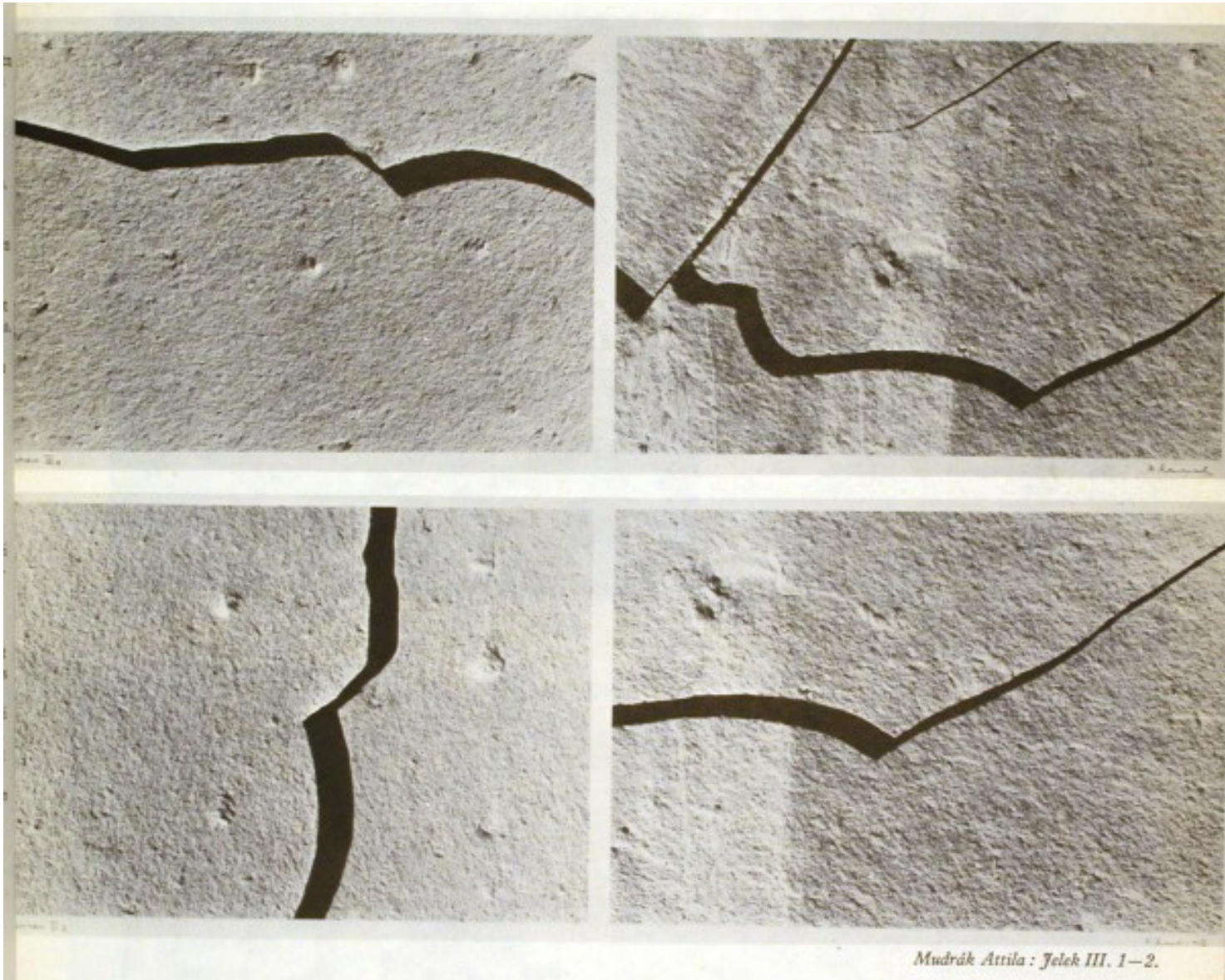
a mellén, máskor megtámasztja vele az állát, megint máskor az asztalra könyököl. Ennek megfelelően változik a fej tartása is; Baranyay magába réved, kitekint vagy éppen elfordul. De nemcsak a test és a fej kompozíciója más és más, az egész mű a változás jegyében készült. Köznyelven szólva: bemozdult valamennyi kép, a művész fázisokat másolt egymásra. Mintha csak futurista festő volna, úgy mozog-vibrál itt minden kontúr. Mégsem mondható, hogy ez a sorozat a nézetek és gesztusok szembesítésével hatna. A néző figyelmét másfajta változás köti le. A képek felületének kidolgozása. Van olyan lap, amelyen csak a csíkos ing vibrál, a fej teljesen elfeketedik — a megvilágítás és az egymásra montírozás jóvoltából. Máskor csak a kéz hangsúlyos. Ami jellemző: a fej mindvégig semleges marad, az alkotó személyiségnek a megjelenítésére a művész nem az arcvonásokat, hanem a gesztusokat használja. S mi lehet erre alkalmasabb a fotónál, még inkább a sok fotónál, hiszen a mozdulat lényege éppen a fázisok által megrajzolt ívben mutatkozik meg.

Szerencsés szintén visszatekint. Nem elégszik meg egyetlen munkájával, áttekintést ad egész eddigi munkásságáról. Van rá módja. A riportázs kiváló tanítványaként indult a pályán, és az abszurdítás pillanatfelvételein át jutott el a színes közhely-imitációkig. A szociofotókat az olyan munkák dicsérik, amilyen a *Május 1*, a *Posta* vagy a *Mosoly* címen közreadott portrék. Finom ironia jellemzi ezeket a munkákat. Szerencséstől távol áll a nyers naturalizmus. Őt, hogy ellenpéldát mondják, nem az ünnepi felvonulást kísérő sörözgetés lump jelenetei vagy a marginális életforma riasztó jelenségei foglalkoztatják. A semlegesben veszi észre — mutatja meg nekünk — a lelki ürességet. A munkásszállás falai nem koszosak, az ágyakon takaró, mégis az az érzése a kép nézőjének, hogy ezek az emberek sivár életet élnek. Az abszurdításban talált rá Szerencsés önmagára. Ilyen műve a *Hatalom* vagy a *Korreláció*. Bennük a fotós a látványon túli látványt vette észre és örökölte meg. Itt a képen belül teremtett feszültséget a látszat és a mögöttes tartalom szembeállításával. Például a fenséget szuggeráló szép oszlopban a tipásra képes hatalom erejének felidézésével. Legújabb munkáival azonban Szerencsés csalódlást kelet. Ezek színes és elmozdulásos képek. Kísérleti művek, de a kritika halvány bennük. Nem opponálják meg a felvett közhelyet. Ezáltal, különösen a korábbi művekhez képest, egysíkúnak hatnak.

Baranyay, mint a Helikon Galériában nemrégiben rendezett kiállítása is mutatja, változatlanul az elmozdulás jegyében dolgozik. Szerencsés újabb képei ezekhez hasonlóak. A biennálén több alkotó (Dallos László, Fejér Ernő, Sípeki Gyula, Szalai Tibor, Timár Péter) jóvoltából ez a technika hovatovább visszaköszönő stílusfordulattá nőtte ki magát. A mennyiség azonban nem feltétlenül hoz minőségi fordulatot. Félő, hogy az elmozdulás látványos trükk marad csupán. Hogy egyike azoknak a kompozicionális megoldásoknak, amelyek nem annyira új gondolatok

(Folytatás az 53. oldalon)





Mudrák Attila : Jelek III. 1-2.



# POSTMODERN HELYETT: ÚJ(RA) EKLEKTIKA

(Folytatás a 24. oldalról)

érelődését segítik, mint inkább bravúros felületi játékokkal leplezik azt, hogy fotográfusaink keresik a mondandójukat.

A *Rondellában* mintegy száz alkotó állított ki egy, esetleg két vagy három, egészen kivételes esetben négy munkát. A résztvevők nagy száma és a helyszíre eleve zavaros összképet eredményezett, hiszen ahány fotográfus, annyiféle méret, témakör és stílus. Talán csak egyvalami közös bennük: a biennálé a képzőművészeti látásmóddal kapcsolatot kereső fotográfia fóruma. Az, amit szociófotónak, fotó-szociográfiának, riportáznak vagy portréfotónak mondhatunk, eleve hiányzott a tárlatról. Hogy neveket is mondjak: Korniss Péter, Hemző Károly vagy Féner Tamás. Hiba volna azt mondani, hogy ezáltal a fiatalok segítségét kutató embereket karolja fel. A még helyüket keresőket. Ezzel a programmal magyarítható a posztmodern középpontba állítása is. Kérdés persze: mit mutat az elmélet után a gyakorlat?

Kavalkádöt, amelyre a katalógus-előszóban Fábán László is utal, arról értekezve, hogy az értékrend devalválódását az emberi kultúra és lét bizonytalanodása csak felerősítette. Ez a fejlemény törvényszerűen a pillanatnak szóló gesztusok és a személyhez kötődő megnyilatkozások megszaporodásával járt. Az experimentális fotó seregszemléjén a szociográfikus fényképezés egy-két produktuma is (*Horváth Dávid és Tóth György*) helyet kapott, de ezek a tarkaságot fokozó ritka kivételek. Az elmozdulásos technika, a fizisfényképezés és a ritmusornamentika súlyáról már volt szó. Itt annyit tennék hozzá, hogy az azonosságon belül nagy eltéréseket érzékelünk. Míg *Sipeki Gyula* ugyanazt az architektúrális elemet egyszerűen megsokszorozza, addig *Tímár Péter* az arc profilját és szembőlnezetét mintázza össze. Ugyancsak gyakori a nosztalgizálás. A századelő hangulata és stílusvilága támad fel egy sor fotós munkájában. *Balla András* korabeli fotókat állít ki a sajátjaként, *Lux*

*Antal* archaikussá barnította a felvételeit, *Harnóczy Örs* a szemcsés felület jóvoltából misztikával övezi csásosra színezett női alakjait, *Obermayer József* a kor életérzését, a szentimentalizmusba rejtett erotikát, *Bajtai Lajos* pedig a gépezeiteit idézi meg. Magyarán: egyszer a téma, máskor a technika, megint máskor a stílus feltámasztása szemlélteti, hogy fotográfusaink ihlető példáért a múlthoz fordulnak vissza. S azon belül egy olyan időszakhoz, amely gazdagságot sugallt mind kompozíciójában, mind stilisztikai eszközeiben. Végül a concept art művek következnek. Ezek szinte mind fizisképekből állnak. *Attalai Gábor* egy félig lebontott épület ablakaiban újra felrakott téglasort mutat, *Nagy András* lapok közé fektetett női aktot tüntet el a képről, *Trombitás Tamás* ugyanazt a figurát négy különböző háttér előtt jeleníti meg. *Jankovszky György* pedig fénykép helyett egy levelet állított ki, a következő szöveggel: „Megrendelünk Önöktől 5 felvételt magamról, az Önök által kifejlesztett fényképező pisztollyal.”

A biennálén azonban a stilisztikailag nem kategorizálható művek dominálnak. *Bon, hádi Károly* 258 (*Romantika*) című lapja geometria és natúra, egy kockás papír és egy női akt-torzó összekombinálása. *Cseri László* versillusztrációinak készült fényképei lebegő figurákat ábrázolnak; mintha csak festmények szereplői volnának: semmi naturális részlet, sőt éppenséggel torz arányok és groteszkül suta mozdulatok jellemzik őket. *Gyimessy Éva* és *Nemesi Tivadar* Sport-ciklusa stimulált fekete térben elővillanó alakokat mutat; mind a környezetet, mind az embereket fehér fénycsíkok szerpentines villogása tapogattja le, félelmetes cirkuszi arénává változtatva a békés küzdőteret. *Puskás János* *Sorozat*a leginkább groteszk; nemcsak a téma különös – elhagyott, kietlen városi, illetve falusi tájakat látunk –, hanem bizarr a kompozíciómód is. A levágott oldalú ház, illetve a gazba ültetett építmény sosemvolt realitással emeli a pusztá naturát.

Dekoráció, szimultaneizmus, conceptual art – a jelzők azt sejtetik, hogy az esztergomi seregszemlénck

legalább annyi köze van a képzőművészethez, mint a fotóhoz. Ha nem több. A *Rondellában* látható művekben – túlnyomó többségében – az objektív csupán mellékes eszköz. A fényképezés mindennapivá válásának korában ez azt jelenti, hogy mellékessé válik a technika. Ahogy a kerámia, az ötvös és a textil seregszemléken, úgy ezen a biennálén is nagyon különböző képzőművészeti ábrázolások szerepelnek. Nem egy olyan munka akad köztük, amelyen szinte nem is látszik, hogy fotó. Ilyen *Várnai László* fénygrafikája, *Lengyel András* *Szilveszteri posztmodernnek* mondott konfettis kollázsa, *Krisz Géza* konstruktivista *Formákja*, *Tatai Tibor* lézerhatású, négy részes, fénylő kék sorozata.

Boncoljuk tovább az analógiát. A kerámia vagy a textil képzőművészeti megnyilatkozásainak az adott lehetőséget, hogy a művészek magát az anyagot tették vizsgálat tárgyává. (A posztmodern irodalomról szólva Fábán is ezt az attitűdöt emelte ki.) De hát van-e anyaga a fotónak, művelői képesek lehetnek-e arra, hogy művészetük posztmodern legyen, a túlnyomórészt fényképben megnyilatkozó concept art után olyan képzőművészeti formációkat alkossanak, amilyenek még nem voltak?

A kérdés költői. A fotó anyaga (a film, illetve a papír) nem szétszedhető és nem analizálható. Különböző végérvényesen kivetkőzik önmagából. Ilyen módon a külsőleges technikai fogásokra tevődik a hangsúly. Csakhogy ezek általában visszaköszönnek. Korábról már ismerős a pozitív és a negatív kép szembesítése, a filmnegatív kockáinak csikmásolatszerű közlése, a torzítás, a montázs, az életlenség, a meghökkenítő nézet, a fényvel való absztrakt fényképezés. Amikor ezeket a gesztusokat a mai magyar fotográfia feleleveníti, jogos az a kifejezés, az új eklektika, amit Bak Imre használt a képzőművészettel kapcsolatosan. Jogosabb, mint a posztmodern szó. A funkcionalizmus után a posztmodern az építészetben sok értékeset hozott. De a festészetben? Inkább csak elgondolkodtatott. Hasonlóképp van ez a mai magyar fotográfiában. Azt, amivé a derékhad jóvoltából a ma-

gyar fotó lett, nem kérdőjelezte meg az esztergomi seregszemle. Teljesítményekkel nem tudta megkontrázni. Ha kiemlem *Dezso Mihály* utasokat megörökítő sorozatát (az ablakon tükröződő látvány játéka eliminálja itt a szociográfiát), *Lux Antal* női aktjainak titokzatoságát, *Török László* Madách-parafrazisként értelmezett történetét vagy *Szalai Tibor* konstruktivista arabeszkjét, akkor hozzá kell tennem: ezek inkább érdekes kísérletek, mint lélegzetelállító művek.

A biennálé rendezvényeként nyílt meg *Adolf Clemens* nyugatnémet fotóművész tárlata a *Keresztény Múzeumban*. Clemens fotóinak nagy része tájfelvétel. Ám e képek nem valamely nevezetes – turisták által látogatott – tájat örökítenek meg. Mást: lényegesebbet. A tájban az anyag szépségét. Azt, ahogy a kiszáradt folyómeder, a fodrozódó sivatagi homok vagy a hullámozó tenger plasztikákat készít. Clemens, a mi fotósainkkal ellentétben, nem létrehozta, hanem kiválasztja a képzőművészeti jelenséget. Hadd tegyem hozzá: ez sem akármilyen szellemet kíván. Képeinek tanúsága szerint: nagyszerű kreatív agyat. Clemens olyan dolgokat talált, amelyek mellett más észrevétlenül megy el, és a technikai felkészültsége is megvan ahhoz, hogy ezeket a páratlan plasztikai jelenségeket látványosan megörökítse. Egy pillanattal sincs olyan érzésünk, hogy reprodukciókat látnánk, noha tudjuk, hogy e képzőművényeket a természet készen találja. Eleve igazságtalan, ha egy világhírű fotóst a magyar mezőny nagyrészt fiatal alkotóival vetünk össze. A szembesítést azonban nem lehet megkerülni. A *Rondella* nemritkán erőszakoltan hatásvadászó művészetével ellentétben Clemens a lehető legnagyobb természetességgel mutat nekünk példát arra, hogyan lehet újdonságot produkálni. S még valamit nem hallgathatók el: a biennálé felvételei közül sok sikkad el a jelentéktelenül kis méret vagy a kidolgozásbeli hiányosságok miatt. Clemens tárlata arra int: nem elég a jó alapötlet. Ahhoz, hogy hasson, a fotónak kellő méretre és tökéletesen kivitelezett technikára van szüksége.