

FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ



FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ



184/21

3db - 1/4 köls

FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ



TARTALOMJEGYZÉK

	Oldal
Ibos Iván: A fotóművészeti kritika időszerű kérdéseiről I-II.	9
Péter Imre: A fény felé - Jegyzetek Langer Klára fotóművésznek a Fényes Adolf terem - ben megrendezett kiállításáról. . . .	13
Róczey János: Az idegenforgalom és a fotóművészet	20
Nemes Károly: A fotóművészet határai	29
F.Kempe: A struktúra szerepe a fotográfiában /Foto Prisma, 1961.8.sz./	35
R.E.Martinez: Irving Penn /Camera, 1960.11.sz./	41
S z ö v e t s é g i é l e t	
Bauer György: Megjegyzések a fotoklubok II. Országos Ankétjáról.	47
K ö n y v i s m e r t e t é s	
H.W.Silvester - J.Giono: Camargue /Leica, 1960.6.sz./	52
F o t o t ö r t é n e t	
P.Pollack: Akik fényképeikkel küzdöttek a szociális haladásért: Riis és Hine. /Fejezet a The Picture History of Photography c. könyvből/	53

TARTALOMJEGYZÉK

	Oldal
Nemes Károly: A korszerűség kérdéséhez . . .	5
Bauer György: A három fiatal fotóművész kiállítása	15
Ibos Iván: A fotóművészeti kritika időszerű kérdéseiről. - III. A kritikai és zsűritevékenység közötti külön- ségek	27
Handel, Arnold: A kontraszt, mint alakító- eszköz Photo Magazin 1959. 12.sz.	35
 S z ö v e t s é g i é l e t	
K.Z.: Gondolatok a fotóművészeti kiállítások ankétjairól	41
 F o l y ó i r a t i s m e r t e t é s	
René Burri fényképei: A dolgozó Japán. . . . Du, 1961.8.sz.	48
Elfelejtett partok. Hiroshi Hamaya tiz fel- vétele, Du, 1960.3.sz.	51
 F o t o t ö r t é n e t	
Marcel Defosse: Robert Capa. - Egy kiállítás margójára (Le Soir, 1961. Dec. 16.)	52
Kazuo Okamoto: A mai japán fotóművészet. . . Camera, 1962. 1.sz.	55
Gernsheim, Helmut: A fotóirodalom kezdete. . Foto Prisma, 1961. 10.sz.	58

TARTALOMJEGYZÉK

	Oldal
Vadas Ernő /1899-1962/	3
Nemes Károly: A kritika kérdéséhez	5
Végyvári Lajos: Művészettörténész szemével a magyar tájfotografálásról	13
Urbach Zsuzsa: Koffán Károly művészportréi	34
Arnold Handel: Szemlélet és alkotás tegnap és ma /Foto Prisma 1962.2.sz./	48
Gustav Schenk: A művészet és a tudomány határan /Foto Prisma 1961.10.sz./	55
 F o l y ó i r a t i s m e r t e t é s	
Camera 1962.3.sz.	58
Foto Prisma 1962.4.sz.	60
 F o t o t ö r t é n e t	
L.Volkov-Lannit: Alekszandr Rodcsenko /Szovjetszkoje Foto 1961.12.sz./	61
André Jammes: Fényképezési régiségek /Camera,1961.12.sz./	69

MŰVÉSZETTÖRTÉNÉS SZEMÉVEL

A MAGYAR TÁJFOTOGRAFÁLÁSRÓL

A szerző cikkét a "Magyar Tájak" kiállítás kritikájaként, de egyben a vitaindítás céljából írta. Tanulmányának alapvető koncepciója következetesen a festészet és fényképezés viszonya, azon belül a fényképszerűség problémája, melyet a képek értékelésénél is főszempontként alkalmaz. Mivel a tanulmány kritikai jellege így korlátozottá vált, a kiállítás értékelésére későbbi számunkban még visszatérünk. Ennek ellenére a szerző által felvetett értékes gondolatokat szívesen tárjuk a termékeny vita reményében olvasóink elé.

/A szerkesztőbizottság/

Messzire vezetne, ha akár bizonyítani, akár kétségbe vonni akarnók a tájképfotografálásnak, mint a művészi fényképezés egyik ágának létjogosultságát.

Elméletileg - véleményem szerint - a tájfotografálás művészi lehetőségeinek problémája a következőképp áll: A fotográfia éppen azáltal tudott önálló művészetté válni, hogy elszakadt a festészettől, s olyan igény kielégítésére vállalkozott, amelyre más művészet nem volt képes, ez pedig a valóságnak dokumentumszerű hűséggel történő ábrázolása. Így jött létre a fotográfia három legfontosabb műfaja, a riport, a csendélet és az arckép. Nem szükséges ezuttal ezeknek a műfajoknak a definíciójára kitérnem, bár éppen a fotográfia esztétikájában - sőt szélesebben véve az egész művészettörténetben is - uralkodó fogalomzavar arra késztet minden elmélettel foglalkozó kutatót: addig ne használjon semmiféle terminust,

mielőtt nem adott számot annak - szerinte való - pontos tartalmáról, illetve jelentéséről.

A fotográfia tökéletesebben valósította meg az impresszionizmus követelményét, mint a festészet, mert mindaz, amit ábrázol, a témának és az összes körülményeknek egy adott pillanatban észlelt állapotát nyújtja. Ennélfogva minden fotoszerű fényképábrázolás elvben riportnak tekinthető. A megszokás és a régebbi generációk festészetet utánzó szándéka okozta azt, hogy a fényképművészet területén is a festészet műfaji meghatározásait használjuk. Holott véleményem szerint az életkép éppugy riport, mint a fotoszerű csendélet vagy az arckép. Ebből következik például, hogy a fotografikus életképnek a cselekmény, a környezet és a világítási hatások olyan mértékű összhangját kellett megvalósítania, melyet a festészetben sohasem tudunk volna elképzelni. A fotografikus sajátosságoknak ez a tökéletes, egymást fedő és egymást magyarázó együttléte avat valamely fotográfiát művészié, ahol pedig ez az együttlét nincs meg - legyen a téma bármily érdekes vagy legyen a kompozíció /a festészet szempontjából nézve is/ sikerült -, az ilyen valóságdokumentumokat még sem nevezhetjük művészi fotográfiának. Láttukkor ugyanis nem érezzük azt, hogy éppen az előttünk lévő felvétel valamely téma "döntő" pillanata, hiszen hiányzik belőle a téma és a körülmények egymást fedő és egymást értelmező motívumainak egysége. /Más szóval: egy bizonyos stílusfelfogás keretein belül nem lehet egy adott témáról nagyon sok jó fotográfiát készíteni; az elfogadható variációk száma sokkal korlátozottabb, mint például a festészetben./

A művészi fotografus még nem fejezte be munkáját azzal, hogy a témát és annak viszonylatait egymásnak meg-

felelősen rögzíti: a látványt a képkivágással, a képmérettel, az élességgel, illetve életlenséggel stb. tovább alakítja. Ennek az alakító mozzanatnak a téma magyarázása, értelmezése a célja, az, hogy a szemlélő is lehetőleg azt gondolja és érezze, ami az alkotót rögzítésre serkentette.

Mindebből az következik, hogy a fotográfia inkább szól az értelemhez, mint a festészet /ezért is szokták a "technikus" XX. század egyik legjellemzőbb művészi eszközének tekinteni/. A fotográfia keltette vélemények tudatosabbak, valószerűbbek, mint a festészetéi: ezért megítélésükben az értelem és a valóságról kialakult tapasztalatunk döntő szerepet játszik.

Az ugynevezett szubjektív fotográfia és más hasonló irányzatok ebben a definícióban nem férnek el, ennél fogva az ilyen teljesítményeket a festészeti szemlélet megnyilvánulásai közé sorolhatjuk. A festészet célja ugyanis a valósághoz hasonló látomás /vizió/, ahol a valóság elemei a - gyakran valószerűleg elrendezett - konkrét jelenségen tulmutató érzésbeli vagy eszmei általánosítások kifejezésére szolgálnak. Ezzel szemben a fotográfia a valóság olyan körülményeit állítja a szemlélő elé, melyek valószerűségükkel, anyagukkal, térbeliségükkel, hiteles gesztusaikkal, eddig nem észlelt /de sejtett/ mimikájukkal stb. hatnak. A festészet számára a valóság elem csak szó, melyből a festő sajátos mondatokat fűz egybe; a dolgok valószerű ábrázolása pedig hitelesítő mozzanat; általa a képzőművész a mondanivaló igazságát akarja bizonyítani.

A fotografálás egyik véglete tehát a festészettel rokon, un. szubjektív fotográfia, amely a képzőművészet világába tartozó ötleteket a fotografálás segítségével

akarja megvalósítani. A fényképezés másik véglete az értelmezés nélküli dokumentum, amely csupán egy-egy tárgyat, jelenséget rögzít anélkül, hogy magában hordozná az ábrázolás belső - logikai, eszmei, esztétikai - szükségszerűségét.

Ez a második, merőben tárgyszerű véglet a művészi fotografálás területén leginkább a tájkép fotográfiákban lelhető fel. A tájképben a fotografusnak csak ritkán sikerül történést ábrázolnia; a szokásos élénkítő figurák - a festészetből kölcsönzött sztaffázsfigurák - már kis méretüknél fogva sem hozhatnak a tájfényképbe az egész tájra kiható történést; ha pedig megnöveljük a figurákat, akkor a táj veszít fontosságából, s a kép tájképi környezetben megjelenő életképpé, arcképpé válik. Az alak nélküli vagy sztaffázsfigurákkal élénkített tájkép /ami lényegében ugyanaz/ tehát a legtöbb esetben cselekmény nélküli, s ebből következik, hogy a dinamika, az élet mozgásának élménye - mely olyan nagyszerű sajátossága a fotográfiának - itt hiányzik. A legtöbb fotografikus tájkép ennél fogva nem más, mint a természeti szépek több-kevesebb izléssel való rögzítése.

Felvetődik a kérdés: művészetnek nevezhető-e a természeti szép pusztá rögzítésére való törekvés? A természeti szép rögzítésénél a fotografus csak kis mértékben avatkozik be a látványba, a tájképnek rendszerint nincs is döntő pillanata, vagy ha valami annak tűnik /pl. hirtelen villámcsapás, lavinaomlás stb./, ezek már a riportszerűség világába tartoznak, mert a történet hirtelensége és a fényképész lélekjelenléte /mely exponálásra készítette őt/ egyaránt a különösségnek és a merészségnek /vagy ügyességnek/ az efféle alkotásban megnyilvánuló szerencsés találkozása. Az ilyen "szenzációs" események

nem szoktak valamely táj jellemzői lenni; az e fajta történések ritkaságuk, szenzációs jellegük folytán a táj megszokott életében is különösségükkel tűnnek ki; ez a különösség késztet az exponálásra, nem pedig maga a táj, mint a természeti szép sajátos képződménye. /Mellékesen megjegyzendő, hogy a tájat történésre birni a filmművészet sajátos feladata és lehetősége./

Véleményem szerint a természeti szép önmagában: dokumentum, a tetszés dokumentuma. A művészember a látványt az agyban lejátszódó asszociációs folyamatok segítségével értelmezve, emberies jelentést tulajdonít a tájnak /vagy is antropomorffá teszi azt/. A természeti szép előtt álló fotográfus erre nem képes, vagy csak egészen kivételes esetben. Ezzel szemben érthető, hogy a tájképfestés a festészet egyik legnagyobb lehetősége: ez - eszközeinek sajátos jellege folytán - alkalmas a táj antropomorf átfogalmazására - érzéseinek, hangulatainak az adott motívumok megrostálásával történő kivetítésére, tehát olyan kompozícióra, melynek legalább annyira fontos része a tükrözés folyamata, mint az, ami tükröződik.

Gyakorlati sikra terelve a szót, azt állapíthatjuk meg, hogy a jó fotografikus tájkép ritka, akár a fehér holló. Azokkal a riport- és életképekkel, portrékkal és csendéletekkel, amelyek a legszigorubb szemlélet előtt is értékes fotográfiákként jelentkeznek, vastag kötetet tölthetnénk meg, de csak alig néhány tájképet lehetne igaz szívvel bevenni a fotográfia aranykönyvébe.

Ha ilyen igényekkel lépünk a Magyar Tájak című kiállítás kritikájának megírásához, akkor - nyilvánvalóan - ítéletünk csak elmarasztaló lehet. Mégis, már előljáróban meg kell mondanom, hogy találtam néhány olyan tájképet a kiállított fotográfiák között, amelyek a tájfoto fent vá-

zolt kritériumainak eleget tesznek. Ezek közé tartozik Tildy Zoltánnak "Ezüst fények a Balatonon" című felvétele. Ennek a tájképnek az elemzése talán közelebb visz álláspontom megértéséhez.

A Balaton felületét borító apró fodrocskák - a víz és a szél találkozásának eredményei - a sajátos esti világítás következtében a fény és az árnyék ellentétes világának előidézőivé válnak. Fényreflex és tompa árnyék gyöngyöző szövvénye fedi a vízfelületet, tekintve, hogy a víz - anyagi sajátossága következtében - csillogó gyöngyszemeket és puha árnyékfoltocskákat produkál. A fotográfia minden specifikuma tehát az anyagszerűség, a pillanatnyi helyzet szépsége és a kifejező mozgás, megkapó egységbe fonódott itt össze. A mozgást még fokozza, ráadásul pedig a szituációt értelmezi és egyben humanizálja is az előtérben suhanó csónak. Nem sztaffázselem ez, hanem egy másfajta, az emberi világ jelenlétének hatására keletkezett, a kép alsó szféráját lezáró sötét folt előidézője. Ugy tűnik, mintha ez a fekete sáv lassan haladna, kiszélesedne; mintha a szónakmozgás okozta sima hullámok fokozatosan szétterpeszkednének és hullámossá alakítanák a csillogó vitzükör gyöngyös rezgését. Az "ember nyoma a természetben" és az emberi beavatkozástól mentes csillogó rész mélységesen fájdalmas lírai hangulatot kelt; a formai és felületi érdekességek, ellentétek megkapó tartalmat közvetítenek.

Sok festő kísérelte meg eddig, hogy ezt a magától adódó balatoni témát rögzítse, de egynek sem sikerült még megközelítő eredményt sem elérnie, nem annyira a tehetség hiánya miatt, hanem azért, mert Tildy Zoltán képének témája tipikusan fotografikus téma. Ilyen remek ráatalálás ritkán adódik a tájképfotografálás gyakorlatában; bizo-

nyiték erre Tildy többi képe, melyeken a tudományos megismerő elem - a témák jellegénél fogva - háttérbe szorítja az esztétikait. Kivétel a "Hópelyhek" című kompozíció, amely azonban nem tekinthető - akadémikus értelemben tájképnek.

Mielőtt tovább mennék, egy magától adódó ellenvetéssel is szembe kell néznem: modern fotónak tekinthető-e Tildy képe? Véleményem szerint modern foto, mert felhasználja mindazokat a technikai lehetőségeket, amelyeket a fekete-fehér emulziók mai fejlettségi foka kínál, de modern azért is, mert nem bőbeszédű, a téma lehető legegyszerűbb megszerkesztésére törekedett, s ehhez felhasználta az újabb stílus egyik fontos kifejező eszközét, a szokatlan perspektívát, vagyis a rálátást.

A "modern" fotográfia hívei azonban - a kiállítás bizonyossága szerint - azt érzik modernnek, ahol a táji alakzatok geometrikus rendbe szerveződnek, s szemmel láthatólag minden igyekezetük arra irányul, hogy a szögletes vonalat - ezt az agresszív és líraellenes formációt - kényszerítsék ki az előttük álló látványból. Bizonyos, hogy ezzel az esztétikai előítélettel, - amely a természet esetlegességeit alárendeli a geometria logikájának, - roppant érdekes hatásokat lehet elérni. Az sem kétséges, hogy ezekkel a szögletes formajegyekkel a régebbi tájfotografálásnak a festészettel rokon érzelmességét olyan új tárgyilagossá lehet változtatni, amelyben a szerkesztés diadalmaskodik az esetlegességen, az alkotó akarata a kínálkozó természeti szép felett. De azonnal felvetődik a kérdés, - és nem is alaptalanul: nem tekinthetjük-e a "modern" tájfotografálás e törekvéseit úgy, mint a modern képzőművészeti irányzatoknak a fotográfiába ujszerű, bonyolult kerülő utakon történő visszaszivár-

gását? Azért irtam képzőművészetet, mert elsősorban a grafikára és a grafikus jellegű alkotásokra gondolok, mint a modern fotográfia sajátos előképeire. Messzire vezetne, ha most kitérnék a "fotografikának" nevezett stílus értékelésére és annak vizsgálatára, vajon eleget tesz-e ez a felfogás a fotoszerűség követelményeinek /anélkül, hogy szándékomban volna a fotoszerűséget valamiféle esztétikai normához megkötni és ahhoz rögzíteni/. Részletesebb elemzés helyett vállalnom kell a kategorikus kijelentés okozta félreértést: a fotográfika elsősorban az alkalmazott fotográfiában indokolt, illetve - ha úgy tetszik - kívánatos.

Az igazság kedvéért előre ki kell jelentenem, hogy igazi fotográfikát nem találtam a kiállított anyagban; a realista szándékot a beküldők /vagy a zsűri?/ jóvoltából egyik képen sem takarja el egészen a fotografikus kísérletezés merészkedése.

A modern felfogású fotográfiák között a stílus következetességében és a lelemény ötletességében kétségtelesenül Barthó Béla áll az első helyen. Látáskulturája, a modern vizuális törekvésben való tájékozottsága magasfokú. Különösen kiemelkedik képei közül az Uj barázdák, amelynek rajzra épített egyszerű komponensei a modern látásmód átlagon felüli ismeretére vallana. Barthó a technikai eszközöket is jól kezeli, ami különösen szép megoldást eredményezett a növényen belüli felületek könnyed, vonalakból alakított foltjainál: mindez mozgást és egyben dekoratív szépséget visz a képbe. Műve mégsem elégit ki maradéktalanul, mert a domb gerincén látható szántó alak inkább a konturt élénkítő "ráadásnak" tűnik; a kép alig nyer általa, legfeljebb a címet hitelesíti és alkotó szándékát közli anélkül, hogy ezt a fotográfia igazán

megvalósította volna. Többi képe, különösen a Téli árnyak és a témájában kissé mult századi Homokbányában azt mutatja, hogy Barthó a termékeny kísérletezés korszakában van; stilusa még közel sem megállapodott. Ugy tűnik, hogy elsősorban az a probléma foglalkoztatja: hogyan lehet a modern festészet elveit a fotográfiában alkalmazni. Ez a - mostani munkásságát kitöltő - kissé egyoldalú törekvése eredményezi azt, hogy képei tartalomban szegényesek.

A modern törekvések másik képviselőjét, Szász Jánost egyetlen képe, az Apály a Dunán emeli ki a kiállítás átlagából. Anélkül, hogy valamiféle kétes célzást akarnék ezzel elkövetni, megemlítem, hogy ezt a témát Mednyánszky egy kevésbé ismert tiszai tájképében már kiválóan megalkotta. A két mű összehasonlítása számomra azért fontos, mert ebből bizonyos tanulságokat vonhatok le. Egyik képen sem szerepel emberi alak: Mednyánszky-nál - aki nagyobb rálátásból ábrázolta témáját - ezt nem érzem hibának; Szász képén annál inkább. Nemrégiben a délkeletázsiai fotográfusok képei megmutatták, hogy miként lehet olyan képeket, amelyeken az előtér tárgyias motívumainak döntő szerepük van, a háttérben felvonultatott emberi alakokkal gazdagítani. A valóban kifejező emberi alakok hiánya miatt sajnálatosan nélkülözzük a táj megkívánta bensőséges motívumot; ennél fogva Szász Jánost a Weston-féle tájképirányzat egyik kései követőjének, továbbá ama tárgyias szemlélet képviselőjének nevezhetem, akit csak a természet formáinak dekoratív-geomterikus vonatkozásai érdekelnek. Ezt a véleményemet Szász többi képe is alátámasztja; tanúságuk szerint a művész elsősorban és kizárólag a modern formák, illetve képkivágások lehetőségeit keresi. Hasonló megállapítást tehetünk Meződy István Uj foltok című dekoratív hatású képéről is. Az ő szemlélete azonban

sajnos jóval eklektikusabb, mint az eddig említetteké; Stilusa igen gyakran a motivum függvénye, nem pedig a motivum a stilusé.

A magyar fotografálás egyik legérdekesebb egyénisége kétségkívül Tillai Ernő. Alig van olyan képe, melyen ne értékelhetnők a fotográfiában oly gyakran fellépő konvenciók elkerülésének biztos és tudatos módját, a művész szellemes, frappáns ötleteit, könnyed játékos készségét, amellyel bármilyen témából jól szervezett képet tud rögtönözni. A szó klasszikus értelmében véve azonban Tillai nem nevezhető fotografusnak. Nyugtalan és örökké tevékeny leleménye bizonyos esetekben a fotográfiát állítja kifejezési vágya szolgálatába. Ötletei, természetüket tekintve, komplex jellegűek; széles területeket összefogó asszociációs készsége festészetet, fotót, építészetet, tér-dinamikát és geometriát sző egybe; ezért az az érzésem, hogy művei mindig is jobban fognak tetszeni a festőknek, mint a fotografusoknak. Tillait a reneszánsz művészet un. problematikusaival hasonlíthatnám, azokhoz a művészekhez, akik önálló és egész alkotó tevékenységüket betöltő feladatukká tették a térábrázolást, a vonalrendszer kutatását, a kompozíciót, az anatómiát, a szint stb. anélkül, hogy műveiknek ez a tulajdonképpeni mesterségbeli mondanivalóra való korlátozottsága az egyoldalúság vagy az erőltettség benyomását keltené. Tillai esetében tehát nem egyes képeiről kell beszélni, s nem is lehet mindig hiányolni nála az emberies jelleg elmaradását. Olyan ő, mint a kovász: erjeszt, keleszt, serkent; része lehet abban, hogy a még mindig nagy mértékben kísértő impresszionista, naturalista szépségeszmény és a hagyományos formai elrendezés mielőbb eltűnjék a magyar fotográfiából.

Az avantgardisták néhány képviselője után vizsgáljuk meg a magyar fotográfusok derékhadát. Elsősorban az a szembetűnő, hogy legtöbbjük nem éri el az ember- és csendéletábrázolás terén elért eredményeket. Tájképeiken általában kisebb-nagyobb módosulással folytatódik az előző generáció finom tónusokkal és hangulatos fényekkel feltétlenül szépségre törekvő, azokkal harmónikus és statikus hatást előidézni vágyó szemléletének gyakorlata. Egyeseknél feltűnő a modern magyar tájképfestészet motívumainak és alakítási sajátosságainak alkalmazása. A hagyományos fotográfiai eljárásokkal alakított képek közül elsőként kell megemlítenünk Vadas Ernő Kora reggel című képét, amely érdekes példája annak, hogy a hagyományos eszközöket miként próbálja a nagymultu fotográfus a dekoratívabb modern felfogás eredményeivel összeegyeztetni.

A legnagyobb meglepetés a számomra Vajda Ernő néhány tájképe volt, különösen a Bükki táj című alkotás. Kiváló példát mutat ez a kép arra, miként lehet a valóság pontos ábrázolását, a lelkiismeretes, anyagszerűsége törekvést realizmussá emelni. A fák, a sziklák - éppen az ábrázolás anyagszerű pontossága, a tökéletes letapintás következtében - olyan rajzot adnak, amely már nem a természeti véletlen világot idézi, hanem a realizmusnak lényegét kereső és lényegét értelmező szemléletét valósítja meg. Kár, hogy Vajda képszerkesztése annyira szimmetrikus, statikus és objektív, hogy szinte nem is nevezhető kompozíciónak. A művészi fotográfia nem elégedhet meg az-
zal, hogy a tetsző motívumot a lehető legtárgyilagosabb szemlélettel tárja a néző elé: az ilyen felfogás a tudományos dokumentáció világába tartozik.

Továbbhaladva megállapíthatjuk, hogy Németh József Reggel a parkban című finomtónusu és érzelmekeket ébresztő

alkotásának hatását lerontja másik képének, a pécsi tájképrészletnek sematikus, szokványos kompozíciója. Czeizing Lajos Budapesti hajnal című képe egyike a kiállítás legszebb képeinek. Ez igen jól tömörített kompozíció, melynek dekoratív hatást keltő főmotivuma - az utcai lámpa - egyben a legfontosabb hangulati tényezője is. A keresetlen és szűkszavú kép a legnagyobb méltánylásra tarthat számot. A művész egyéb alkotásai nem érik el a forma és a tartalom ilyen egységét, sőt legtöbbször csupán technikai bravur. Ugy vélem, hogy kevés módosítással /a szélesség csökkentésével/ Tél című képe is nyert volna tömörségben és hatásosságban. Sok gondot okoznak a kritikusnak Gink Károly tájképei. A kiváló tehetségű fotográfus tájképei láttán az az alapvető és lényegbevágó kérdés vetődik fel, vajon lehet-e egyáltalán magas színvonalu tájképet létrehozni, ha a közismerten leleményes és nagy vizuális kulturájú, egyszersmind pedig mélyen ösztönös Gink sem képes rá. Az eddig felsorolt képek azonban megmutatták, hogy másoknak voltak ilyen szerencsés pillanataik. Gink tájképei tulajdonképpen a motivum szépségével és a nagy izléssel megvalósított kép kivágással hatnak. Annyira a "feltétlen szépség" igénye uralkodik rajtuk, hogy emiatt tájképeinek nagyrészt az alkalmazott fotográfia területére kell utalnunk. "Szép" fotográfiái közül a leginkább az előtérben elnyuló árnyék segítségével dinamikusabb hatást nyújtó Szigligeti tájkép. Legjobb képe a Csobánci várrom, amelyen a holt köveknek antropomorf jelleget ad: érzelem, hangulat, modern puritánság és történelmi borongás uralkodik ezen a képen. Mindezek alapján jogos a kérdés, hogy vajon Gink, a nevezetes épületek kiváló fényképésze miért nem állított ki ezekből a kitűnő műveiből is. Azt hiszem, a választ nem is ő, hanem a kiállítás nem egészen világos kompozíciója adhatná meg.

Gink nagy kulturájú, de mégsem eléggé gazdag tájképei - melyeknek motivumválasztása önkéntelenül Bernáth Aurél festményeit idézi az emlékezetünkbe - elvezetnek a kiállítás egyik fő kérdéséhez, a festészettől való motivumkölcsonzéshez, sőt ezen túlmenően a festészeti stílusok utánzásának nagy problémájához. Néhány példa: Inkey Tibor Alföld című alkotása mostohatestvére Fényes Adolf szolnoki tájképeinek; Reismann Marian Csopak című képe Vidovszky Béla egyik ismert sümegi tájképének ismétlése; Zajky Zoltán Tanyá-ja Paál László és Koszta József festészetének világát idézi. Külön bekezdést lehetne szentelni Lukács Jánosnak, aki képein abból vizsgázik, hogy mennyire ismeri a magyar festészet történetét Lotz Károlytól /Lukácsnál: Vihar a pusztán/ Szinyei-Merse Pálon át /Lukácsnál: Vadvirágos rét/ a nagybányai festőkig /Lukácsnál: Falu a hegy alatt/ bezárólag, sőt kissé még rajtuk is túl /Piatal fák/. Azt hiszem, az ilyen beállítottság nem a fotográfiának használ, hanem a festészetet népszerűsíti, s egyben azokat a fotográfiára nem éppen hízog művészettörténeti megállapításokat igazolja, melyek szerint nincs olyan fénykép, amely nem valamely festmény szuggessziója alatt keletkezett.

Gyenge pontja a magyar tájfotografálásnak az ipari tájkép. Az itt bemutatott, valamint a kiállításra nem került, de közismert ipari tájképek általában az új szocialista létesítmények pontos ábrázolására törekzenek; a szerzőknek azonban e reprodukáló tevékenységen túl más mondanivalójuk nem nagyon volt. Ez a megállapítás véleményem szerint a kiállításon meglehetősen nagy hangsúlyt kapott Ózdi olvasztár című fotográfiára is áll, jóllehet az alkotó Mező Sándor technikai felkészültsége kétségkívül dicséretes. Anélkül, hogy részletekbe bocsátkozhat-

nék /talán más alkalommal majd módom lesz rá/, azt kell megállapítanom, hogy Mező fényképe nem éri utól Vadas Ernő sokat vitatott Vasváros című képét. Vadas Ernő, akár akarva, akár akaratlan, megragadta az ipari város éjjel sem szűnő lüktetését, ezt a tüzhányók világát idéző forrongó, villogó csodát; talán csak bámulta, de értelmezte szocialista tudatossággal, akár saját eszközei fogyatékosága következtében, akár - s erre is kellene már egyszer gondolnunk - a fotográfia korlátozott lehetőségeinek törvényszerűségeiből adódóan; mindenesetre jobb híján még mindig a legjobb, s a kiállításon lett volna a helye. Mező Sándor felvétele nem több, mint sikerült riportkép, amelynek fogyatékosai közé tartozik az is, hogy e sorok szerzője hosszas vizsgálódás ellenére sem volt képes észrevenni a képen a címben jelzett történést.

Az ipari tájak kapcsán meg kell emlékeznünk a kiállítás fogadófaláról: hatalmas gyártelep óriási méretű fotografikus képe volt ez. E fényképnek két okból sem lett volna szabad a kiállításon - legalább is fogadó falként - szerepelnie: először azért nem, mert nem művészi fotográfia, hanem műszaki felvétel, másodszor pedig azért, mert megtévesztette a látogatót; ipari tárgy kiállítást ígért, holott a rendezvény - tartalma szerint - a természeti és a falusi szépet kínálta. Olyan dolog ez, mintha egy konzervnek más volna a tartalma, mint amit a címkéje hirdet.

Ami a rendezvény egészét illeti, a kiállítás koncepciója kissé homályos: az itt szereplő tájképek egy része nagyon igényes tájdokumentáció /ennek legszebb példáit Járay Rudolf számos kitűnő légi felvétele és méltánylást érdemlő, nagyméretű színes tájképe nyújtja/, másik részét pedig művészi /vagy művésziesskedő/ tájképek

alkotják. Talán szerencsésebb lett volna határozottabb tematikát kialakítani. Például a kiállítás átfogó képet adhatott volna egész Magyarország tájképi sokszínűségéről. Ez azonban nem egészen a rendezőkön mulott: az ország rendszeres fényképezése már mecénási feladat. /Például az IBUSZ-é./ A rendezők mindent megtettek, hogy gazdagítsák az anyagot, ezért - szerencsés ötlet - elsősorban a vidéki élet egyes pillanatait bemutató életképekkel élénkítették azt. Ezek a képek nagy többségükben emelik a kiállítás színvonalát, s fokozzák érdekességét. Az ilyen alkotások közé tartozik Zinner Erzsébet két képe, a munka hevét mozgalmas felülethatással érzékeltető "Cséplés" és a "Merengés", az öregség megkapó emberi dokumentuma. Valóságerejével ragad meg Kálmán Kata Tsz-munkás fiával című alkotása, mely a munkától fáradt arcvonásokon áttörő apai érzést rögzíti találó leleménnyel. Talán nem egészen ide illő, de mint fotografikus teljesítmény, elismerést érdemel Bartal Ferenc mozgalmas és dekoratív szépségű Pásztortánc-a. Optimizmus, a szüretelő ember vidámsága árad Vámos László életképéből. A kiállítást jelentősen gazdagítja két méneskép: Vámos László fotográfiáján a lovak szinte megkomponált elhelyezkedése és a puszta végtelen síkja kifejező ellentétte fokozódik; Reismann Marian képének láttán pedig a heves mozdulatu lovak a természet vad, ősi életerejének dobbanásával lesznek élményünkké.

Összegezve a látottakat, annyiban tekinthetjük tanulságosnak ezt a kiállítást, hogy segítségével felmérhetjük a fotográfia egyik - kissé elhanyagolt - területét. De ez a számvetés hozzásegít ahhoz, hogy jobban meglássuk, milyen utakon halad a fotográfia, melyek a biztató és a vitatható pontok. Megállapíthatjuk, hogy a modernebb stílusirányok fokozottabban tért hódítanak, ami kétségtelenül

Szemelvények
a „MAGYAR TÁJAK” kiállítás anyagából



dr. Tildy Zoltán: Ezüst tó

Czeizing Lajos: Budapesti hajnal





Lukács János: Vadvirágos rét

Kálmán Kata: Tsz-munkás fiával





Zinner Erzsébet: Cséplés

dr. Barthó Béla: Új barázdák



dr. Szász János: Apály Dunaszentbenedeknél



Reismann Marian: Hortobágy



dr. Vajda Ernő: Bükk téj

örvendetes jelenség, de egyben azt is észre kell vennünk, hogy a modernizmus - legalább is a tájfotográfiában - nem a tartalmi vonatkozások fokozását, nem a realista szemlélet gazdagodását, hanem egyelőre a még nem mindig jelentést hordozó formák kissé öncélú keresését igyekezik elősegíteni. A kiállítás felhívja a figyelmet a fotoszerűség problémáira, arra a kötelezettségre, hogy a fényképészet művészi igényű képviselőinek hol kell tanulniok és - ami még fontosabb - hol kell elfordulniok a festészettől. Nem utolsósorban az is a kiállítás tanulsága, hogy arra hivatott intézményeinknek jobban kellene törődniök a tájképfotografálással, lévén az nemzeti fontosságú, sőt nemzetközi vonatkozású ügy.

Végyvári Lajos

FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ



FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ

1962

IV.

Magyar Fotóművészek Szövetsége
Budapest

A szerkesztőbizottság tagjai:

Király Zoltán

Nemes Károly

Révai Dezső

Kiadásért felelős: Méth Sándorné
Megrendelve: 1962. aug. 1. Pédány szám 300

62629/VV/Kossuth Kiadó Sokszorosító Üzeme
Felelős a vállalat igazgatója

TARTALOMJEGYZÉK

	Oldal
Dr. Zajky Zoltán /1891-1962/	5
Timár György: Fényképművészet és tisztesség	6
 E s z t é t i k a	
Nemes Károly: A művészeti élményről	12
Mácsi Sándor: A művészet és a tudomány határán?... ..	36
Bauer György: Néhány gondolat a képsorokról	43
 K r i t i k a	
Dr. Király Zoltán: Gink Károly kiállítása kapcsán.	48
 F ó r u m	
Marsovszky Endre: Foto az iskolai rajzórán.....	59
 S z ö v e t s é g i é l e t	
A Fényképművészeti Tájékoztató pályázata.....	67
Beszámoló a II. negyedévi képsorpályázat anyagának zsűrizéséről	69
A Magyar Fotóművészek Szövetsége Elnökségének határozata	69
 F o t o t ö r t é n e t	
P. Pollack: Atget és a párizsi utcák.....	70

NÉHÁNY GONDOLAT A KÉPSOROKRÓL

Napjainkban gyakran találkozunk képsorokkal, képcsoportokkal, elsősorban folyóiratokban, albumokban, de egyre sűrűbben kiállításokon is. A fotónak e megjelenési formája új szint, gazdagabb árnyalatot biztosít a kifejezés lehetőségeiben, ezért feltétlenül örömmel kell fogadnunk. Ezzel egy időben - úgy véljük - nem árt néhány gondolattal elidőzni a képsorok értelmezésénél és megítélésénél.

Ha megkísérelünk válaszolni arra a kérdésre, hogy mit is értünk képsoron, maga a kérdés rögtön furcsának tűnik, mert kézenfekvőnek látszik a válasz. Gyakorlatilag először mindenki arra gondol, hogy képsoron nem érthetünk mást, mint egy időbeli folyamat egymás után következő fázisait ábrázoló képek sorát. Közelebbi vizsgálódás azonban hamar meggyőz arról, hogy a válasz korántsem ilyen egyszerű.

Ha arra gondolunk, hogy a fényképművészet térbeli és nem időbeli művészet s ezért a mozgást más eszközökkel kell kifejeznie, mint az időbeli művészeteknek, rögtön szembetűnik, hogy az általunk ismert sok képsor egyik közös hibája, hogy a valóságnak olyan oldalát ábrázolja, amely az időbeli művészetek feladata lenne. Emlékezzünk legtöbb folyóiratunk képes riportjaira, amelyekről olyan benyomásaink keletkeznek, mintha azokat a képeket egy filmszalag kockáiból válogatták volna ki és rögzítették volna állóképben. Ez a fotoriporteri gyakorlatban gyakran indokolt és elfogadható megoldás lehet, bár megítélésünk szerint az eddiginél nagyobb létjogosultsága lehetne a valódi képsoroknak, úgy mint pl. a Szovjetunió c. lapban.

Ha megkíséreljük összefoglalni a nálunk leggyakrabban használt és ismert képsorok közös fogyatékoságát,

azt állapíthatjuk meg, hogy azokban az esetekben, amikor az un. képsorok valamilyen eseményt, történést időbeli sorban ábrázolnak - mivel nem a fotó sajátos, hanem más művészetek feladatát akarják megoldani - nem tekinthetjük képsornak, mint a fotó művészi megjelenése egyik formájának.

Milyen ismérvei vannak tehát a valódi képsornak?

Elsősorban a képsor egyedeinek és összességének is meg kell felelnie mindazon általános követelménynek, amit a művészi fénykép elé állítunk. Ez azt jelenti, hogy nem a képsor egyik - vagy másik képe -, esetleg a szövegnek kell pótolnia azt, amit nem tud egy kép megoldani.

Másodsorban azt kell hangsúlyoznunk, hogy a képsort valaminek össze kell tartania, a képsor egyedeit valamilyen erőnek képsorrrá kell szerveznie. Ezen szervező erők között a legerősebb összetartó a képsor képeinek tartalma.

Előre kell bocsátani, hogy a tartalom összetartó ereje nem azt jelenti, hogy a képsor képei tartalmuknál fogva feloldódhatnak valamiféle általános tartalmi egységbe. Azzal pl. hogy több kép tartalmilag közös jeleket visel, ha azonos tartalmu képek azonos műfajban jelennek meg, nem képeznek képsort, hanem egymás mellett létező önálló alkotást. A tartalom összetartó ereje a tartalom differenciálódása útján jut érvényre. Ugyanazt a tartalmat ugyanaz a művész különböző műfajban és ennek megfelelően különböző formában juttathatja kifejezésre. Ezzel egyidőben a tartalom differenciálódik, több oldalról jelenik meg, mert a forma változása a tartalom változásával egyidőben zajlik le, miközben a tartalmi egység nem bomlik fel, hanem gazdagabbá válik. A képsor egyedi képei ebben a szervezkedésben csak akkor vehetnek teljes joggal részt, ha önállóan is megállják a helyüket, vagyis ha

Szemelvények
a Fényképművészeti Tájékoztató pályázatára beküldött
pályaművekből

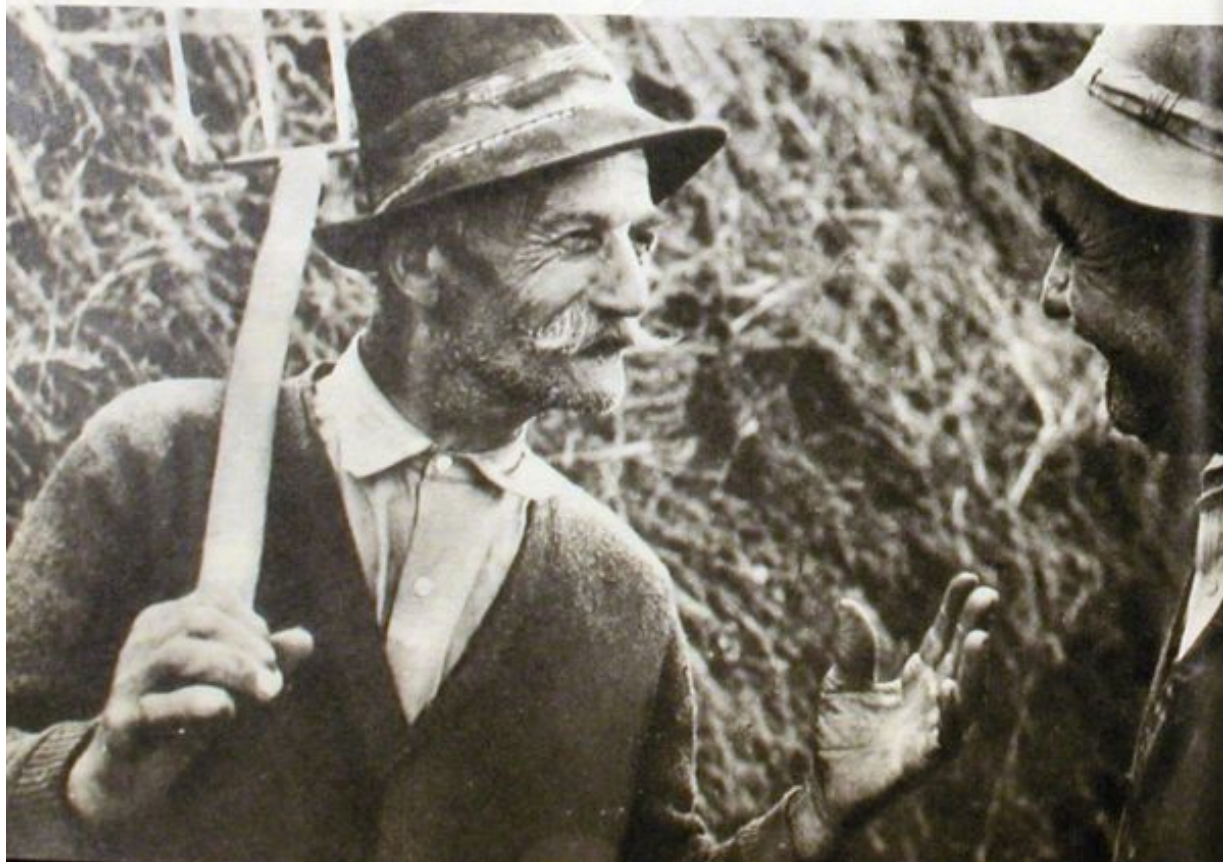


Markó Ödön: Farkas Miklós szilvásváradai tsz-tag



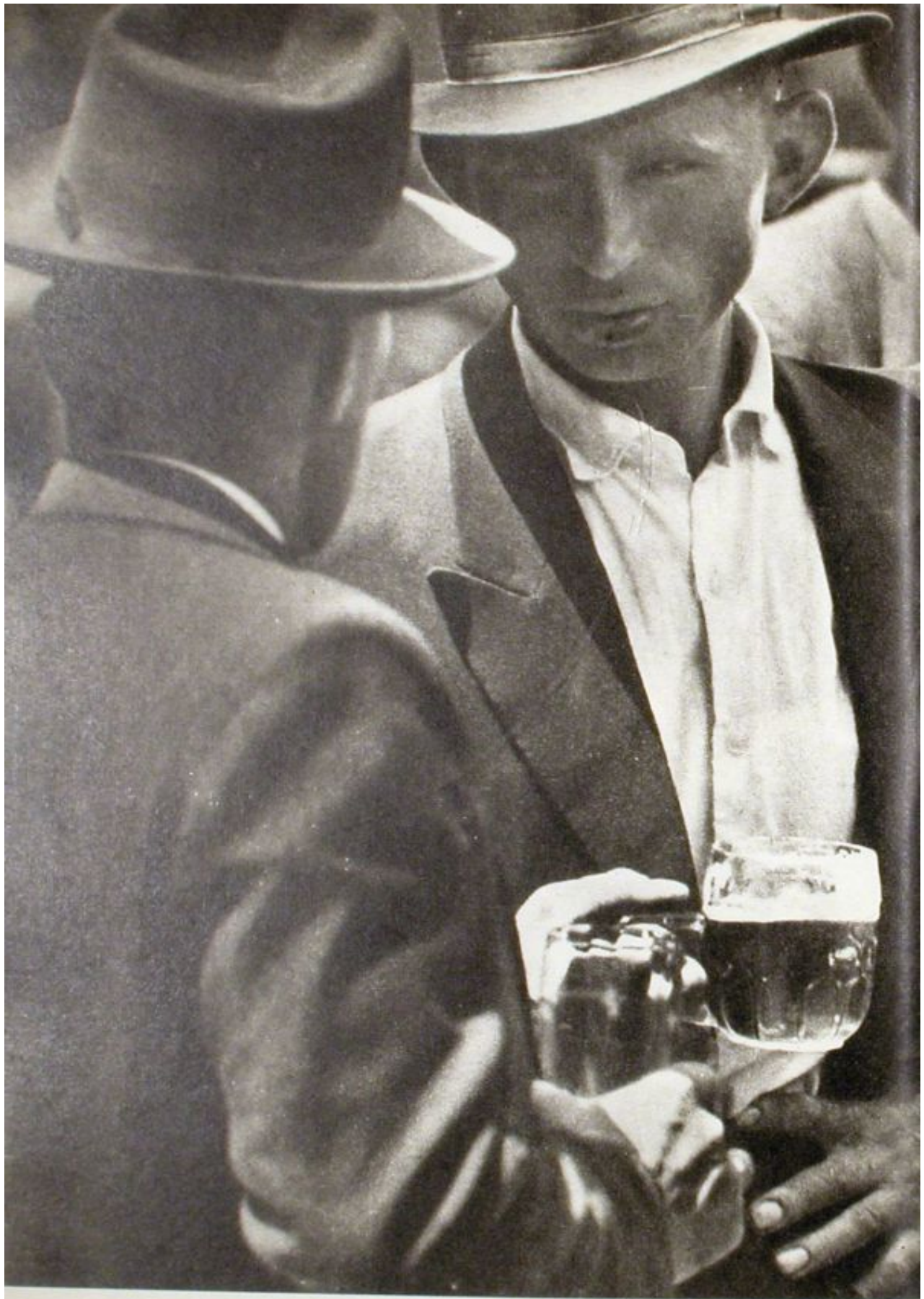
Meződy István:
A lébényi Új Élet tsz búzaföldje,
háttérben a szövetkezet
marhaistállója

Markó Ödön:
A nyuli tsz tagjai
szénagyűjtés után





Meződy István : A lébényi Új Élet tsz búzaföldjén



Meződy István : Fertői tsz-parasztok a Soproni Ünnepi Heteken



Markó Ödön : Kapuvári parasztasszonyok

Nadar, Paul fotointerjúja M. Chevreul francia tudóssal 1860-ból

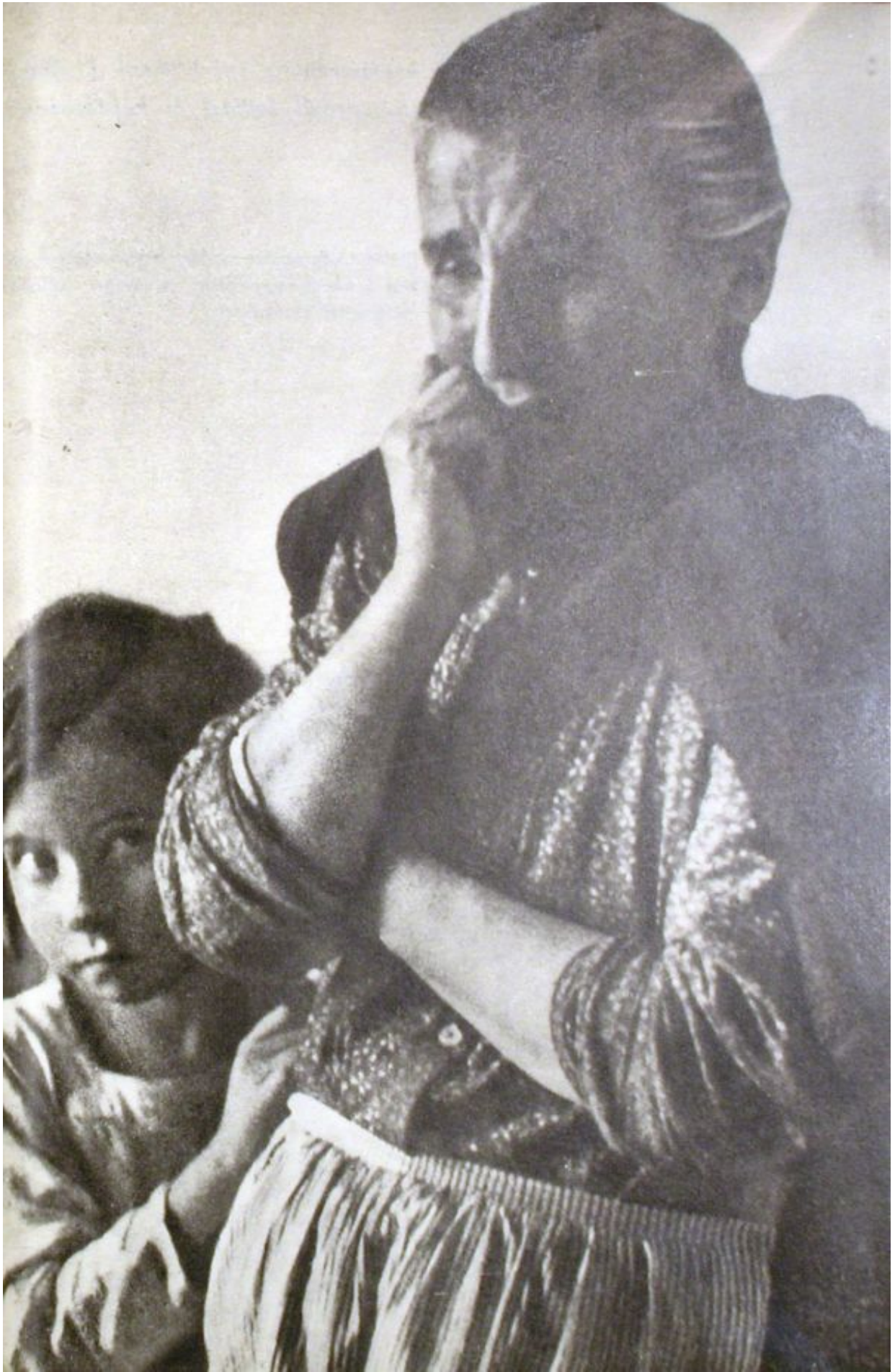
(Példa a képsorozat legrégebbi értelmezésére, az időbeli változás egymásutánosságát ábrázoló képsorozatra)





Capa, Robert háborús képsorozata



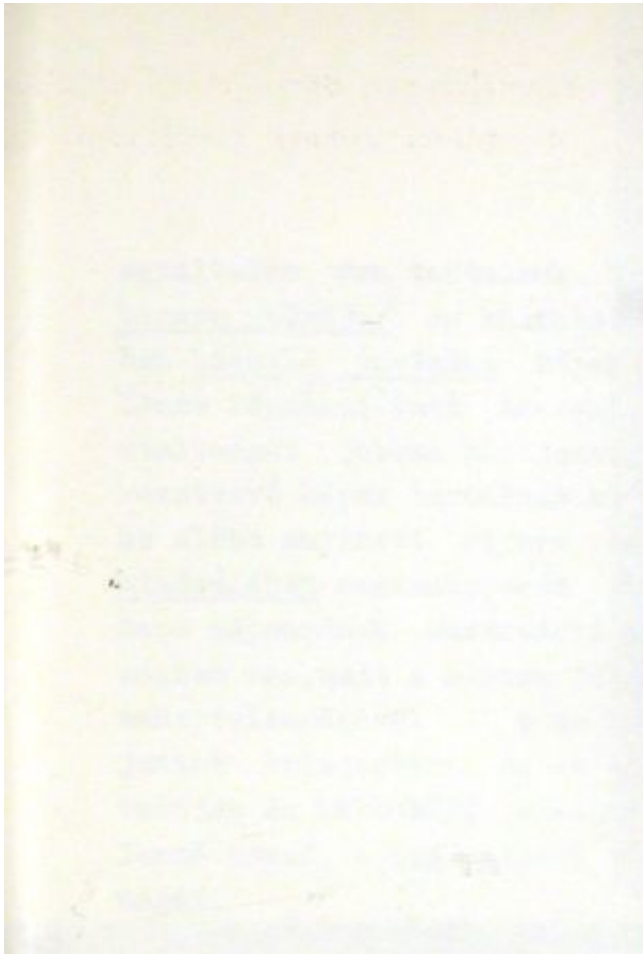


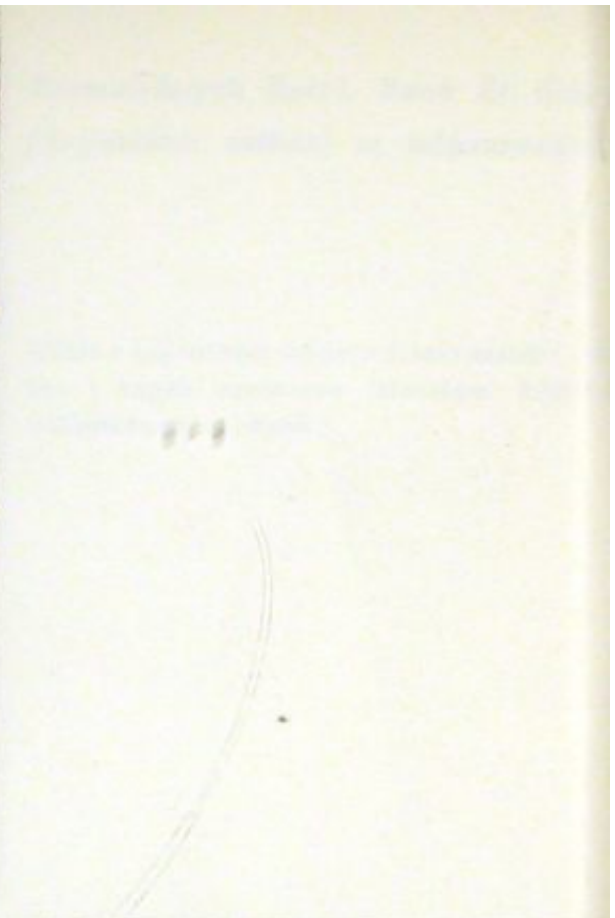
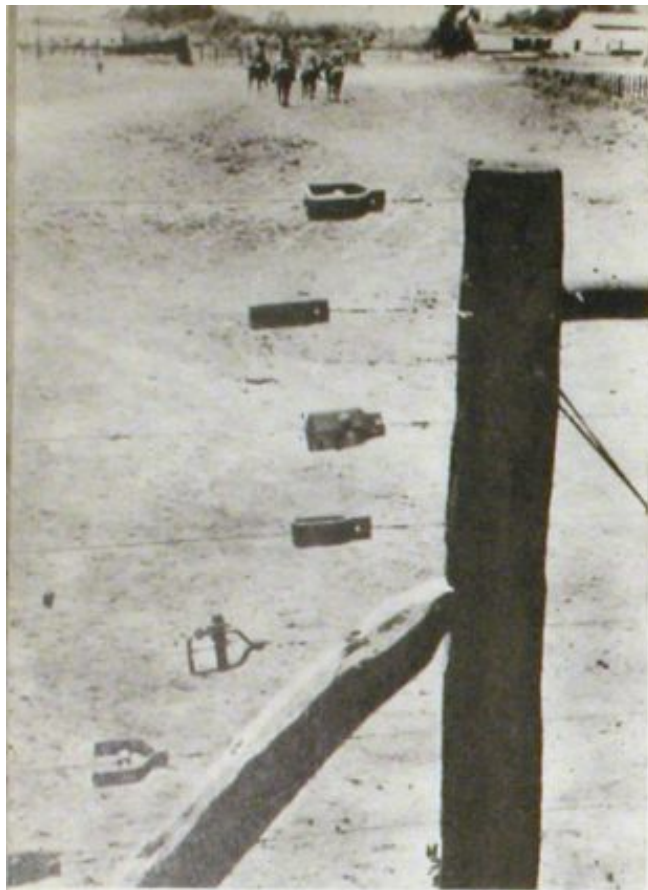


Szemelvények Burri, René El Gauch
(Argentínai csikós) c. képsorozatából

(Példa a képsorozat modern értelmezésére, melyben a képek ugyanazon jelenséget különböző műfajokban ábrázolnak.)







egyáltalán van tartalmuk. Ugyanakkor, amikor a különböző tárgy /témájú/ és különböző műfajú, de azonos, helyesebben hasonló tartalmu képek képsorrrá szerveződnek/ jobb lenne képosoportnak nevezni, mert ez a képek egymásrautaltságát jobban kifejezné/ a képsor tartalma már nem a résztvevő képek tartalmának mennyiségi egysége /mint pl. az előbb említett riport sorok esetében/, hanem már új, minőségében magasabbrendű tartalmi egysége lesz. Robert Capa képsorának összetartó ereje abban a társadalmi egységben van, amit a háború félreérthetetlen elutasításával, embertelenségével - s ha kell, humoros elítélésével - juttat kifejezésre. Ez az egység a képek egyedi mondanivalóján és különböző műfaján át érvényesül és kétségtelenné teszi e megjelenési forma értékét és létjogosultságát.

A képsor másik összetartó ereje a képek tárgya lehet. Ez esetben az a meg gondolás vezet bennünket, hogy a művész alkotása folyamán ugyanannak a tárgynak más-más oldalát teheti műalkotása témájává, ezáltal ugyanazon tárgy esetében más-más mondanivalót juttathat képe tartalmában kifejezésre. Ha a képsor esetében a képek tárgya azonos, a képek tartalma azonban különböző, ismét indokolt a képsor elnevezés, mivel az előbb kifejtett igények általában itt is kielégítést nyernek. Persze itt a magasabbrendű tartalmi egység más úton jön létre, mint az előbb, mivel a lényeg feltárásának sokoldalúsága teremti azt meg, a valóság művészi megismerésének élményét teszi teljesebbé. Hangsúlyozni kell azonban, hogy ebben az esetben a képek tartalmával szemben olyan igényt is támasztunk, hogy azok egymástól minőségben elhatárolódjanak. Amennyiben ez nem történik meg, a képsor elveszti művészi értékét, mint képsor, még akkor is, ha a résztvevő képek önállóan megállják helyüket. Ha a tartalom csak azonos

minőségben belül térbeni vagy időbeni mennyiségben variál, pl. egy virág növekszik, egy gyermek játszik, fürdik, alszik, egy futóversenyző startol, fut, majd célbaér stb., akkor nem beszélhetünk képsorról. Tulajdonképpen e két határ között mozog Paul Nadar mellékelt képsora, mely első látásra a képsor legprimitívebb megjelenését juttatja eszünkbe, de a képek egyedi tartalmi értéke már közel viszi ahhoz a ponthoz, amikor az azonos tárgy és téma mellett a tartalom minősége is elhatárolódik. Végül fokon ezt a programot a szerző mégsem tudta megoldani s ezért első benyomásunk maradandó lesz.

Természetes, hogy a képsort összetartó erő azonos téma is lehet, mégpedig nem is harmadsorban. Az előbb kifejtettek után ez esetben már egyszerű a megállapítás, ugyanis a tematikai egység ismerve maguktól értetődően következnek a tartalmi és tárgyi egység ismerveiből, különös tekintettel arra, hogy ebben az esetben mind a tárgy, mind a tartalom különböző lesz. René Burri képsora megközelítőleg kielégíti azt az igényt, amit a tematikus egység tekintetében támasztunk. Ebben az esetben mind a tárgy, mind a tartalom különböző, a téma egységes és ezért a tematikai egység az egész képsornak az egyeditől eltérő új tartalmat ad.

Mindezekon kívül meg kell még említeni a képsorok két fontos alkalmazhatósági területét, mint a folyóiratot és az albumot. A folyóirat esetében általában a képsorok valamelyike önállóan alkalmazható, vagy variálható egymás mellett anélkül, hogy a folyóiratnak valamilyen egységre kellene törekednie. Az albumok esetében már több probléma merülhet fel. Az album egészének is kell valamilyen egységet képviselnie. Az album és a képsor viszonyában lehet, hogy az album egy szervezőerő köré tömörített egyetlen

képsor vagy csoport. Lehet azonban az is, hogy az album a szervezőerőket variálja és a tartalmi, tematikai vagy tárgyi egységeket indokolt formában feloldja. Ebben az esetben az album, mint album, a képsorhoz hasonlóan, a fotóművészi megjelenítés egyik formája lesz. Sőt, az előbbi gondolatmenetet folytatva azt is hozzáfűzhetjük, hogy a szöveg, amennyiben nem magyarázza meg a képet /mint folyóiratainkban általában/, hanem az album vagy a képsor szempontjából annak tartalmát többoldaluvá teszi és gazdagítja, nemcsak indokolt, hanem sok esetben szükségszerű is. Ugyanezt elmondhatjuk a vetített kép, a szöveg és a zene viszonyáról is. E problémákat itt csak azért vetettük fel, mert bizonyos vonatkozásban kapcsolódnak a most tárgyalt kérdéshez, részletesebb kifejtésükre később még visszatérünk.

Bauer György

Beszámoló a II. negyedévi képsorpályázat
anyagának zsűrizéséről

Az előző oldalon részletezett pályázatra a II. negyedév során beküldött anyagból a következők részesültek díjazásban. A Szerkesztőbizottság döntése alapján az "életábrázoló képek" kategóriájában a 2000 Ft-os díjat megosztva: Markó Ödön és

Meződy István

mezőgazdasági képsora kapta. Az 1. és 3. kategória pályadíját a szerkesztőbizottság összevonta és 3000 Ft összegben az alábbiak szerint osztotta ki. 1000-1000 Ft-os díjat nyert: Gink Károly - Pantomim

Dr. Szász János - Baranyai tájegység és

Tokaji András - Soroksári Dunaág képsorával.

A Magyar Fotóművészek Szövetségének Elnöksége 1962. október 12-én többek között napirendre tűzte a Foto c. lap 1962. évi 8. számával kapcsolatban felmerült problémák tisztázását és érdemi vita után egyhangulag elfogadta az alábbi határozatot, melyet olvasóink tájékoztatása céljából az ülésen felvett jegyzőkönyv alapján közlünk:

"A Magyar Fotóművészek Szövetségének Elnöksége a Foto c. lap 8. számában közzétett cikkek egészét helyteleníti, de a Szerkesztőbizottság és Járai Rudolf cikkét mind tartalom, mind módszer tekintetében a legmesszebbmenően elítéli, mert azokat Vadas Ernő kiváló életművének értékelése és a magyar fotóművészet lebecsülése miatt károsnak tartja."

FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ



FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ

1962

V-VI.

Magyar Fotóművészek Szövetsége
Budapest

A szerkesztőbizottság tagjai:

Király Zoltán

Nemes Károly

Révai Dezső

Kiadásért felelős: Méth Sándorné

Megrendelve: 1963. II. 13.

Példányszám 300

63194/SSz/Kossuth Kiadó Sokszorosító Üzeme
Felelős a vállalat igazgatója

TARTALOMJEGYZÉK

	Oldal
Dr. Király Zoltán - Nekrológ	5
Az MSZMP VIII. Kongresszusa után	7
 E s z t é t i k a	
Nemes Károly: A művészet pártosságáról	12
Timár György: Fotoművészet és realizmus	25
Bauer György: A fotoművészet néhány sajátos esztétikai problémája. I. A fotoművészeti absztrahálás lehetőségei.....	41
 K r i t i k a	
Nemes Károly: A XIV. Országos Művészi Fényképkiállítás	57
Karcsai Kulcsár István: Az Interpress II. fotókiállításról	65
Timár György: Ószinte szavak a szovjet fotókiállításról	72
 F o t o t ö r t é n e t	
Ludvik Soucek: Brassai	80
Fejős Imre: Ujabb fényképtörténeti kiállítások.	93
 F ó r u m	
Lőrinczy György: Fotoművészet és idegenforgalom..	104
Réti Pál: Csak hozzászólás	112

	Oldal
T á j é k o z ó d á s	
Ida Kar kiállítása Moszkvában	115
F.I.: "Forradalmi Kuba"	116
R.P.: A mezőgazdasági fényképkiállításról	118
 S z ö v e t s é g i é l e t	
Közlemények	121
A Fényképművészeti Tájékoztató 1962. III. és IV. negyedévi pályázatának eredményei	122

Dr. KIRÁLY ZOLTÁN

1921-1963

A magyar fotóművészetnek újabb gyásza van: dr. Király Zoltán, a Magyar Fotóművészek Szövetségének tagja, a Fototörténeti Gyűjtemény gondozója, a magyar fotoesztétika egyik uttörője, a Fényképművészeti Tájékoztató szerkesztője nincs többé.

Már egész fiatalon harcosává szegődött az egyik legfiatalabb művészetnek, s a halál is ott találta ugyanennek - az azóta nem utolsósorban az ő munkája révén jóval elismertebb - művészetnek táborában. Sajnos, életműve - ez a téglánként fáradságosan, önmérsztő munkával összehordott alkotás - torzó maradt; a kegyetlen betegség megfosztotta a kiteljesedés örömetől, s megfosztott bennünket is, ittmaradtakat, akik nagy érdeklődéssel figyeltük fáradhatatlan adatgyűjtő, rendszerező munkáját, a fényképművészet esztétikai alapvetésének megannyi általa fölmért adalékát.

Mégis azt kell mondanunk: ez az oly hamar kitért élet nem volt hiábavaló. A sajtó alatt levő nagy jelentőségű kezdeményezés, a Fényképművészeti Lexikon éppugy megőrzi nevét a késői fotós-nemzedékek számára, mint ahogy megőrzi az általa szerkesztett Fényképművészeti Tájékoztató egyes számai is, sárgulásra ítélt lappéldányok, amelyek sokáig meggyőző dokumentumai lesznek annak, hogyan fejlesztette szerkesztőjük, a fotográfia szerelmese e fiatal művészeti ág elméleti-kritikai tevékenységét, hogyan emelte magasabb szintre a magyar fényképművészet önismeretét,

F ó r u m

FOTOMŰVÉSZET ÉS IDEGENFORGALOM

Az idegenforgalom és a fotóművészet elvi kapcsolatát taglaló alapos, némely vonatkozásában ujszerű tanulmányt olvastunk Rőczey János tollából /Fényképművészeti Tájékoztató, 1962.II.sz./. Szeretnék azonban néhány megjegyzést fűzni hozzá, részben az eddigi idegenforgalmi gyakorlatra, részben pedig egy-két ezzel kapcsolatos fotóművészeti problémára vonatkozóan.

I.

Az idegenforgalom számára készülő képekkel kapcsolatban két állandó kívánsággal találkozom immár évek óta. Az egyik a képek, főleg a színes képek jobb technikai kivitelét sürgeti /jobb technikán az egész képmezőre kiterjedő mélységélességet, finom szemcsézetet stb. és minden apró részletre gondosan ügyelő, "kidolgozott" kompozíciót értve/. A másikat így fogalmazzák meg: "Gusztusos, reprezentatív képeket kérünk, csinos nőkkel, vonzó beállításban!"

A propaganda-tevékenység, vagyis az idegenek érdeklődésének felkeltése az idegenforgalom egyik alapvető feladata, és természetes, hogy ez utóbbi ezt a maga specifikus eszközeivel igyekszik elérni /prospektusok, reklám stb./. Ezért támasztja a fenti követelményeket is az

ilyen jellegű képekkel szemben. A szocialista idegenforgalomra azonban éppen az a jellemző, hogy a gazdasági érdekek és követelmények kielégítésén kívül hű, tartalmas képet kíván adni hazánk életéről, tájairól, nevezetességeiről. Így tehát a kiadványok képanyagában is ennek a kettős törekvésnek - a népszerűsítésnek és a megismertetésnek - kell kifejezésre jutnia. Ez bizonyos fokig meg is valósul az idegenforgalmi szervek gyakorlatában; mégis e téren kell keresnünk a fotóművészet és az idegenforgalom nem kielégítő összhangjának okait. A felhasznált képanyag egészét tekintve ugyanis a képek kettős funkciója /a hírverés és a hiteles bemutatás/ nincs egyensúlyban: a nyomtaték túlzott mértékben van a reklám jellegen. A képek többsége csak a reklám követelményeit elégíti ki: a kép szerkesztésmódjával stb. felhívja ugyan a figyelmet valamely bemutatni kívánt objektumra - de nem vállalkozik az ábrázolt jelenség mélyebb tulajdonságainak, egyéni jellemzőinek művészi élményből fakadó feltárására és kifejezésére. Ezért a képek sablonosakká, uniformizáltakká válnak. Ennek a csak külsőséges hatásokat kereső ábrázolásnak a következménye, hogy például Budapest teljesen hasonlóvá válik bármely középeurópai nagyvároshoz, elveszítve minden egyéni ízét, hangulatát.

A következmény következménye pedig az, hogy a fotóművészek idegenkedve nyulnak az ilyen feladatokhoz, nem találva bennük elegendő művészi koncepciót.

A megfelelő kapcsolat kialakulását tehát az gátolja, hogy

Az idegenforgalom az propaganda-tevékenységet túlzott előnyben részesíti a bemutató, ismertető tevékenység rovására,

ennélfogva fotóművészeink úgy érzik, hogy a reklám képi követelményei kiszorítják munkáikból a művészi tartalmat.

Mindebből az a következtetés vonható le, hogy ha egészséges, termékeny kapcsolatot akarunk létrehozni a két "tábor" között, akkor az idegenforgalomnak az eddiginél nagyobb figyelmet kell fordítania hazánk idegenforgalmi értékeinek vonzó, de egyúttal hű és tartalmas, ezen felül művészi igényű, tehát n e m f e l s z i n e s bemutatására. Csak ez az igény vezethet olyan képek megalkotásához, amelyek - túl a reklám-követelményeken - nem pusztán "Blickfang"-ot, hanem ezen túl igazabb tartalmat, művészi élményt is tudnak nyújtani. Az ilyen szemlélet pedig már megfelelő talajt teremt a művészi munka számára; hogy mivel és hogyan, ezt a következőkben igyekszem egy kiragadott problémán keresztül röviden kifejteni.

II.

Ha a világ bármely nagyvárosában sétálva véletlenül hozzáérek a nyakamban függő fényképezőgéphez és az elkatlan - formailag ugyanazt a képet kapom: házak, forgalom, emberek. Mégis azonnal látni a képről, hol készült; nemcsak a házak, de a járművek, az emberek öltözete, sőt viselkedése is árulkodik. Ezek együttes eredője az illető város hangulatát adja, minden város esetében mást és mást, de mindenképpen a szóban forgó város arcának - vagy általános elnevezést használva: a városképnek - fontos tényezőjét.

Ha most a városképet meghatározó elemek egyikét, nevezetesen az emberek, az emberi tevékenység szerepét

kiemeljük és közelebbről megvizsgáljuk, érdekes eredményre jutunk, már csak azért is, mert napjaink fotoművészetének - amely az emberábrázolást egyre inkább előtérbe helyezi - mindaddig szinte teljesen tisztázatlan maradt a jelen problémához, a városfényképezéshez való kapcsolata. Magyarán: a városfényképezésben még nem érvényesül az emberközpontúság olyan mértékben, mint a fotoművészet egyéb ágaiban.

Az utóbbi években a városok esztétikai értékelésének sok új kérdése merült fel; ezek közül számos meg is oldódott. Elegendő itt Le Corbusier néhány tézisére /Le Corbuiser: "Mein Werk", "Der Modulor" 1953/ utalnunk, továbbá Lucio Costa-nak és Oscar Niemayer-nek, Brasilia tervezőinek munkásságára /L'Architecture D'Aujourd'Hui 1958, 1960.évf./, a szocialista országokban egymás után épülő új városok problémáira és a velük kapcsolatos nyilvános vitákra, végül pedig a magyar Granasztói Pál elméletére, amely a városnak, mint műalkotásnak ismérveit igyekszik meghatározni. Az említett példákból kétségkívül új törekvés olvasható ki: sajátos építészeti tekintetben az emberi szükségletek fokozott figyelembevételére és célszerű kielégítésére, beleértve a magasabb esztétikai igényt is; általános esztétikai tekintetben pedig az emberi tevékenységnek /forgalom, járókelők stb./ a városképbe való harmónikus illesztése, szerves összetartozásuk kiemelése.

A kérdés tehát az, hogy a városképnek az építőművészek /és meg kell jegyeznünk, egyes idegenforgalmi szakemberek/ általi újabb fogalmi, esztétikai értékelése milyen kihatással van az ember városképi szerepének meghatározására; miben jelölhetjük azt meg?

Az embernek kettős szerepe van: közvetlen és közvetett.

A közvetlen hatás pszichológiai okokra vezethető vissza. Valamely városban sétáló idegen szemében ugyanis az építészeti terek és tömegek, szobrok stb. mintegy háttérül szolgálnak a körülöttük sürgő-forgó főszereplőknek: az embereknek. Ennek vizuális okai vannak, hiszen a sétáló idegen legtöbbször a közelében lévő embereket kerülgetve, egy-egy sétálótól eltakarva lát valamely objektumot, s így a hozzá testi közelségben levő járókelők a látómezejében felnagyítva, a szemlélt objektummal vetélkedő relativ terjedelemben jelennek meg. Tehát a sétáló megfigyelő az embereket mintegy kiemelve, különös hangsúlyozottsággal érzékeli. Bár tudatát a szemlélt objektum köti le, figyelme mégis megoszlik, nem tudván magát kivonni a környezetében lezajló történések elsődleges hatása alól. A kétféle élmény ~~keveredik~~ benne és - elválaszthatatlanul összekapcsolódik.

Az embereknek a városképben játszott közvetett szerepe abban áll, hogy egyrészt valamely emberközösség rányomja bélyegét az általa létrehozott építészeti, városképi objektumokra /lásd pl. a gótika olasz, francia, német sőt vidékenkénti és városonkinti stílusvariánsait/, másrészt a produktumok visszahatnak alkotóikra: a városkép lényegbeli és formai koordinációja e g y bizonyos hangulatot, életszemléletet sugároz lakóinak, akik ezáltal - folytonos kölcsönhatás eredményeként - bizonyos tulajdonságaikban polarizálódnak. Öltözködésük, viselkedésük, szokásaik összefüggésbe hozhatók a városképi jellemzőkkel. Gondoljunk Mezőkövesdre és Dunaujvárosra, vagy Egerre és Miskolcra.

Mindebből, ha eltekintünk is a bővebb taglalástól, kiolvashatunk annyit, hogy a városfényképeken való emberábrázolás új problémákat vet fel. Lehetőséget nyújt a város és az ember mélyebb kapcsolatának bemutatására, s anélkül, hogy az emberábrázolás kizárólagos igényével lépne fel, korszerűbb és művészi tekintetben gazdagabb városfényképet eredményez. Talán az is kitűnik a fentiekből, hogy az e fajta felvételek központi témái nem a z emberek, vagy a z épületek. A kettő kölcsönhatásának és együttes kifejezőerejének eredménye a pszichológiailag helyes és jellemző v á r o s k é p az, amely mint téma előtérbe kerül, tartalmasabbá és művészibbé téve az idegenforgalmi fotót.

III.

Felvetni a problémákat könnyebb, mint meg is oldani azokat. És a megoldás semmi esetre sem lehet egy pontokba foglalt program. Mégis, az előzőekben elmondottakból néhány olyan következtetést vonhatunk le, melynek figyelembevételével könnyebben valósítható meg a cél: az igényesebb idegenforgalmi fénykép.

Beszéltem a szocialista idegenforgalom jellegéről és azokról az igényekről, amelyeket az idegenforgalom által felhasznált képekkel szemben a gyakorlatban támasztanak. Ha a képek uniformizálódását el akarjuk kerülni, szakítanunk kell a "reprezentatív, csinos nőkkel, vonzó beállításokkal", az ü r e s reklámfotókkal. Be kell látnunk, hogy Nyugaton - a más gazdasági felépítés következtében - egy-egy nagyobb tőkeérdekeltség néha hihetetlen anyagi és technikai eszközöket kénytelen a propaganda

szolgálatába állítani, ezért reklámképek - a művészi szempontokat figyelmen kívül hagyva - technikailag tökéletesebbek, ötletesebbek.

Mivel azonban a magyar idegenforgalom jellege más, az ilyen irányú próbálkozások eleve szükségtelenek is, és ezen túlmenően elveszik a teret azok elől a törekvések elől, amelyek a magyar idegenforgalom megismertető jellegét is figyelembe véve, az esetleg szerényebb technikai, de feltétlenül a magasabb művészi színvönállal kívánják idegenforgalmi képanyagunk mércéjét a világszínvonalra helyezni.

Idegenforgalmi szempontból is ezért látszik tehát szükségesnek nagyobb súlyt helyezni a képek művészi tartalmára és elhagyni azt a területet, amelyen számunkra a legjobb esetben is csupán kétes értékű eredmények érhetőek el. Mindez - hangsúlyozom - nem jelenti az idegenforgalom népszerűsítő, hirverő tevékenységének háttérbeszorítását. Erre szükség van, enélkül nincs idegenforgalmi foto. Idegenforgalmunknak, hogy a fejlett reklámmal dolgozó kapitalista országokban is híveket találjon, szüksége van reklámképekre - de tartalmas, művészi igényű reklámképekre, és mélyebb, művészibb ábrázolásra. Így már a saját fegyvereivel veheti fel a harcot.

Az imént a városfényképezéssel kapcsolatban vetettem fel néhány gondolatot. Kiragadott példának szántam e területet, hogy általa mutathassak rá olyan problémákra, melyek felkelthetik az érdeklődést, a művészi ábrázolás igényét egy jellegzetesen idegenforgalmi témakörben. A kérdés röviden vázolt építészeti, pszichológiai problematikája talán jelzi, hogy ezen a téren is mód van emberi és természeti viszonylatok olyan mélyebb feltárására, mely

már utat nyithat a művészi síkon történő feldolgozás felé. Ezzel azt kívántam bizonyítani, hogy idegenforgalmi témához is lehet művészi szemlélettel nyulni.

Hogy miben látom a fotóművészek és az idegenforgalom eredményesebb együttműködésének lehetőségét, magyarázom, hogy mit várnak a fotóművészek az idegenforgalomtól, már kifejtettem. Rámutattam néhány fotóművészeti problémára is. Végül még egyet: bármilyen esztétikai elemzésnek vagy értékelésnek csak abban mérhető le művészi gyakorlatbeli hatása, mennyiben képes valamely művész további alkotásait befolyásolni. Következésképp a végső megoldás kulcsát fotóművészeink kezében látom; mert hiába a kötetni tanulmány: alkotni a tehetség alkot.

Lőrinczy György

Az 1962. III. negyedév pályázatának eredménye:

- I. díjat - 2000 Ft - Vámos László: Kodály Zoltán,
II. díjat - 1500 Ft - Friedmann Endre: Szerelem,
A III. díjat a Birálóbizottság nem adta ki,
IV. díjat - 500 Ft - Gál Imre: Csendélet
című képsorával nyerte.

Az 1962. IV. negyedév pályázatának eredménye:

- I. díjat - 2000 Ft - Friedmann Endre: Baba,
II. díjat - 1500 Ft - Tokaji András: Stílusok,
III. díjat - 1000-1000 Ft - Markó Ödön: Téli táj, és
Balla Demeter: Ferkó,
IV. díjat - 500 Ft - Fejes László: Twist
című képsorával nyerte.

A díjazott képeket folyamatosan bemutatjuk és kritikai értékelésükre a következő számban visszatérünk.

x x x

Szomoruan tudatjuk, hogy Lapu Ferenc a Szövetség tagja, valamint Muzeumi Bizottságunk munkatársa 1962. december 24-én elhunyt.
