

Doboviczki Attila T.

## Talált képek – turistatekintetek

Dián őrzött történetek töredezettségmentesítése

### A képgyűjtés mint hobbi

Az elmúlt néhány évben, évtizedben jó pár ezer diafotográfiát vásároltam használtcikk-piacokon, esetenként kukáztam konténerekből, vagy éppen családi, ismerősi közegekből keveredtek hozzám diaképek. E felvételek, néha sorozatok igen eltérő tematikájúak voltak. Az esetenként szakmai (gyógyászati, művészettörténeti, műszaki, propagandacélú sorozatok, vagy éppen mesefilmes) felvételek mellett a legtöbb fotó a turizmushoz köthető. Egy részük a turisták számára előre legyártott múzeumi, idegenforgalmi diaszorok; Isztambul, az Hagia Sophia, Moszkva, Leningrád városképei vagy műalkotások reprodukciói a Zwingerből, a Sanssouci kastélyból, a Tretyakov Képtárból. Bár ezek a turisztikai ipar által létrehozott képtípusok, képhasználatok is megérnének egy önálló tanulmányt, mégis, amivel most foglalkozom, azok elsősorban privát turistafotográfiák. Osztrák nyugdíjasok által készített felvételek a világ különböző tájain, Görögországtól Egyiptomon át Malajziáig, emellett magyar turisták családi körutazása a Csehszlovákia, Lengyelország, Kelet-Németország útvonalon.

A dia mint sajátos médium a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas években élte virágkorát, a felvételek zöme is erre a néhány évtizedre datálható. E médiumspecifikus helyzetből adódóan sajátos szociokulturális rétegeket vagyunk képesek leválasztani, amikor az egyes beazonosítható képi elemeket, cselekményeket különféle értelmező eljárásoknak vetjük alá.

Ami ezeken a fotográfiákon a leginkább szembeötlő, az az elbeszélések töredékessége, töredezettsége: a privát fotó jelen eseteiben szinte nem tudunk semmi konkrétat a készítő személyéről, a képeken szereplőkről, s egyéb alapinformáció sem áll rendelkezésünkre. A fotó e korlátozott jelentéstartalmát – jelentésvesztését – a privát fotó területén azonban számos eljárásmóddal egészíthetjük ki. Ilyennek gondolnám előljáróban (i) az ikonográfiai eljárásmódban leszögezett felkészültségeket, (ii) egyfajta sajátos szemiotikai-fotóantropológiai deszifrázást, (iii) a turistatekintetből adódó alkotói-intencionális helyzetek ismeretét.

Ebben a tanulmányban arra keresem a választ, hogy a talált felvételekkel kapcsolatban milyen mélységű ismeretekre tehetünk szert. Milyen mélységű hermeneutikai szinteket va-

gyunk képesek feltárni, amikor szemmel láthatóan hiányosak a felvételek készítőire, szereplőire, adott esetben helyszíneire vonatkozó ismereteink. Másképpen fogalmazva: milyen helyettesítő módszereket, eljárásokat alkalmazhatunk ezekben az esetekben, s milyen eredményekre juthatunk a talált fotográfia vizsgálata során. Ez a munka számomra is izgalmas kihívás, hiszen több évtized – igaz, hullámszó – gyűjtőszövegének relikviáit most teoretikusan igyekszem megvizsgálni.

Bevezetésképpen még röviden kitérnék a diagyűjtéshobbim előzményeire. 1997-ben, egyetemi hallgatóként Erasmus- és Soros-ösztöndíjjal töltöttem el egy félévet a Bécsi Egyetem Európai Etnológia Tanszékén, ahol művészetantropológiai tanulmányokat-kutatásokat folytattam. A lakástól, ahol szobát béreltem a Linke-Wienzeilén, pár száz méterre feküdt a Naschmarkt, melyen keresztül naponta vezetett az utam. A piac az antropológus-etnográfus számára amúgy is kincsesbánya: szombatonként őszinte lelkesedéssel vettem bele magam a bécsi zsibi forgatagába. Korábbi élményeim a szegedi, dorozsmai piachoz, a Cserepes-sori KGST-piachoz, a budapesti Ecserihez, majd a Pécsi Vásárhoz kötődtek; ezekhez képest a Naschmarkt egészen más típusú felhozatalt, tárgykulturát jelentett. A diavetítés experimentális formáját pécsi művész környezetben többen kezdték el ekkortájt művelni parti- és köztéri vetítések formájában. Így nem volt meglepő, hogy az egyik alkalommal vásároltam két dizájnban is megkapó diavetítőt. Ezek az itthon elterjedt modellekkel szemben – nálunk leginkább a malacka formájú rollfilmes verzió volt az elterjedt – egyszerű csúszkás megoldásúak voltak, tehát keretes diákhoz készültek, s ventilátoros hűtéssel is rendelkeztek. Az egyik vetítőhöz – az emlékeim szerint török árusok – rám tukmáltak még ráadásként két nejlonszatyor diát is, amelyeket minden valószínűség szerint valamelyik kuka mellől szedhettek össze lomtanítás alkalmával. Százötven schilling igazán baráti árnak tűnt mindezt. Az ömlesztett diák csak később váltak hangsúlyossá. Emlékszem, amikor beállítottam velük a bécsi albérletembe, az első megdöbbenés után egy nagyon vidám vetítőestet csaptunk vendégekkel.<sup>1</sup>

A több ezer képből sajátos sorozatokat sikerült kiválogatni; a legemlékezetesebb, s amelyet önálló művészi projektumként is bemutattam – *best of nyanyesz* címmel<sup>2</sup> –, korabeli német díszkő-, ill. tánczenei aláfestéssel amolyan footage-jellegű<sup>3</sup> multimediális performanszá állt össze. E diaválogatáson német és osztrák nyugdíjas nénik, középkorú asszonyok láthatók a világ „minden” táján. A gízai piramisok, az athéni Akropolisz, sivatagi szafari, thai dzsunkás kirándulás, alpesi víkendek élménylenyomatai. Szólóképek, portrék, csoportos fotók, néha spontán, de leginkább jól megkomponált „klasszikus” turistabeállítós pozókban.

### Elmélkedések a képek értelmezhetőségéről

A mára tízezres nagyságrendűre duzzadt gyűjteményem képeinek jelentős része csak igen kevés szöveges, katalógusszerű (ma úgy mondanánk, meta-) információval van ellátva, ami

---

1 Bécsben Maria Haigermosernél és Heinz Reisingernél laktam a Linke-Wienzeilén. Maria akkortájt a Kunsthallében dolgozott; ő és párja, a fiatalon elhunyt képzőművész, Heinz Reisinger nagyon sokat segítettek bécsi tartózkodásom alatt. Heinznek videóművészeti „pályám” elindulásában is sokat köszönhetek.

2 „*best of nyanyesz*” – multimediális prezentáció, Zichy-kastély, Budapest, 1999.

3 A footage, azaz a talált – filmes – felvételek művészeti alkalmazásáról lásd Kádár Anna kiváló tanulmányát: Kádár (2010).

meglehetősen bizonytalanná teszi a nézőt a képek konkrét, azaz verifikálható és konfirmált valóságtartalmait illetően. Nem pusztán a szereplők beazonosíthatatlansága, személyiségük feloldódása jelenti adott esetben a bizonytalansági faktort, s még csak nem is a helyek/helyszínek pontos behatárolása, hiszen a képek legtöbbje ugyancsak ismerős számunkra. Ez a ráismerés máris rávezet bennünket a képi fordulat paradigmatis felismerésére, ahogyan minden kép egy már korábbi meglévő képre utal. Azaz az kerül előtérbe, hogy milyen kódok és konvenciók képezik a nem nyelvi szimbólumrendszerek alapját (Peirce és Goodman<sup>4</sup>), vagyis a továbbiakban a jelentés szempontjából már nem a nyelv a paradigmatis.

A „gondolkodás képelmélete” szerint a kép jelentése nem önmagában, hanem használatában létezik, s szavak útján határozható meg. Gombrich (2003 [1951]) is hasonló reprezentációfogalmat ír körül, aktus típusút – az *Elmélkedések egy vesszőparipáról* című tanulmányában. Adja magát a kérdés: milyen használata van a kidobott diafelvételeknek, hogyan alakul a diafelvételek sorsa? Miként használták régen, s milyen új gyakorlatok kötődnek hozzájuk most, amikor művészeti projektumként, mint posztfotográfia kerülnek felhasználásra?

Horst Bredekamp és Franziska Brons – *A fotográfia mint tudományos médium* című tanulmányukban – mások mellett azt vizsgálják, hogy miképpen vált a fotográfia már igen korán a tudományos megfigyelés – oktatás, kutatás – tárgyává, illetve, hogy milyen új típusú megfigyelésekre, tapasztalatokra ad lehetőséget e médium (Bredekamp és Brons 2005 [2004]). A technikai deterministáknál a másodlagos szóbeliség szintén azt a paradigmatis változást írja le, amelynek során az audiovizuális technológia válik a tudás – társadalmi cselekvésformák, rítusok stb. – áthagyományozódásának elsődleges terepévé. A kérdést úgy lehetne ennek kapcsán feltenni, hogy milyen társadalmi-kulturális gyakorlatokat, praxisokat rögzítenek ezek a felvételek? Akár korhoz kötötten – tehát a felvételek történeti kontextusában – tekintünk ezekre, akár e társadalmi cselekvésformák kontinuitását akarjuk esetlegesen megragadni.

Azonban felmerül egy másik kérdés is, miszerint mégis hogyan lehet egyfajta módszerességgel megpróbálni felfejteni e talált képek lehetséges kontextusait, deszifrizni töredezt jelentésrétegeiket? E vonatkozásban Ervin Panofsky háromlépcsős ikonográfiai megértésmoделlje kínálkozik elsődleges hivatkozási keretként az ábrázoló művészetek vonatkozásában. Hans Belting (ill. Bredekamp és Brons) arra hívják fel a figyelmet, hogy Panofsky ikonológiai-ikonográfiai módszere alkalmas lett volna egy sajátos képtudomány (*Bildwissenschaft*) megalapozására, amennyiben nem korlátozza ezt a módszert a reneszánsz képi allegóriák elemzésére, hanem nyitott az új médiumokat is bevonni módszertanába – ám Panofsky ettől elzárkózott. A fotográfia kapcsán éppen ezt az irányváltást próbálja meg végrehajtani hivatkozott tanulmányában Bredekamp és Brons (lásd még Panofsky 1984; Belting 2008 [2005]). Panofsky eljárás módjában a képek preikonografikus szintjén a mindennapi tapasztalat alapján beazonosítható alapvető élethelyzetek és életvilágok tárulnak fel, melyek azonban nem csak szöveges, hanem képi-vizuális olvasatainkra, emlékeinkre, tapasztalatainkra hagyatkoznak. Vizuális emlékezetünk mentén olvassuk a képet, ezért ismerősek számunkra Afrika, Egyiptom, Görögország különböző helyszínei s a malaj vidék. Ezért érezzük ismerősnek a strandot, az üdülőközpontot, a régi autókat, letűnt korok divatját, melyek valami filmből, televíziós műsorból, családi fotóalbumból, különféle magazinokból kö-

---

4 Charles Sanders Peirce és Nelson Goodman elméletéhez bevezetőként lásd Horányi és Szépe (1977); ill. Horányi (1982).

szönnek vissza. Ezek olyan médiatáják, melyek a tapasztalati horizontot a Jean Baudrillard-i (1996 [1981]) hiperrealitás médiavalóságába helyezik át. Ez a mediatizált valóságtartomány azonban kettős természetű: egyfelől azok a kulturális tudástartalmak jellemzik, melyek az adott fotografiai ábrázolásban visszatükröződnek, másfelől pedig az egy-egy diafelvétel mögött megfogalmazható intenciók, képpalkotói szándékok sejlenek fel. Ezek együttesen nyújt-hatják a kép ikonikus szintjének olvasatát – azaz azt a fajta hiátust lehet ezzel kiegészíteni/felülírni, mely a konkrét ikonikus jelenlét, tudás és információ hiányából fakad.

Adódik az újabb kérdés: milyen más metodika lehet még hasznos számunkra?

Ilyennek gondolnám mindenekelőtt a fotó- és a médiaantropológia irányzatait, melyek esetében nem elsősorban, azaz nem egyedülként az ábrázolt ikonográfiai-ikonikai tudás-szintek, tartalmak a meghatározóak, hanem legalább ennyire reflektorfénybe kerül a médiahasználat mint kulturális praxis. A képek elemzésének az antropológiában oly gyakori „barthesianus” gyakorlata a mi esetünkben amúgy is csak nehezen applikálható. Ebben az eljárásorban olyan nyelvi – kódolt és kódolatlan ikonikus – üzenetet kellene körülhatárolni, amelynek esetében véleményem szerint nem kódvesztésről van szó, hiszen a konvencionális kódokat ismerjük. Inkább arról van szó, hogy a referens, a referencia tárgya, a jelölt státusza, személyisége bizonytalanodott el, s ennek következtében sajátos, korlátos ikonográfiáról, korlátozott narratíváról beszélhetünk. Hiszen éppen az a keret vész el, amely a privát fotó funkcionális megközelítésében – mint sajátos rituális gyakorlat – az emlékezet fenntartását segíti elő. Ezzel együtt egy erősen szituációhoz kötött képhasználatról beszélhetünk. Ezek a felvételek olyan élményfotók, melyek az élmény- és látványtársadalom sajátos relikviái; kiemelt események dokumentációi, melyek a nyaraláshoz, az idegen táj és vidék, a valóság egy eddig kvázi ismeretlen szeletének a megörökítéséhez kötődtek.

Az előbb még ügyesen megkerültem a kérdést, de most már nem halogathatom: mit is jelent az, hogy a kép instrumentalizált? Talán az apparátus fogalmával, a posztmédiá-esztétika egyik hangsúlyos metaforájával jellemezhetném a legpontosabban ezt. Az apparátus ugyanis nem csak a készüléket, hanem a rátelepedő intézményi kötöttséget is jellemzi (Benjamin 1969), ahogyan a látvány különféle hatalmi-uralmi függőséget alakít ki (Debord 2006 [1967]). Ugyanakkor az apparátust mint szövegkonstrukciót (Flusser 1990 [1983]) kell feltételeznünk, s éppen e narratívák által tudjuk kontrollálni annak működését. Tehát jössze-vel egyfajta intencionális funktorként, deskriptív-elemző-konstruáló folyamatában láttat-juk elemzésünk tárgyait.

Adott egy másik, tematikai-tematizációs alapkérdés is, azaz milyen konvencionális ábrázolástípusokat különíthetünk el? Ez a fajta kategorizálás arról adhat számot, hogy a látás-tekintet milyen sajátos gyakorlata kapcsolódik az adott képhasználatokhoz, ill. bizonyos képhasználatok hogyan alakítanak ki sajátos látás- és ábrázolásmódokat, s ami legalább ennyire lényeges: hogyan alakítanak ki sajátos valóságtapasztalatokat. Ez a kérdéskör – talán nem hangsúlyozom túl – a kortárs képtudományi recepciók egyik központi vizsgálódási terepét kínálja, ami által a vizuális kultúra, vizuális antropológia, visual studies és megannyi társtudományi irányzat jogos és érvényes megnyilatkozásának lehetünk tanúi. Jelen esetben, ha eltekintünk az instrumentalizált fotográfia fentebbi címkéjével illetett felvételektől, a diák jelentős része leginkább a privát fotográfia, azon belül is a családi fotó tematikai-vizsgálati körében helyezhető el. Michael Haldrup és Jonas Larsen *A családi tekintet* című tanulmányukban többek között azt vizsgálják, hogy a nyaralási fotók hogyan járulnak hozzá a családi emlékezés képzeti konstrukciójához; nézetük szerint – amit maximálisan osztani tudok –

e felvételek funkciója nem a valóság reprezentációja-tükrözése, hanem éppenséggel ezen jövőbeni emlékdarabok megteremtésében keresendő. Ezek a felvételek mélyen átítatódta az idealizált családi kapcsolatokról szóló vágyakkal és elvárásokkal, miáltal sokkal inkább árulkodnak képzeletbeli családokról, idealizált nyaralások kultúrájáról, mintsem az ábrázolt emberekről és helyekről, helyszínekről (Haldrup és Larsen 2012 [2003]: 276). A tanulmányban hosszasan elemzik az adott fotografiai korpusz tematikai megoszlását, nem csak a helyszínek, hanem a szereplők „színrevitele”, cselekvései, performanszai mentén.

### Képertelmezések

A magam részéről e tartalmi alapú felosztást egy átfogóbb kategóriába rendezném, amennyiben a turistafelvételeket az önreprezentáció aktusaként értem, értelmezem. Ez már csak azért is felettébb sajátos felvetés, mert jelen esetben az önreprezentáció gyakorlatilag egyszerre árulkodik a fentebb megjelenített tekintetfoglalomról, s „ráadásul” itt egy „mi”-reprezentációról beszélhetünk. A fotográfus jellemzően a legritkábban tűnik fel a képeken, tehát vagy „mi”-reprezentációról van szó, vagy a fotográfus látásmódjának a reprezentációjáról. Ennek egyik jó példája az a több száz felvételtől álló sorozat, mely egy pécsi család körutazása során készült Csehszlovákia, Lengyelország, NDK viszonylatában. A képeken alig-alig tűnik fel maga a család, szinte csakis épületfotókat, illetve múzeumi s köztéri műtárgyfotókat láthatunk. Ugyanakkor a diasorozatnak a nyitóképe egy kézzel rajzolt térkép; talán nem véletlen, hiszen egy későbbi vetítés számára feltehetően a felvételeket is jegyző családfő az utazás útvonalát is fontosnak gondolta elkészíteni. Ez az „itt és most”, a „jelenlét” konstrukciója az emlékezet számára.

Ugyanakkor, ha a turistafotók önreprezentációjáról ejtünk szót, általában a „japán turista” sztereotip figurája jut eszünkbe – az ottlét hitelesítő szerepe válik hangsúlyossá e fotográfia-ákon, és a helyszín mint kulissza, mint díszlet szinte másodlagossá válik, jószerivel az elbeszélésfüzér egyes stációit, fragmentumait jelenti, s maga a személy és az ő utazási ouvré-je nyújt keretet ehhez az elbeszéléshez. Ezek a felvételek „megszokott” képbeállításokkal bírnak: idegen emberek állnak olykor beazonosíthatatlan helyszíneken; ismeretlenül is ismerős vidékek, „valahol már látott” városok felvételei tárulnak fel egy rejtélyes időutazás keretében.

Ha azonban alaposabban megfigyeljük a képeken szereplők kifejezőkészletét, mimikáját, feltűnhet, hogy többnyire blazírt állapotban jelennek meg – szemben azzal, amit gondolnánk, hogy vidám-önfelelt pillanatokként örökítik meg magukat a vakációk során. Mi okozhatja ezt a relatív ellentmondást (azaz a kiemelt események és a szereplők hangulatának konfliktusát)? Azt gondolom, hogy éppen a fentebb említett „tekintet” fogalmának vonatkozásában lehet ezt kifejteni, azaz a kor fotografiai szokásai között kell keresnünk ennek okát. Ezek ugyanis a snapshot fotó és a beállított fotók közti képalkotói szűzsében született képek, s akkortájt nemigen volt használatban az automata fényképezőgép; fénymérővel még a gyakorlott fotográfusnak is hosszabb-rövidebb időbe teltett beállítani a kamera paramétereit, s ez adott némi felkészülési időt a felvételek alanyainak is. Az „itt repül a kismadár” csak ritkán, míg a „gyere kicsit közelebb”, „álljatok összebb kicsit” képrendezői instrukciói még gyakran hangozhattak el. Vagyis a fényképezésnek mint képalkotói társas aktusnak még létezett sajátos rítusa, liturgiája; a mai fényképezési szokásokhoz képest sokkal felelősebben, tervezettebb módon, s – nem meglepő módon – takarékosabban készültek a felvételek. A fo-

tográfia készítőjének pozíciója érhető tetten az idegen környezethez, az egzotikumhoz való viszonyban is, mely egyszerre rácsodálkozó, kritikus, dokumentatív. Az egzotikum nem csak a „bennszülöttekkel” való „futo” találkozást jelenti, hanem olyan viszonyt, melyben a kívülálló „paparazzi”, leselkedő-bekukkantó attitűdje és a fotográfus önreflexív habitusa egyaránt megjelenik. Az egyik kedvenc példám az egzotikum megjelenésére, amikor a szocialista Magyarországról érkezett turista Hamburg utcáin felfedezi a szexshopok kirakatait; a rácsodálkozás erre az akkori magyar viszonyok közt csak szekunder nyilvánosságban létező szex- és pornókultúrára.<sup>5</sup>

A felvételek egy része értelmezhető a posztkolonialista diskurzusban is; a távol-keleti, thaiföldi buddhista fotókon vagy az egyiptomi szfinx előtt pózoló turisták sajátos pozíciót jelenítenek meg. A hetvenes évek jómódúnak tekinthető nyugati középosztálya jelenik meg ezeken a felvételeken, és esetenként a turizmusipar „bennszülött” alkalmazottai is meg lettek örökítve. Nyilvánvaló, hogy státuszuk szempontjából nem tekinthetők egyenrangúnak ezek a szereplők – sem társadalmi értelemben, sem az adott szituáció ikonográfiai értelmében.

### 1. kép. Szamaragoló nők



Ismeretlen szerző felvétele. Forrás: Naschmarkt, Bécs, 1997 (a szerző tulajdona)

Az egyik – kissé életlen – felvételen az látható, ahogyan két, középkorú hölgy nyári kosztüm-ben szamaragol valahol a sivatag szélén. Az öszvéreket két, helyi viseletbe öltözött arab férfi vezeti, a háttérben gyalogosan botorkál még néhány turista, európai öltözetben. Az egyik vezető a szamarak között áll, ő tartja kézben az istrángot, a másik a fotónak pózol, pálcával a kezében integet a kamera felé. A képről lerí természetellenessége: az egyik számaron ülő, kisse molett hölgy, fehér kockás, rózsaszín ruhában, „körömcipőben”, szalmakalapban, arcán erőltetett mosollyal tovább erősíti ezt a kontrasztot. A felvétel amatőr eredetét több tényező is megerősíti: a kép életlensége, a szélén megjelenő „besülés” (a felvétel a tekercsen fényt kaphatott), valamint az idők során ráakódott kosz és egyéb szennyeződés. Ha akarnánk sem tudnánk más kontextust teremteni a képnek, mint ami: nyugat-európai középosztály

<sup>5</sup> Szekundernek nevezem azt a fajta nyilvánosságot, ahogyan a Kádár-kori Magyarországon a nem hivatalos – pl. a nyugatról származó – szexlapok terjedtek. A második nyilvánosság fogalmát itt inadekvátnek, ebből a szempontból túlságosan politikai jellegűnek gondolom.

turistáskodik Egyiptomban a hetvenes években. De ugyanennek a narratívának az elemei azok a felvételek is, amelyeken az arab idegenvezető karol át egy hölgykoszorút, vagy egy másik sorozatban buddhista szerzetesek tekintenek kíváncsian, barátságos idegenként az európaiak kameráiba.

Nyilvánvaló, hogy ezek az ikonológiai interpretációk nem tekinthetnek el azoktól a turizmustanulmányoktól, melyek – mások mellett – elsősorban az osztrák és német turisztikai szokások strukturális átalakulását már a hatvanas évektől igyekeztek leírni, értelmezni (vö. Knebel 1960). A „Kanmarisierung” (kanarizálódás) fogalma jól jellemzi a német, holland, azaz a jóléti társadalmak kolonialista expanzióját, melyben éppenséggel a nyugdíjasok játszottak vezető szerepet. Ez alapvetően különbözik a szocializmus szabadidő-politikájától, ahol a SZOT üdültetési rendszere, az útlevél-politika, a szocialista testvérországok esetenkénti utazásai jelentették e mozgástér korlátosságát.

Ebből a szempontból is tanulságos összevetni a keleti és a nyugati felvételeket.

Jóllehet a két típusú topográfiai keret alapjaiban tér el, a pécsi Uránvárosi Piacon vásárolt fotók nem csak helyszíneikben különböznek a Bécsben gyűjtött felvételektől. Ezeket összevetve két típusú tekintet kerül fedésbe: a turista egzotikumot kereső, s az élmény megtalálása közepette a saját pillanatnyi jelenlétét megörökíteni szándékozó expozíciója, illetve mintegy „mellékesen” a saját közeg egyedi eseményeinek dokumentációja – mondjuk egy utca hétköznapi forgatagának vagy az aktuális városképeknek a megörökítése. A „keleti tekintet” az egzotikummal kapcsolatban sokkal inkább rácsodálkozó, míg az ismert helyzetekben dokumentatív jellegű. Ezzel szemben a „nyugati tekintet” – már a „szimpla” önreprezentáción túl – leginkább a *flâneur*, a visszafogott szemlélődő figurájához kapcsolható,<sup>6</sup> aki a nyilvános teret fedezi fel magának. Nyilván nem lehet ezzel kapcsolatosan általános kijelentéseket tenni, ám ez a két eltérő habitus a tér és a bejárt helyek – kultúrák, városok – eltérő olvasatait is létrehozza.

## 2. kép. Három dia



Ismeretlen szerző felvétele. Forrás: Uránvárosi Piac, Pécs, 2009 (a szerző tulajdona)

6 A *flâneur* a 19. században mind a nagyvárosnak, mind a polgári osztálynak csak a küszöbéig jutott. Egyik sem kerítette még hatalmába. Egyikben sem otthonos (Benjamin 1969: 87). A nyilvános tér megteremtéséről lásd még McQuire (2010).

A személyeket ábrázoló felvételek ettől eltérő, antropologizáló kérdéseket is felszínre hoznak. A Pécsen gyűjtött fotók közt található – illetve kiválogatott – karakteres sorozaton egy háromfős család szerepel; a karaktert itt elsősorban a diakeretre értem, mely „veretes”, műves kidolgozottságú, aranyszínű bakelitkeret, rajta a *Filmosto* márkajelzés szecessziós jellegű tipóval. A család hölgy és férfi tagjának öltözete középpolgári, konzolidált, modern, a nyugati trendeket igyekszik követni. Mégis, a nő ruháján érződik valamiféle esetlegesség: érezhetően nem konfekciórúha, saját maga vagy varrónő készíthette. A polgári jelleget a nyakában hordott gyöngysor, fülbevaló, karóra-karkötő is hangsúlyozza. A háttér – egy román kori jellegű templom frontja – egy vidéki kirándulás emlékét idézi meg. A szinte már felnőtt leány egy autó volánjánál ül, könnyű nyári, kék-fehér virágmintás szoknyában, fehér pólóban (már ha a személygépkocsis kép akkor készült, amikor a templom előttiek). A gépkocsinak erősen lestrapált, minimalista a műszerfala, ám a szocializmus fogyasztói kultúrájában ez mégsem a szegénység jele. A képen valószínűsíthetően egy szovjet gyártmányú Zaporozsec látható; a köznyelvben „Zápor Jóskának” becézett jármű sajátos presztízzsel bírt a keleti autók közt. Az anekdoták szerint a T 34-es harckocsi indítómotorjával felszerelt szériaautó a megbízható középkáderek autója volt. A helyszín beazonosítása viszont sokat számítana: egy nyugat-európai kirándulásnak vagy az elcsatolt magyar vidéken tett utazásnak nyilvánvalóan más volt a jelentősége a hetvenes években, mintha „csak” valahol Magyarországon, esetleg a keleti blokk országaiban járt volna a család.<sup>7</sup> Az is érdekes, hogy a családtagokat külön fényképezték le, s nem közös fotó készült mindhármukról; ebből a családi kötelékre vonatkozóan csak intuitív spekulációkat lehet megfogalmazni.

További ikonográfiai olvasatokra is szert tehetünk, ha a képkorpuszra a kor divatjára, testkultúrájára vonatkozó képrepertoárként gondolunk. A hatvanas-hetvenes évek szociokulturális változásai közepette ugyanis a test újradefiniálása is zajlott, új test- és biopolitika bontakozott ki, nem beszélve a szexuális forradalom nyugati vs. kelet-európai verziójáról. A Pécsi Vásárból származik egy *Strandblicke* című NDK-s (!), *DEFA-Color* kiadású naturista sorozat, mely magyar kiadásban elképzelhetetlen lett volna a hetvenes években. Ugyanakkor a hazai strandkultúráról, fürdőruhadvatról számos fotó akad (elsősorban a Balatonról), melyeken a fiatalok egyértelműen nyugati, szabadosabb, kihívóbb fürdőruhát, bikinit hordanak – szemben az idősebb generációval. Ennek jó példája az a kéttárnnyi felvétel, mely a pécsi Tanárképző Főiskola Rajz Tanszékének alsóbélatelepi 1970-es művésztelepeéről került hozzám. A testüket a strandon „nyilvánosan bemutató” főiskolás lányok és az őket megbámuló férfiak képe jól illusztrálja a hetvenes évek testkultúrájának megváltozását.

Hasonló tapasztalati közeget jelentenek e felvételek a korabeli tárgykultúra és dizájn vonatkozásában, hiszen különféle öltözetek-viseletek, használati tárgyak, járművek, enteriőrök, építészeti alkotások kerültek a felvételekre. De ugyanígy találkozhatunk olyan mindennapi élethelyzetekkel, melyek a térstruktúra-térhasználat különféle módosatairól adnak számot: az utcai környezetről, a forgalomról, a piacról, vásárlási szokásokról stb. A Tanárképző Főiskola alkotótelepe mellett még egyet említenék meg. Szintén a Pécsi Vásárban sikerült szert tennem egy dupla tárú diasorozatra, melyből az egyik egy 1970-es bad-neuenahri virágkarnevált örökíti meg. A német nyelvű felirat mellett a képek kerete (*Agfacolor*) is utal

<sup>7</sup> A *Fortepan* online fotóarchívumában intenzív közösségi aktivitás zajlik a történeti értékű fotográfiák helyszíneinek, a tárgykultúra, s esetlegesen a fotók szereplőinek a beazonosítása érdekében. E módszer újszerűsége, hogy különböző diszciplináris háttérrel egy – mondhatni véletlenszerűen összeálló – közösség igyekszik feldolgozni egy igen jelentős képrepertoárt.

lehetséges származásukra; azaz vélelmezhető, hogy egy lomtalanításból keveredhettek német nyelvterületről Magyarországra, Pécsre. A harminchat darabos sorozat a közönség pozíciójából követi végig a felvonulást, néhány képkockán a közönség és a felvétel készítőjének családja, társasága is látható. Azonban nem csak az utcakép, a közönség az érdekes ezeken a felvételeken, hanem mikrotörténeti szempontból a fesztiválkultúrának egy fontos dokumentumáról lehet beszélni a sorozat kapcsán.

3. kép. Balaton, 1970



Forrás: A JPTE bélatelepi alkotótábor sorozata (a szerző tulajdona)

4. kép. Virágkarnevál, Bad-Neuenahr, 1970



Forrás: Pécsi Vásár, 2014 (a szerző tulajdona)

S visszatérve egy pillanat erejéig az instrumentalizáltak nevezett, azaz a múzeum/örökség- és idegenforgalmi ipar által előállított képekhez: ezek is árulkodóak lehetnek a maguk módján; a képeken szereplő műkincsek, műtárgyak, történeti ereklyék, épületek a képeslapszerűen megkonstruált azonosságtudat elemeivé állnak össze. Olyan kulturális identitás alkotóelemei ezek, melyek a képek tudatos alkalmazásával, a képek politikájával feleltethetők meg. Azokat az identitáspolitikákat kell érteni ezalatt, ahogyan a kulturális örökségen keresztül létrehozzák egy város, egy régió, egy ország imágóit. A moszkvai, leningrádi utcaképek – pláne a sztereoképek – egy idealizált városképet, egy a „hétköznapiakból kiemelt” városképet jelenítenek meg. Az idők során kifakuló képkockákkal nagyon sajátos olvasata jön létre ennek az identitáskonstrukciónak, az „elmúlás” esztétikai kategóriává válik, mely elhomályosítja a tartalmat s az eredeti szándékot.

Önálló értelmezési pozíciónak tekinteném magának a médiumnak a tulajdonságait is. A dia, a laterna magica misztikuma, a vetített kép egyedi színvilága, s az általában közösségi élményként zajló vetítések mindig is egyfajta elitista-etatista képhasználatnak számítottak, ahol az apparátus sajátos gyakorlatokat követelt meg. Ilyen praxisokról árulkodnak pl. a diakeretek is, melyek esetében a gyári, sorozatszerű előállítás mellett gyakoriak a kézműves kidolgozottságú, a használó precizitásáról számot adó, feliratozott, számozott egyedek.

#### 5. kép. Diakeretek



(A szerző tulajdona)

Az illusztrációk közt négyfajta keret szerepel; az egyik a *Kodachrome* papírkeret, boltban, gyárilag előhívott felvételek számára. A következő a szovjet *Novosti Press Agency* által forgalmazott, gyakran turisták számára árusított dia, szintén papírkeretben. A kettő közt számos különbség megfigyelhető: egyfelől a szovjet diáknak a színtelítettsége idővel rendkívüli mértékben romlik, a képek fakulnak, színeik eltűnnek, általában lilás, illetve szürke irányba csúsznak el. Hasonló, le nem záruló kémiai folyamatok jellemzik a Törökországból származó „gyári” diákat is, ott a fotók bíborszínnel telítődnek. Ezzel szemben a Kodak-felvételek színei meglepően frissek, árnyaltak, mély telítettségűek. A szovjet fotók papírkeretei sem tartósak; valószínűleg ennyvel lehetek összeragasztva, a sok száz képkeret jelentős részén elengedett a ragasztó. Az otthoni képkeretezésben számos kerettípus volt elterjedt; az egyik az ún. összepattintható, általában műanyag keret, két kis üveglapocskával; a fent említett *Filmsto* keret is ezen az elven működött. Egy másik eljárás volt a két üveglap közé helyezett filmkocka, ahol paszpartuszerűen általában ezüst- vagy aranyhatású, fényes sztaniol papírt helyeztek, s így ragasztották körbe az üveglapokat. Ez már komolyabb kézügyességet is megkövetelt; pláne, ha még feliratokat is helyezett rá a készítője.

A sorozatok tárolásánál is nagyon különböző eljárásokkal lehet találkozni: a több száz felvételt is raktározni képes – *Plastimat* – műanyag doboz, a vetítődobot is magába foglaló – pl. *Leitz* – tároló vagy a szimpla papírdoboz. A feliratok elhelyezésében is számos, olykor igen kreatív eljárás dívott; az egyesével sorszámozott példányok, az egyes diák önállóan feliratozva, választócteli tematikánként a diák közé tűzve, vagy csak egyszerűen a helyszín és az évszám feljegyzése.

#### 6. kép. Diatárolók



(A szerző tulajdona)

Ezek a terjedelmileg igencsak korlátozott, néhány címkére, névre kiterjedő feljegyzések néha egészen konkrétak: helyszínek, évszámok, egyes esetekben a szerző és laccím is szerepelnek. Ezek olyan információk, amelyek már a képek valós létmódjához tartoznak, ahol az egyes szerzők beazonosítása, felkutatása már egy egészen más tanulmány és kutatás részét képezhetné.

Ebben a gondolatébresztőnek szánt esszében azt igyekeztem bemutatni, hogy a látszatra idegen, ismeretlen, „talált” képek mégiscsak bírhatnak az értelmezés/megértés objektív kritériumaival. Ezek a különféle eljárasmódok annyiban tekinthetők tudományosan verifikálhatóknak, amennyiben magabiztosan alkalmazhatók egyes képkorpuszok olvasatában, értelmezésében. Mi az a keret, ahol e képek értelme, jelentéstartománya elhelyezhető, s milyen típusú tudásformák szükségesek adott esetben e képek történeteinek felfejtéséhez.

Az antropológiában az adatközlőnek, a forrásnak kiemelt státuszt tulajdonítanak. Azt gondolom, hogy a mai képkultúrában a források s a szerzőiség eliminálódása is zajlik, ahol sokkal gyakoribb, hogy a képek áttételesen, csakis önmagukban – ha úgy tetszik –, autonóm módon, szerzőtől függetlenül kerülnek elénk. Ez egybecseng azzal az átalakulással, ami a modernitás kulturális rendszerét is jellemzi. Az egyre hangsúlyosabbá váló vizualitás a világ megismerésének meghatározó módjává vált, ahol a korabeli diasorozatok nivellálódása konvergens a hasonló, analóg, ill. predigitalis – valamikori új – médiumok használati értékével. Ezek megőrzése és tanulmányozása ugyanakkor elengedhetetlenül szükséges akkor, amikor egy kor általános médiakultúrájáról, vagy éppen e médiakultúrán keresztül egyes reprezentáns területekről számot kívánunk adni.

### Hivatkozott irodalom

- Baudrillard, Jean (1996 [1981]): A szimulákrum elsőbbsége. In *Testes könyv I.* Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor és Odoric Ferenc (szerk.). Szeged: ICTUS és JATE Irodalomelmélet Csoport, 161–165.
- Belting, Hans (2008 [2005]): Kép, médium, test. Az ikonológia új megközelítésben. *Apertúra* 4(1). Interneten: <http://apertura.hu/2008/osz/belting> (letöltve: 2016. január 31.).
- Benjamin, Walter (1969): *Kommentár és Profécia*. Budapest: Gondolat.
- Bredenkamp, Horst és Farnziska Brons (2005 [2004]): A fotográfia mint tudományos médium. In *A kép a médiaművészet korában*. Nagy Edina (szerk.). Budapest: L'Harmattan. 147–166.
- Debord, Guy (2006 [1967]): *A spektákulum társadalma*. Budapest: Balassi.
- Flusser, Vilém (1990 [1983]): *A fotográfia filozófiája*. Budapest: Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK.
- Gombrich, Ernst H. (2003 [1951]): Elmélkedés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei. In *A sokarcú kép*. Horányi Özséb (szerk.). Budapest: Typotex, 23–37.
- Haldrup, Michael és Jonas Larsen (2012 [2003]): A családi tekintet. In *Túl a turistatekinteten. A turizmus kritikai és kultúratudományi perspektívái*. Bódi Jenő és Pusztai Bertalan (szerk.). Budapest – Pécs – Szeged: Gondolat – PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék – SZTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 270–298.
- Horányi Özséb (szerk.) (1982): *A sokarcú kép*. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont.
- Horányi Özséb és Szépe György (szerk.) (1975): *A jel tudománya*. Budapest: Gondolat.
- Kádár Anna (2010): „Körberajzolni a tűz árnyékát”. Pécs: PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék.
- Knebel, Hans-Joachim (1960): *Soziologische Strukturwandlungen im modernen Tourismus*. Stuttgart: Enke.
- McQuire, Scott (2010): A nyilvános tér megteremtése. In *Köz/tér*. Szijártó Zsolt (szerk.). Budapest: Gondolat – PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 149–181.
- Panofsky, Erwin (1984): *A jelentés a vizuális művészetekben*. Budapest: Gondolat.