

Mitter Balázs
Fotóriporter és képszerkesztő szak

Az alkalmazott portréfotográfia (vissza)fejlődése Magyarországon

Konzulens: Simonné Dr. Pallós Piroska PhD

Bevezetőül
Az előzmények
A kezdetek Magyarországon
A '20-as, '30-as évek
A II. világháború fordulata
A szocialista rendszer idején
A '80-as évektől napjainkig
Befejezésül
Felhasznált irodalom

„Eltekintve attól, hogy a fényképészettel foglalkozók minden rendű és rangú közönséggel kell, hogy érintkezzenek, oly társadalmi műveltség és ízléssel kell bírniok, hogy ezek szokásait, óhajait megértse, felismerje, ehhez alkalmazkodni képes legyen, sőt mindig az üzlet előnyére kihasználni tudjon.”

Mai Manó, 1899.

Bevezetőül

Fel-felbukkanó élmény, napjaink digitalizált és rohanó világában, mikor valaki elfelejtett fiókok, ládák mélyén, félretett vaskos albumokban régi portréfényképekre lel, azokat nézegetve, kézbe véve egy különös romantikát hordozó tárggyal találja szembe magát. Bár maga a kép (a tárgy) akár száz éves is lehet, mégis magával ragadja a nézőt a még mindig érezhető gondosság, kézművesség és fotográfiai alaposág. Persze mindez egyfelől természetes reakció, hiszen egy ilyen korú bármilyen tárgy láttán is különös érzés fogja el a szemlélőt, izgalmas

„utazást” tartogat bárki számára a vizsgálata. Ráadásul napjainkban (talán éppen a technikai fejlettségre való válaszként) a retró, mint az élet különböző területeire kiterjedő egyfajta divathullám, éppen virágkorát éli. Ez tovább növelheti annak a misztikumnak erejét, amit egy régi portréfotó megtekintése tartogat(hat) magában. Ám egyáltalán nem biztos, hogy csupán egy divathullám által erősített mítoszként kellene a jelenségre tekinteni.

A fotográfiában, különösen egy fotográfiáról tanuló ember számára, különböző objek-

tív tényezők vizsgálatával is érthetővé válhat a fentebb leírt érzés megélése. Ilyen tényezők egy portré esetében a technika, a világítás, kompozíció, kidolgozás és ezeknek fejlődése, változása. A háttérben pedig mindvégig nyomon követhető – és akár a képeken keresztül igazolható – a társadalom, a technika, a szakmai oktatás, a politikai környezet változásai, s mindezek finom vetületei (együtt a fentebb írt technikai jellemzőkkel) megvizsgálhatók a portréfotókon is.

Mindez együtt egyfajta tünet, mely segíthet abban, hogy beigazolja személyes tapasztalatomat és véleményemet, miszerint: a portréfotó minősége Magyarországon – tömeges elterjedése óta, tehát nagyjából száz éve – napjainkra visszafejlődött. Értem mindezt technikai és esztétikai értelemben egyaránt. Fontos kiemelni ugyanakkor, hogy a tézis szigorúan az alkalmazott, iparos tevékenységre szorítkozik, jelen értekezés elkerüli a művészeti alkotásokat, valamint az alkalmazott terület legjelentősebb, legmagasabb színvonalú képviselőit. Egyszerűbben fogalmazva: markáns különbséget vélek felfedezni a századelőn és napjainkban készült hétköznapi, minden városban fellelhető fotográfusok által készített portrék színvonala között. Történik mindez annak ellenére, hogy ez a szakma – technikai értelemben – hatalmas fejlődésen ment keresztül, melynek köszönhetően napjainkra lényegesen leegyszerűsödött a képkészítés gyakorlata úgy a professzionális területen, mint az otthoni felhasználás során. Az oktatási paletta – elvileg – szélesebb lett, és az információs forradalom eddig elképzelhetetlen

közelségbe hozta mindenki számára a képkészítést, illetve a fejlett vizuális érzékenység elsajátításának lehetőségét.

Az előzmények

Talán felesleges is lenne külön méltatni a portré, az arcmás, saját magunk vagy ember-társunk maradandó képi lenyomatának fontosságát. Töretlen része a mindennapoknak, egyfajta mágia, ami sosem lehet eléggé unalmas az ábrázolt illető számára. Ehhez még csak a fényképezést sem kellett feltalálni, hiszen a művészet története során (a fényképezés feltalálásához képest) igen korán készültek már olyan festett vagy faragott arcmások, amelyek az attribútumokon túl személyes jegyeket is hordoztak magukon. Ismert példa Peter Parler építető szobra a prágai Szent Vitus katedrális falán a gótika idejéből. A reneszánsz művészetének jellege pedig már egyenesen magában hordozta az egyének pontosra törekvő megörökítésének lehetőségét és szükségességét.

Ám az igazi áttörést a polgárosodás folyamata hozta meg, mely idő alatt egyre jobban elterjedtek a portréfestők, de a szolgáltatás drágasága miatt csak a tehetősebbek engedhették meg maguknak. Az igény viszont a polgári öntudatosodás növekedésével fokozatosan nőtt, és ez afféle piaci szükségletet indukált, ami miatt a portréfestők, rajzolók olcsóbb, gyorsabb módszeren kezdtek el gondolkodni. Ráadásul fokozódó társadalmi „követelés” volt a képmás valósághoz való egyre nagyobb hűsége is. Megjelentek a rajzolást könnyítő beren-

dezősek, mint pl. a pantográf, Christoph Scheiner találmánya a XVII. századból. Ez az eszköz a XVIII. századra a sziluettkészítés alapvető segédeszköze lett. Maga a sziluett tömeges elterjedése XIV. Lajos pénzügyminiszteréhez, Etienne de Silhouette-hez köthető, nevét is innen kapta. Hamar népszerű lett az új módszer, mivel részint jelentős üzleti potenciált jelentett, részint nem igényelt különösebb rajztudást, részint olcsósága miatt a tömegek kedvelt „szórakozása” lett. Gyűjtötték őket, ajándékozták, mint egyfajta névjegyet. A folyamat beindult, a mágia működött, mivel itt már tényleges hasonlóság volt tapasztalható a modell és sajátos képmása között. Így vált árucikké, amelyet kereteztek, aranyoztak, adtak és vettek, egészen az 1930-as évekig.

1784-ben Gilles Louis Chrétien fejlesztette ki a portrékészítés következő generációját, a fizionotrást. Az eljárás lényege szintén a pantográf használata volt, melyet egy cső vezetett, amivel már nem csak a modell kontúrjait lehetett körberajzolni, hanem az arc egyéb részleteit is. A végeredmény egy rézkarc lett, melyen kellő alaposággal látszottak a finom részletek is. A fizionotrást tulajdonképpen mérföldkönek tekinthető, hiszen szinte bárkihez eljuthatott, és lehetőséget adott arra, hogy hitelesen (!) láthassa híres emberek arcmását, amivel – mai ésszel szinte felfoghatatlan – ismeretek, érzések birtokosa lehetett a nézője. De talán még fontosabb, hogy a megrendelő képessé vált egyfajta módon megállítani az időt, rögzíteni saját kinézetét, megörökíteni saját magának, vagy az utókornak. Ma ez már az élet termé-

zetes velejárója, de akkoriban nagy áttörésnek számított, és a mindenkori portrék (természetesen itt utalva már a fotóra) minőségére talán pont ez lehet az egyik magyarázat... de tovább folytatva a fejlődés történetét:

1839. január 7-én a Francia Akadémián bejelentésre került a fényképezés gyakorlati megvalósításának feltalálása. A találmányt az egyik fő kísérletező (és nem utolsósorban rafinált üzletember) Daguerre után dagerrotípiának nevezték el. Természetesen a találmány nem a semmiből jött, évtizedek óta folytak már a kísérletezések a valóság rögzítésére egy másik – vegyi-optikai – úton a sziluett és fizionotráz mellett is. Előbbi kísérletek optikai segédeszköze a már a reneszánsz idejében (például a perspektíva valóság-hű megjelenítéséhez is) a festők által használt camera obscura (lyukkamera) volt. A XVII-XVIII. századi üvegmegmunkálás fejlettsége miatt pedig már a kisméretű lyuk helyére lencsét is helyeztek, továbbra is a festők szolgálatába állítva az eszközt. Az alkímisták időközben fokozatosan rájöttek a különféle ezüstsók fényérzékenységére, ám a legnagyobb problémát az jelentette, hogy nem tudták a létrejött feketedést (képet) rögzíteni. A kiindulópontot végül Carl Wilhelm Scheele adta meg, aki ammóniákkal oldhatatlanná tette a megfeketedett ezüstsót. Ezen technikai előzmények folytatásaként kísérletezett Joseph Nicéphore Niépce és Louis Daguerre. Előbbi a júdeai aszfalt és napfény segítségével készített ún. heliográfia tökéletesítésén fáradozott (amivel 1826-ban tulajdonképpen meg is született a világ első fényképfelvétele), míg utóbbi a fény-

érzékeny ezüstsókkal kísérletezett tovább. Niépce halála miatt kettejük kísérleteit Daguerre vitte tovább, és 1837-ben már ún. látens (exponálás után még nem látható) képet hívott elő higanygőzben, és rögzítette is.

Meg kell említeni, hogy ezzel egy időben többen is hasonló eredményre jutottak. William Henry Fox Talbot Angliában hasonló úton járt, ám a tudományos bejelentéssel megelőzte őt Daguerre. A további kísérletek során azonban Talbot olyan fejlesztést hozott létre, ami napjaink analóg fényképezetének az alapja lett. Történetesen a camera obscurába helyezett papírra exponált negatív képet pozitív kópiára másolta át. Ezzel lehetővé tette a sokszorosítást szemben a dagerrotípiával, melyből egy darab készülhetett egy expozíció alkalmával. Ez az expozíció egyébként kezdetben több perces volt, amivel már meg lehetett oldani az első portréfelvételeket, mivel a polgárság részéről erre egyébként már nagy igény volt.

Az expozíciós időben történő áttörést a magyar Petzval József találmánya jelentette, egy olyan objektívet fejlesztett ki, melynek fényereje (kb. $f/3,5$) sokszorososa volt az addig használtaknak. Így lehetővé vált a néhány másodperces exponálás, mely jelentősen megkönnyítette a portréfényképezést. A nagy üzleti lehetőség miatt megindult a sokak számára elérhetővé vált új szolgáltatás és egyben szakma is. Sok portréfestő állt át a fényképezésre, megélhetését féltve (ám a festészet is megmarad még évtizedekig), sőt többen a festészet „halálát” vizionálták az új találmány láttán. Szerencsére nem így lett, a festészet egészen újszerű forma-

nyelvet tudhat magáénak a fotográfia feltalálása óta. Néhány évtized elteltével pedig a fotóból is elismert művészeti ág lett, mert rájöttek, hogy a valódi pillanatot képes megragadni, és „konzerválni”.

A konzerválás tette népszerűvé az üzleti alapon szerveződő portréfényképezést is. Megszületett a varázslat, mellyel az ember önnön pillanatnyi tükörképét hiteles módon hagyhatja hátra az utókornak. Mindezt olcsón és gyorsan. Nem volt kérdéses a gyors népszerűvé válás, egyesek meggazdagodása és egy komplett szolgáltatás kialakulása. Ennek kedvezett a Franciaországban (1850) és Angliában (1851) bevezetett nedves kollódiumos eljárás, mellyel egyszerűbbé vált a fényérzékeny lemezek készítése. Az igazi tömeges termelést Eugene Disdéri vezette be, aki – pusztán praktikussági okokból – az ún. vizitkártyát találta fel. Ugyanis így meg tudta oldani, hogy egy 16,5 x 21,5 cm-es lemezre 8 képet készített. A vizitkártya nem teljesen portréfénykép, talán egyfajta névjegyhez lehetne hasonlítani, ahol a megrendelő saját vélt vagy valós polgári miliójében mutatkozhatott. Tény azonban, hogy Disdéri lett az üzletszerű alkalmazott portréfényképészek úttörője és milliomosa (is), miután III. Napóleon udvari fényképészévé fogadta. A sors fintora, hogy a halál viszont már elszegényedve, megnyomorodva érte egy menhelyen...

A kezdetek Magyarországon

A fényképezés elterjedése Magyarországon sem váratott sokat magára. Az üzleties felhasznál-

nálás megjelenésének feltétele hazánkban is a polgárság megléte volt.

Az 1848. áprilisi törvények vagyoni és foglalkozási alapon osztották fel a társadalmat, és egyértelműen megnyitották az utat a polgárosodás előtt. A szabadságharc bukását követő időszakban nem vonták vissza a társadalmi reformokat megcélzó törvények többségét, így néhány évi lehangoltság után folytatódott a gazdaság fejlődése. A Világos utáni másfél évtized a magyar kultúrát sem lehetetlenítette el, új érzelmek, új gondolatok kifejezésére adott alkalmat. Ebben az értelemben a kiegyezés elhárított a polgárosodás elől jó részt minden akadályt, a lehetőségek tágultak, kiteljesedtek.

Az új, polgári rendszer azonban nem tudott maradéktalanul érvényre jutni, mivel például az egykori kiváltságosok megtartották társadalmi elit helyzetüket, de könnyítette az átalakulást az, hogy mindenkinek érdeke volt a polgárosodás. Ennek következménye volt a korszakra jellemző kettős magyar társadalmi struktúra kialakulása. Ennek a társadalomnak az egyik felét a feudális alapon szerveződő és működő nemesi réteg alkotta, élén a politikai uralmat gyakorló arisztokráciával, alattuk a középnemességgel, akik a hivatali, végrehajtási területen érvényesültek döntően, és alkották a felemelkedésre képtelen ún. dzsentrí réteget. A képzeletbeli piramis legalján a parasztság állt. A „másik oldal” a polgárság képviselői alkották, rendre a nagypolgárság, a középpolgárság, a kispolgárság, és a később kialakuló munkásosztály.

Az országban a technikai fejlődés nagy iramban haladt, így semmi akadálya nem volt a

fényképezés gyors elterjedésének sem. Megindult a városok nagy léptékű fejlődése, tovább növelve a polgárság súlyát a társadalomban, ami fontos volt a fotográfia tekintetében is. A polgárság köreiből adott volt a réteg, mely azt a vállalkozó szellemet képviselte, mely szükséges volt például egy portréműterem beindításához. Mindez persze – a nyugati példákat látva – a tőke befektetésének lehetőségével is kecsegtetett, valamint természetesen megélhetési módot is adott. Egy ilyen gazdaság az élenkülő polgársággal (mint tipikus vállalkozói réteg és saját polgári mivoltát tekintve tipikus megrendelő) és a nemességgel (mint a nemességet és gavallérságot feltétlenül kimutatni szándékozó, ezért tipikus megrendelő) termékeny táptalajává vált az alkalmazott portréfotó elterjedésének.

Bár Disdéri népszerűsége a tömegeknek gyártott olcsó és gyors képekkel hamar elmúlt, azonban a portrékészítés üzletté válásában úttörő szerepe volt. Lett sok követője Magyarországon is, igaz, az igazi tömegtermelésnél jobb minőségben, de Disdéri módszerével.

A korabeli portréfelvételek ún. atelierekben készültek, melyek nem pusztán a fotóműtermek voltak, hanem számos kiszolgálóhelyiségből álló komplexumként több emeletes épületet alkottak. Egy ilyen épület alapvetően azt sugallta a vendég felé, hogy itt nem készülhet róla rossz felvétel, itt társadalmi státuszát tiszteletben tartva (adott esetben kiemelve), várják a vendéget. Az előcsarnokban elhelyezett üvegvitrinekben korábban készült fényképek mutatták, sejtették, mire számíthat a betérő

vendég. A nevesebb portréalanyok fényképeit is kiállították, illusztrálva a fényképész nivelését, hírnevét. Bemutatták a különböző eljárásokat és kiviteli megoldásokat (paszpartuzás, maszkolás, stb.). (Gyakorlatilag az egészről el lehet mondani, hogy kiváló marketingfogás volt, ráadásul úgy, hogy önmagában is értéket teremtett, ami korunkból visszatekintve igen komoly teljesítménynek bizonyult. Egyébként is ezt követelte a kor üzleties szelleme.) Az egész környezet imponált a vendégeknek, s a helyszín is azt sugallta: egy fotográfusnál illendő úriemberként viselkedni!

Visszatérve az atelierre: a házban külön iroda volt az adminisztrációra, ahol fogadószemélyzet várta a betérőket, felvette igényeiket, adataikat. A következő helyiség egy fogadóterem volt. A fényképész az utóbbi helyen találkozott a portréalányaival, mivel lehetőségeihez mérten igyekezett házigazda módjára viselkedni, és az ünnepélyességet hangsúlyozva itt fogadta a betérő vendégeket. A fogadóterem szintén díszített, szalonszerű kialakítású volt, tele fényképekkel, melyek tovább emelték a hangulatot és reprezentálták a fotográfus munkásságát. A fogadóteremhez toalett helyiségek is tartoztak, hogy a nagy esemény előtt a kellően emelkedett hangulatú vendégek még finomíthassanak megjelenésükön. A műterem ebben az időben (és még évtizedekig) ún. napfényműterem volt, tehát a felvételekhez csak természetes fényt használtak. Azt azonban remekül, a műterem ugyanis eleve úgy lett megépítve, hogy az egyik oldalfal, illetve a tető üvegkazettás volt, melyeket szakaszonként csi-

gás rendszerű árnyékolóval lehetett betakarni, így szabályozva a világítás irányát, mértékét. A hatalmas felület pedig – véleményem szerint – igen dekoratív, természetes hatású világítást produkált. Legalább az egyik fal (a felvételek háttéréként) festett volt, és valamilyen elnagyolt természeti környezetet vagy egy korabeli enteriört jelenített meg. Egy további kiszolgáló helyiségben pedig számtalan kellék szolgált a felvételek kiegészítőjeként, illetve a portrék attribútumaként.

A műteremházban természetesen helyet kapott még egy retusőr szoba, egy száraz és egy nedves labor is.

A felvételezés technikája a kezdetekben (évtizedekig) a mai síkfilmes technikának megfelelően alakult, eleinte kollódiumos nedveseljárással.



*Ismeretlen német gyártó által készített műtermi kamera.
Filmkazetta mérete: 24 x 30 cm.
(Magyar Fotográfiai Múzeum)*

Ez azt jelentette, hogy a negatívként szolgáló üveglemezt közvetlenül a felvételkedzés előtt érzékenyítették, bekenték fényérzékeny anyaggal, majd mikor már nem folyós, de még nedves volt, bekazettázásra került, és készülhetett is a felvétel. Viszonylag gyors munkát igényelt, mert az emulzió száradása után jelentősen vesztett az érzékenységből. Az elkészült negatívról kontaktolással készíthettek pozitív képet, ezért a nagyító gép feltalálásáig a vizitkártya mérete (6,3 x 10,5 cm) volt a nagyon gyakori méret olcsósága és praktikuma miatt.

Természetesen a korabeli objektívek rajzolata még egyáltalán nem közelítette meg a napjainkban tapasztalható minőséget, és ezt bizony még a kontakteljárással készült pozitív képen is jól lehet látni. Olyan képalkotási hibákra lehet figyelni, mint a „vignettálás”, azaz a képszelek felé történő fényerővesztés, továbbá jelentős képmezőelhajlás és szférikus aberráció, ami abban mutatkozott meg, hogy a kép szélei jól láthatóan életlenedtek.

Szubjektív, de az egész dolgozatom témájába vágó kérdésem az, hogy a mai technikaorientált világban mindezen hibák érdemben csökkentették-e az elkészült portré értékét? Ugyan manapság ezek már komoly hibának számítanak, ám ezen korabeli hibákat magam valahogy a bakelitlemezek hallgatásakor olykor hallható recsegéséhez tudnám hasonlítani.

Ismeretes, hogy napjaink igényes zenehallgatói még javában használják a bakelitlemezt, aminek magyarázatára legrövidebben azt lehet elfogadni, hogy: analóg jelforrás. Nem mentes a hibáktól, de véleményem szerint az ember

érzékszervei jobban befogadják ezen hibákat úgy, hogy mellette az átmenetek (legyen az kép, vagy hang) – szemben a digitális technikával – fokozatmentesek. Még egy megjegyzés: napjaink kortárs fotóművészetének egy jól látható irányzata – tehát éppen nem a perfekcionista stílusú – éppen ezzel az adottsággal játszik. Nem veti meg a technikai esetlenséget, az egyszerű gépek használatából adódó vizuális újszerűséget; mindegy ellensúlyozva az amatőrök technika-orientált beállítottságát. Mindezt csupán arra vonatkozóan jegyeztem meg, hogy a kép maga még „működhet” annak ellenére, ha technikai tökéletlenséggel is bír. Mindez egyszerűen része a fotográfiai formanyelvnek.

A fenti hibákból adódó jelenséget egyébként egyesek megpróbálták oly módon kiküszöbölni, hogy ovális alakú maszk segítségével készítették el a pozitív kópiát, tehát a papír szélei felé már nem hagytak képi tartalmat mutatkozni.



*Női portré a századforduló előttről átmenetes ovális maszkolással kivitelezve.
(Somogy Megyei Múzeum)*

Fontos értekezni a fotográfia és a festészet viszonyáról is. A fényképezés feltalálását elősegítő igény egyfelől egy a valóságot bemutató eszköz, mellyel kiváltható a sziluett és a fizionotrázs, valamint a portréfestészet, másfelől pedig egy a festők munkáját elősegítő eszköz, mely szinte azonnal kinőtt ezekből a skatulyákból. A festők (akkor) joggal érezhették saját szakmájuk, művészetük hanyatlásának veszélyét, és többen támadták is a fotográfiát, a művészeti értékét pedig egyenesen cáfolták. Mások pedig festőből fényképésszé avanszáltak, így a kezdetekben a két ágazat szinte keveredett egymással. Egyik sem találta hirtelen a saját művészeti formanyelvét, és ez kihatott az alkalmazott portré műfajára is. A korszak jellemző művészeti stílusa ugyan a historizmus volt, ám az akkori portréfestészetben (a nyugat-európainál később megerősödő polgárság miatt) a biedermeier is visszaköszön – valamint (amint elterjedt) a portréfotóban is. Nem volt kialakult fotografikus stílus, a kezdetek fotográfusa a festészet irányait vette alapul s követte. Így a fotóművészeknél is kialakult egy ún. festőies stílus. Ez úgy hatott a korabeli alkalmazott portréfotográfiára, hogy a korabeli portréfestmények mintájára igyekeztek modelljeiket beállítani. Tehát megmaradt a klasszicista merevség, biedermeieres polgári környezettel körítve. Statikus, kissé mesterkéltnéző póz, attribútumként, kiegészítőként pedig a korabeli polgárság, kispolgárság bútorai, használati tárgyai. A polgári környezet, polgári életmód, mentes a korábban tapasztalható pátosztól, egyszerűséget, nyugalmas áraszt. Érzelmes, de

nem érzelmős, a kispolgárság mindennapi örömei láthatók meg benne. A stílus természetes velejárója volt a polgárosodásnak, az új életformát reprezentálta.



*Barabás Miklós: Galambposta
biedermeier stílusú portréfestmény
(Wikipedia Commons)*



*Mai Manó által készített portréfotó
(Magyar Fotográfiai Múzeum)*

A festményeken és a fotókon szinte ugyanez köszön vissza a nézőre, és ez nem véletlen. A korabeli portréfotó szerepe hasonló volt: megmutatni a megrendelőt egy polgári környezetben. Olyan polgári bútorok és enteriőr környezetében, melynek a századforduló felé már egyre kevésbé volt aktualitása. A fényképek stílusa viszont megmaradt a századfordulóra is, sőt egészen a '20-as '30-as évekig, legalábbis az általam tárgyalt egykori vizitkártyák alapjául szolgáló képek esetében. Ez egyfajta paradigmaváltásnak volt köszönhető a megrendelők körében. Tudvalevő, hogy ezek a képek részint az alany társadalmi pozícióját is bemutatták vagy akár – sajátos módon – emelték is (pl. gazdag paraszt a már említett biedermeier környezetben), természetesen mindezt az alapvető igény, a megrendelő megörökítése mellett.

Tehát a fénykép a kezdetekben reprodukált, bemutatott egy státuszt az akkor „divatos” kiegészítőkkal, bútordarabokkal. Jóllehet, a századforduló környékére a fotókon megmaradtak a régi kiegészítők, ezt a megrendelők igénye alakította így. Nekik ugyanis már nem volt szükséges a reprodukció, a korhű kiegészítők használata, mert a képek másodlagos szerepe immár a reprezentáció lett. A portréalanyok számára polgári életmódjuk bemutatására megfelelt a felmenőik polgári bútorzata is, hiszen az egyértelműen arra utalt. Olcsó képeket akartak, megelégedtek az olcsó, nem gyakran cserélt bútorokkal is, mivel ezek is megfelelően reprezentáltak. Hogy érthetőbb legyen, mai hasonlatot is lehet találni a jelenségre. Elég egy olyan lakásba betérni, ahol régi stílbútoro-

kat használ a tulajdonos: lehet, hogy szimplán tetszésből, ám valószínűbb, hogy ő maga is reprezentálni szeretne valamit. Talán családja egykori – és ezáltal saját – polgári mivoltát. Hasonló lehet a jelenség néhány ügyvédi irodában is, ahol régi bútorok és a falakon festmények láthatók. Természetesen lehet mindez egyfajta marketing is, de ha így is van, mindenki érti a miértjét.

A századforduló környékén tehát továbbra is népszerű maradt a több évtizede bevált portrékészítési gyakorlat, köszönhetően a megrendelők igényeinek. Természetesen a kor amatőrjei ezzel egyáltalán nem értettek egyet és hangjukat nyíltan hangoztatták, mint ahogy az olvasható volt Az Amatőr c. folyóirat 1904. október 1-i számában:

„...a fotografálás nem elégszik meg már a tömeges arcképgyártással, hanem művészi hatásokra törekszik. Művészettel válogatja meg a fénykép tárgyait, világítási effektusokat keres, művészi tónust és hangulatokat.”⁽¹⁾

Tudni kell, hogy a századforduló amatőr fotográfusai nem egyenlők napjaink amatőrjeivel. Előbbiek gyakorlatilag nem rendelkeztek kevesebb tudással professzionális társaiknál, sőt, sokkal kísérletezőbbek voltak, mint ahogy a fenti írásból is látható.

A festészet természetesen nagyon hamar kilábalta a fotó miatt tapasztalható „identitás-zavarából”, megtalálta új formanyelvét, teljes mértékben különvált a fényképezéstől. Jelen-tős árok képződött továbbá fotón belül az alkalmazott és a művészi fotográfia között. Az alkalmazott portréfotó megmaradt egy olyan

szinten, ahonnan talán csak a második világháború mozdította ki véglegesen, miközben a magyar fotóművészet fokozatosan világhíretté szert. Ugyanakkor – elfogadva azt, hogy évtizedekig nem változott jelentősen – úgy vélem a portréfotózás ebben a korszakban élte egyfajta virágkorát.

A következőkben az általam általánosnak tartott jellemzőket ismertetem, melyek igazolhatják állításaimat.

– Világítás. (Nagyon kedvelem a korabeli portrék világítását, sőt, napjainkra is követendőnek tartom.) Az egész gyakorlatilag adott volt a napfényműterem jellegéből fakadóan. Hatalmas üvegfelületek oldalt és felfelé, melyből áradt be a szórt fény. A felfelé is kiterjedt világító felület miatt a hatás teljesen természetes volt (mivel alapvetően a nap, mint természetes fényforrás is fentről-oldalról érkezik, ezért az ember saját magán az ilyen irányú világítást tartja természetesnek), a felület nagysága, a fény szórtsága pedig tovább erősítette a természetes hatást és a részletgazdagságot. Mindezt pedig az üvegfelületet takaró, csigákkal mozgatható rendszerrel irányában és mennyiségében is változtatni tudta a fotográfus, aki egyébként nagyfokú tudással, az emberi arc, test ismeretének birtokában használta ezeket a lehetőségeket. Ez derül ki Kincses Károly Pózkatalógus című könyvéből is, melyben Mai Manó a Fényképészek Köre 1899. március 14-én tartott estélyén elmondott előadásából idéz:

„Hogy jó mellképet készíthessünk, minde-

nekelőtt teljesen ismernünk kell a fej, azaz a koponya anatómiáját. (...) Ha a fej anatómiáját vizsgáljuk, azt tapasztaljuk, hogy dacára, hogy a fejek arcok hasonlóak, a koponyák alakjai nagyon eltérők egymástól. (...) Tovább haladva, a figyelmes szemlélő azonnal észreveszi, hogy az arc mindkét fele legtöbb esetben egymástól eltérő, ki kell tehát keresni azt a felét, amely a fényképen tetszetősebb (...) A szempilla, éppen mint a szemöldök, rendkívül fontos aszerint, amint a szemhéjat fedi, vagy kevésbé árnyékolja. Ezek mind olyan csekélységnek látszó dolgok, de érzék, intelligencia kell azok felismerésére, úgy a felvevő operateur, mint a kidolgozó retoucheurnál. A szemgolyó ahány, annyiféle, sőt egy szem aszerint, miként van megvilágítva vagy árnyékban, nagyobb vagy kisebb (...) Az orr van görbe, egyenes, lenyúló, hajlott, mind egyik más megvilágítást, de egyszersmind más retouchet is igényel.”⁽²⁾

Látható, hogy a kor fotográfusa mennyire komolyan vette az emberábrázolást, és olyan tudást birtokolt, melyek ma – tapasztalataim szerint – egyáltalán nincsenek meg egy átlagos fényképészeti szolgáltatónál (ismét leszögezném, hogy nem a kiemelkedő professzionális műtermekre gondolok). Jóllehet, Mai Manó műteremháza a mai napig épségben megmaradt, mégsem volt egyedülálló jelenség egy hasonló atelier akkoriban úgy a fővárosban, mint vidéken.

– Kivitelezés. Egy másik sarkalatos kérdés, hogyan kerül a megrendelő kezébe a megrendelt fénykép. A korabeli vizitkártya-jellegű portréfotókat szinte kivétel nélkül vastag kartonlapra

kasírozták. Ez egy olyan tartást és védelmet adott, mely napjainkra is gyűrődések nélkül őrizte meg a fényképet, és kézbe véve a mai napig tárgyként funkcionál, nem pedig egy egyszerű papírdarabként.

A fotókat egyébként barritált papírra készítették, ez akkoriban természetes volt, mivel nem létezett még korunk kedvelt, műanyag alapú ún. RC papírja. Nevezhető ez szerencsének is, mivel így jelentősebb fakulás és elszíneződés nélkül léteznek a portrék még ma is. További előnye a barritált (zselatinos ezüstsó alapú) papírnak, hogy nagy árnyalatterjedelmet képes visszaadni finom átmenetekkel. Meg kell említeni ugyanakkor, hogy akkoriban még nem létezett a fényes papír, tehát a fekete szín visszaadása nem volt tökéletes, gyakorlatilag sötétszürke volt, mint ahogy a bemutatott képeken látszik is. Kérdés persze az, hogy mindez zavarta-e a kép színvonalát, befolyásolta-e az összképet.

A kivitelezés tekintetében még egy igen fontos lépés volt: a retusálás. Az idézett szövegben is olvasható (retouch) a fontossága. Természetesen a kor fényképésze külön retus műhelyt tartott fenn külön retusőrrel. Értelemszerűen az akkori analóg világ analóg hibáit analóg (mi több manuális) módszerekkel kellett kiküszöbölni, kiiktatni. Ám a korabeli retus túlmutatott pusztán a hibák elfedésén. A retusálás egy külön kézműves mesterség volt. Használta az alakkorrekciót, pl. egyszerűen karcsúbbra vett egy testrészt, kiemeléseket, pl. a haj vonalát, vagy a hajszálok íveit utólag „meghúzta”. Ám az én személyes kedvencem az, amikor a nem

elég látványos vagy hiányzó csillogását a szemben (röviden: szemfényt) utólag úgy idézte elő, hogy finoman egy tűhegynyi helyen kikaparta a fotót, így a papír fehérje látszódott.



*Portrérészlet, melyen a szemfény
utólag került megerősítésre.
(magántulajdon)*

A hatás persze tökéletes volt, mivel mindez nézési távolságból már egyáltalán nem látszódott, ám a szem élettel lett teli.

– Tipográfia. Mai fényképeket nézve talán furcsa, hogy tipográfiáról is lehet értekezni, de tény, hogy a tárgyalt portrék kivitelezése tipográfiai munkákkal járt együtt. Akkoriban ugyanis minden szolgáltató igyekezett magának reklámot kelteni azzal is, hogy az elkészült vizitkártyán a fénykép alatt feltüntette saját, és/vagy vállalkozása nevét is. Persze jó esetben mindez igen látványos volt, része a tárgy kultúrájának. A kártyákat, amikre a felvételeket kasírozták, nyomdáknak általában előre elkészítették a megfelelő szöveggel, cégérrel, „logókkal”, beleértve a hátlapot is, melyen teljes méretben volt látható a készítő cégének

bemutatózó grafikája. Ezt általában művészi igényekkel igyekeztek alkalmazni, szecessziós jegyeket mutatva. Érdekes, de egyes kártyák hátoldalán historista elemek is fellelhetők (holott a szecesszió épp a historizmus ellenpólusaként is ismert), mint pl. díszített országcímerek. Mai szemmel nézve ezeket a szecessziós, organikus jellegű díszítéseket, akár egyfajta látens üzenet is kiolvasható belőlük, ugyanis a szecesszió az akkori túlzott iparosodásra igyekezett reagálni ily módon. Mindez pedig napjainkra is érvényes jellegű lehet, ha az elgépiesedett, tömegesen termelt portréfotókra gondolok.

A grafikák tartalmát illetően további érdekességek is láthatók. A nagyobb műtermek szinte kivétel nélkül bemutatták a szakmai díjaikat.



Pribék A. fotóműtermében készült kép hátoldala bemutatva az országcímert és különféle kitüntetéseket. (Somogy Megyei Múzeum)

A bemutatkozásnak efféle módja a marketing szempontjából nyilvánvalóan jól működött, hiszen a fényképész ismertségét és elismertségét hirdette. Egyesek a fényképezés nagyjai, feltalálói előtt tisztelegtek azzal, hogy őket is „bemutatták”.



Portré hátoldalának részlete. (Somogy Megyei Múzeum)

Látható volt még a kártyát nyomtató hely neve is.

A grafikák színe általában barna, fekete, ámbrára vagy akár arany is lehetett.

– Háttér. A fényképezés háttérül legtöbb esetben festmény szolgált. Előfordult azonban, hogy a modellek vélhetően csak egy homogén felület előtt álltak (elsősorban az ovális maszkal készített felvételek esetében), mert az így készült felvételeken gyakorlatilag nem látszik háttér, illetve az egy árnyalat csupán. Az ábrázolás értelemszerűen hasonló volt a mell-, illetve háromnegyedes képeknél is, mivel itt nem volt cél a modell térbehelyezése.

A festett hátterek kezdetben valóságként próbálták a környezetet visszaadni, mintegy reprodukálva a lefestett környezetet, tehát

megpróbálták elhitetni, valóban az ábrázolt környezetben készült a felvétel.

Fentebb szoltam már arról, hogy korábban a megrendelők is igényelték a reprodukálást, mivel a kezdetekben a festőies reflexek miatt gyakorlatilag a korabeli festmények mintájára készítették a portrékat. Ezekben pedig enteriőrbe helyeztek modelleket festettek le, tekintettel a polgári miliő hangsúlyozására. A fentebb említett századforduló környéki változás miatt, bár a festett háttér továbbra is megmaradt, azt már csak reprezentálásra használták, senki sem gondolta, hogy a fényképész azt próbálná elhitetni, hogy pl. egy erdei ösvény mellett készült a felvétel. Mégis a már ismertetett okok miatt megmaradt a festett háttér.

Mindkét esetre jellemző volt az, amit a ma egyszerű portréfotósa olykor mintha egyszerűen nem is venne figyelembe: a modell térbehelyezése.



Festett háttér által térbehelyezett pár a Langsfeld Fiai műteremből. (Somogy Megyei Múzeum)

Mivel akkoriban még nem voltak túl nagy fényerejűek az objektívek (nem használhattott mindenki Petzval félt), ezért nem a mélységélesség csökkentésével érték el a tér kialakítását, hanem a háttér életlenre, homályosra, elnagyoltra festésével. A hatás tökéletes lett. A fényképek minősége, és monokróm mivolta miatt az akkori képeken bár jól látható, hogy festmény a háttér, mégis az összhatás remekül kialakult. A festett háttér technikai értelemben azzal a fajta fotóval harmonizált, amit a századforduló környéki évtizedek technikája és gyakorlata képviselt.

– Attribútumok. A korabeli portrék tipikus jellemzője, hogy az alanyt kellékekkel attributálták, természetesen mindezt a már tárgyalt társadalmi státusz hangsúlyozása miatt. Gyakori kellék volt a szék, melyre le lehetett ülni, vagy épp támaszkodni is lehetett rá.



A szék és asztal, mint tipikus kiegészítő, használata. (Somogy Megyei Múzeum)

Előfordult még asztal is, de egyes képeken építészeti motívumok vagy kisebb kellékek (pl. könyvek) is megjelentek.

Különös esetlenségre is fel lehet figyelni, amikor gyermekfotók esetén a kisgyermeket felnőtt méretű fotelba, székre ültetik. Persze mindezzel remekül lehetett érzékeltetni a gyermek kis termetét, de valószínű, hogy nem ez lehetett a készítők eredeti szándéka. A bájos esetlenség azonban nem róható fel komoly hibának.



Gyermekfotó Mai Manó műterméből
(Magyar Fotográfiai Múzeum)

Érdekes lehet a fényképek hátlapján olvasható, a szolgáltatással kapcsolatos szövegekből, reklámokból szemezgetni.

Példaként néhány:

„Utánrendelések pontosan eszközölköttek. Nagyobbítások Feketében, Aquarell és olajfestményben. Táj- állat és házonkívüli felvételek.”⁽³⁾
– olvasható a kaposvári Langsfeld fiai műterem

által készített felvétel hátlapján. Ebből is látható, hogy a portréfestészet ezen a területen oly sajátos módon került a fotó közelébe, hogy a megrendelők között igény jelentkezett a portréjuk festményként történő újrakészítésére.

Klöss György budapesti fényképész felvételeinek hátlapján is olvasható az „olajfestmények” szó, tehát ő is rendelkezett a szolgáltatással.

„Utánrendelések évek múlva is eszközölhetők. Utánzás tilos.”⁽⁴⁾ – olvasható Hamedli Gyula kártyáján. A szövegből következik, hogy archiváltak a régebbi felvételeket, így a megrendelő később visszatérve rendelhetett még további képeket. Nyilván ez kifizetődő volt, továbbá, elkerülendő az esetleges presztízssromlást és az ötlet eltulajdonítását, azt is melléírta, hogy nem lehet bárkinek utólag nagyítást készíteni, vagy a felvételt leutánozni.

Végül egy hirdetés szövegét idézném, mely a makói Homonnai fényképészet szövege:

„Szobánk legszebb dísze. Legalkalmasabb ajándék! Rendkívüli alkalom, hogy a nagyérdemű közönséget munkám jóságáról meggyőzzem. 1905. január 1-ig fénykép után (rég, elhalványodott kép után is) 1 darab életnagyságú nagyítást 5 Ft-ért készítek. Valódi fénykép, Krétarajzzal nem összetéveszteni!

Teljes tisztelettel Homonnai Nándor fényképész, Makó főté.”⁽⁵⁾

A '20-as '30-as évek

A vesztes háború, trianoni békediktátum miatt elvesztett hatalmas területek, a gazdasági, társadalmi, politikai, lelki krízis jó alapot biztosított a revizionista törekvéseknek. A politikai rendszer a '30-es években egyre inkább a radikális jobboldal felé mozdult el, melynek vége: egy újabb vesztes világháborúba sodródott ország.

Azonban a '20-as években Bethlen István kormánya sikeresen rendet teremtett az országban, megalapozta egy jól működő gazdaság alapjait. Klebelsberg Kunó vallás és közoktatási miniszter vezetésével pedig hatalmas iskolafejlesztés és modernizáció indult meg. Klebelsberg Kunó azt vallotta, hogy a megtépázott ország egyetlen esélye, a kultúra és műveltség magas szintre emelése. Erről így nyilatkozott:

„... a trianoni béke következtében lefegyvertett Magyarországon a kultusztárca voltaképpen honvédelmi tárca is. Honvédelmi tárca olyan értelemben, hogy most elsősorban a szellem, a művelődés fegyvereivel kell védeni hazánkat és ezekkel az eszközökkel kell mindig újból és újból bebizonyítanunk a világ nemzetei előtt, hogy a magyar viszontagságos életének második ezer esztendejében is életképes.” (6)

Ez az ideológiai helyzet tulajdonképpen melegágya volt annak a sajátos fotográfiai irányzat kialakulásának, amit azóta is „magyaros stílus” néven ismernek. A stílus a két világháború közti időszak talán legjelentősebb fotográfiai jelensége volt hazánk területén, ám nem szabad megfeledkezni arról sem, hogy a politika, a

sajtó, az ideológia ezt a fajta vizuális megnyilvánulást teljes odaadással támogatta. A stílus ugyanis a magyar vidék boldog, népviseletben élő embereinek ünnep- és hétköznapjait mutatta be, sajátos látványvilággal, ezzel is méltatva az ország parasztságának a nemzet életében betöltött szerepét, erejét. A képek mai szemmel nézve is kétséget kizáróan szemet gyönyörködtetőek.

A stílus létrejöttének technikai feltétele is volt, mely a '20-as évekre valósult meg. Ezüst-bromid emulzió a fényesített fotópapíron, mely akkor egy teljesen új, csillogó, kontrasztos látványt kölcsönözött a felvételeknek. A fényképesek mindezt előnnyé kovácsolták, mivel alapvetően a kontrasztos világítási helyzeteket keresték, mint pl. az ellenfény. Egyértelmű azonban, hogy a magyar vidék korántsem volt olyan vidám, szép és csodálatos, mint ahogy azt a képek ábrázolták, de egy akkori, a vesztes háború miatti nacionalizmussal megáldott társadalomnak erre volt igénye. Az irányzat mindenesetre újszerű volt nemzetközileg is, számos díjjal ismerték el.

Természetesen nem ez volt a korszak egyetlen jellemző irányzata, de az akkoriban készült szocio, illetve dokumentarista képek nem keltettek nagy népszerűséget az ország vezetőségének szemében. Ezek a fényképek is a magyar társadalmat mutatták be, a vidéket, csak épp korántsem az emberek szívének oly' kedves idilli oldalról. Pedig hasonlóan úttörő (s tartalmuk, témájuk, üzenetük miatt talán fontosabb) munkák voltak, mint „ellenpólusuk” a magyaros stílussal készült fotók.

Mindkét stílus lényege, hogy a korabeli hazai fotóművészet végre kikerült a festőies stílus zsákutcájából, s ily módon találta meg saját útját – a második világháborúig.

A kultúra fejlesztése mellett sajátos jelenség, hogy a korszak meghatározó művészeti irányzatai nem kaptak teret az országban, megszilárdulni sosem tudtak. Az avantgárd mozgalom részint túl közel volt időben a Nyugat iránymutatásaihoz, részint a megszilárdult jobboldali politika és társadalmi gondolkodásmód nem adott megfelelő teret a mozgalomnak. Sőt, a Tanácsköztársaság bukása után az avantgárd hazai képviselői emigrálni kényszerültek, Kasák és társai Bécsbe menekültek.

Itt kell megemlíteni a hazai fotóművészet azon tagjait, akik a fent említett ideológiai elmentet miatt külföldön érték el legnagyobb sikereiket. Méltán világhírű fotóművészek kezdtek el ebben az időszakban dolgozni, mint pl. André Kertész, Brassai (Halász Gyula), Munkácsy Márton, Moholy-Nagy László, Robert Capa (Friedmann Endre Ernő). A hazai avantgárd vonalat pedig első sorban az itthon maradt Pécsi József képviselte, aki mindemellett a hazai reklámfotó megteremtője is volt.

Az alkalmazott portréfotó esetében azonban alapvetően nem lehet jelentős változásokról írni. A világháború alatt üzleti lehetőséget jelentett, hogy az otthon maradt családtagok fényképet készítettek, majd az elkészült képet kiküldték a frontra. Ennek a másik oldala, mikor a katona szabadságát töltötte otthon, elment a fényképészhez, képet készíttetett magáról, azt kinagyíttatta, melyet emlékül a családtagok-

nak adott. *„És ki ne áldozna arra, hogy azok, akik a harctéren vannak, itthon családi körben méltó emlékek legyenek megörökítve?”* (7)

A háború után, a Tanácsköztársaság bukását követően továbbra is megmaradt az igény a portréfotó iránt. A reprezentációban továbbra is megmaradt a szerepe, sőt az ország társadalmi és ideológiai berendezkedését látva, a megrendelők nem kívántak változást a monarchia virágzó korából származó képi világhoz képest.

A technikát vizsgálva azonban egy korszakalkotó változás történt, s azt a fényképészek gyakran fel is tüntették a hirdetésekben, vagy az általuk készített fényképek hátulján. A változás pedig az volt, hogy a portréfotográfiában a '20-as évekre elterjedt a mesterséges fény használata. Meg kell azonban jegyezni, hogy nem teljesen új találmányról van szó. Még 1877-ben Londonban Henry Van der Weyde dinamóval meghajtott ívfénnyel működő műfényes műtermet nyitott. Később felfedezték az energiaigényesebb szénszálas izzót is. Ám hazánkban még pár évtizedig nem terjedt el, ellenkező esetben nem jelenhetett volna meg különösebb reklámértékkel az alábbi hirdetés:

„Fényképfelvételeket villanyfénynél este 6 óráig, bejelentett felvételeket később is eszközölök.” (8) – olvasható a Makói Friss Újság 1926. január 3-i számában.

Ám nagyon érdekes, hogy a műfény adta szabadsággal eleinte nem éltek (vagy nem volt érdekük élni) a fényképészek, tehát továbbra is a napfényműterem világításához megtévesztően hasonló fényeket állítottak be.

Szintén nem terjedt el azonnal hazánkban,

de mindenképp szót érdemel, hogy 1925-ben megjelent a világ első elektromos „vakukörtéje”, majd ’28-ban Harold Eugene Edgerton kifejlesztette az örökvaku prototípusát.

1929. október 24-én összeomlott a New-York-i tőzsde, s kezdetét vette a gazdasági világválság. Hatása érezhetővé vált a saját háborús válságából épp kilábaló Magyarországon is. A gazdasági nehézségek súlyosan érintették a középérteget, tehát a kisvállalkozásoknak a fennmaradásukért kellett küzdeniük.

A kialakult helyzet elősegítette a radikalizálódást is. Míg a ’20-as évek második felére a javuló gazdasági mutatók miatt csökkent az antiszemitizmus, a világválság idejére ismét felerősödött. Bethlen István kormánya 1931-ben lemondott, helyét Károlyi Gyula, majd 1932-ben a szélsőjobboldali Gömbös Gyula kormánya vett át. A gazdaságot sikeres külpolitikával próbálta élénkíteni, mely azonban együtt járt az antiszemitizmus fokozódásával. Németországgal jó kapcsolatot ápolt, elsők között üdvözölte Hitler hatalomra jutását is.

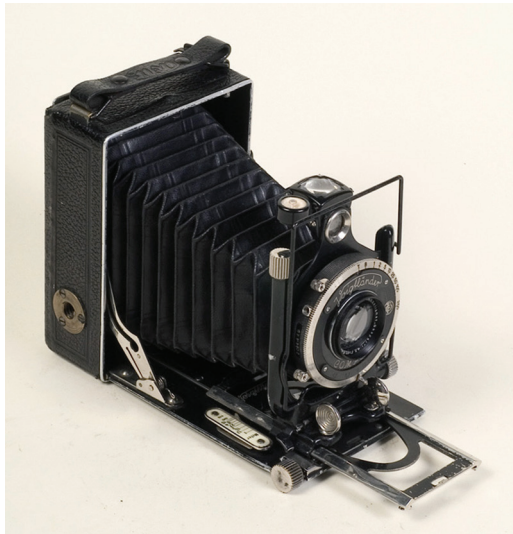
A fotográfia ugyanakkor jelentős fejlesztések időszakát élte, a gépek – és ezzel együtt a filmméret – kisebbítésére és könnyebb kezelhetőségére törekedtek.

A gazdasági világválság időszakában (és utána) Németország gazdasága és az ott zajló fejlesztések példaértékűek voltak. Németország lett a legnagyobb optikai (a hadászati fejlesztések miatt is) és fényképeszeti fejlesztések központja. Elterjedt a rollfilm, aminek használatával már nem kellett felvételeként a síkfilmes lemezeket cserélni. Meg kell említeni azonban,

hogy továbbra is megmaradt a síkfilm, ám ebben a kategóriában is jellemzővé vált a méretcsökkenés, elterjedt lett a 9 x 12 cm-es méret. Oscar Barnack már 1925-ben kifejlesztette az ún. kisfilmes formátumot, amely gyakorlatilag a 35 mm-es mozifilmel használta. Ez a formátum egyébként csaknem fele akkora volt, mint az akkorra már szintén elterjedt rollfilm. Ebben az évben jelent meg az első kisfilmes fényképezőgép is, a Leica 1. Nevének eredete a Leitz optikai gyár és a „camera” szavak összetételéből áll. Ez a gép tulajdonképpen a fotóriport műfajának elterjedését alapozta meg, mert kisméretű, ezáltal könnyen hordozható volt. 1932-re megjelent a továbbfejlesztett Leica 2, és a Contax 1 típusú gép is. A fotográfia gyökeresen megváltozott, az utcai, szocio és riportfényképezés népszerűbb lett az új gépek miatt. Az első kisfilmes gépeket azonban magas árak miatt csak kevesek engedhették meg maguknak.

A kor kompromisszumát (tehát a kompaktabb gép, és a kisebb, ezáltal olcsóbb nyersanyag) az akkori rollfilmes gépek jelentették. Mindez persze az alkalmazott fotográfia számára a gazdasági világválság miatt is szükségessé vált. Valószínűsíthető azonban, hogy a világválság nélkül is többen váltottak volna az újabb, kisebb formátumú gépekre, ugyanis túl az olcsóbb nyersanyag kérdésén, ezek a gépek (a drágábbak legalábbis) igen magas minőségi színvonalat képviseltek, mint pl. a kor kedvelt (és azóta is kedvelt) klasszisa, a Rolleiflex. Ára miatt egyértelműen a profik és a tehetősebb művészek gépe volt (művészeti körökben kedvelt

volt az akkor megjelenő négyzetes formátumú 6 x 6 cm-es negatív mérete miatt). Ám az akkori recesszió miatt a kisiparos szolgáltatóknak a kor amatőrreinek kifejlesztett roll- illetve síkfilmes kamerák jelentették a kompromisszumot. Ezeket a kamerákat összefoglaló néven ún. „klappkameráknak” nevezik. Képi és mechanikai minőségük elmaradt a Rolleiflexétől, azonban áruk miatt a válságban lévő magyar fotográfus megengedhette magának, széles körben váltak népszerűvé.



*Voigtlander Avus klappkamera (1927-36)
Negatív méret: 6 x 9 cm
(Magyar Fotográfiai Múzeum)*

A kialakult helyzet furcsasága, hogy a technikai fejlődés ellenére a portrék színvonala csökkenni kezdett. Köszönhető ez annak, hogy a gazdasági válság miatt sokan nem a technikai fejlődés miatt válthattak új kamerákra, hanem az olcsóbb nyersanyag, praktikusabb használhatóság kedvéért. Meg kell jegyezni továbbá, hogy a könnyebb kezelhetőség következtében többen megélhetési lehetőséget láttak, kerestek a fényképezésben, és különösebb szakképesítés, gyakorlat, inasévek nélkül indítottak vállalkozásokat, fogtak munkához.



*'30-as évekből származó gyenge minőségű
családi portré (magántulajdon)*

A romló életszínvonal és az olcsó(bb) szolgáltatás megtalálta egymást, a jelenség károsultja pedig a szakma lett. Nem lehet természetesen általánosságban beszélni, de a jelenség kétségkívül létezett.

A képek sajátosságaként meg lehet említeni, hogy a fényképészek kezdték a műfényt egyre inkább műfényként használni, tehát nem törekedtek már annyira a napfényműterem világítási jellegének visszaadására. Természetesen mindez egyáltalán nem volt új jelenség a fotográfiában, de az alkalmazott portréfotó évtizedek óta stabil stílusjegyei nem követték a művészeti fotográfia változásait.

A fentebb említett Pécsi Józsefnek 1930-ban jelent meg Photo und Publizität című műve. Pécsi ekkorra már nagyon tudatosan használta a műfényeket, ami természetesen előbb-utóbb hatással volt az alkalmazott fotográfia egyéb területeire és művelőire is.

A vizitkártya-szerű kivitelezés az időszak végére eltűnően volt, jellemző volt viszont a nagyobb nagytítások megjelenése vékonyabb kartonra kasírozva, kevesebb, csupán az információ közlésére (fénykép készítője) használt tipográfiával.

A II. világháború fordulata

A '30-as évek végére a növekvő szélsőjobb-oldali és revíziós hangulat eredménye az újabb világháborúba való sodródás lett. Kezdetben a bécsi döntések által visszakapott területek miatti elégtétel érzése népszerűséget jelentett a Horthy által irányított vezetésnek, és az ország

egyre szorosabban együttműködött Németországgal.

Közismert a II. világháború tragédiája. Szőszegés, óriási emberveszteség a Don kanyarban, deportálás...

A pusztítás hatalmas volt. Az ország romokban hevert, az emberveszteség mintegy 900 ezerre tehető, közülük 500 ezren gázkamrában végezték. Az ipar szinte teljesen megsemmisült. Az erőviszonyok átrendeződése miatt az országra a szovjet megszállás várt.

Az események erősen nyomot hagytak a fényképész szakmán is. A háború végére gyakorlatilag megszűnt a klasszikus napfényműterem (ami ekkorra már természetesen villanyfényvel üzemelt). A harcok során a legtöbb ilyen épület megsemmisült, és többé már nem is volt szükség az újjáépítésükre. Budapest egyetlen épületben megmaradt napfényműterme (Mai Manóé a Nagymező utcában) a háború után bemutatóteremként, iskolaként, majd 30 éven át a Magyar Autóklub székházaként üzemelt. Mindemellett számos fényképész elmenekült az országból még a nácik előtt, vagy vált áldozattá.

A háború végéig – a katonai fejlesztések, és a kezdetben tapasztalható eredmények miatti lelkesedés következtében – jelentős eredmények mutatkoztak a magyarországi fotótechnikában is.

Dulovits Jenő, aki az 1930-as évektől aktív részese volt a hazai fotográfiának, akkor fejlesztette ki Tóth Miklóssal közösen például a DUTO lágyszűrő szűrőt. Természetesen az akkor népszerű magyaros stílus művelői között hamar

komoly népszerűsége tett szert ez a kiváló találmány. Azonban életének főművét 1939-ben kezdte el fejleszteni, és 1943-ban szabadalmaztatta találmányát, a világ első kisfilmes tükörreflexes fényképezőgépét, a Duflex-et.



A Duflex kisfilmes fényképezőgép



Leica II. kisfilmes fényképezőgép

Bár az alkalmazott portré szempontjából nincs nagy jelentősége, mégis szükséges megemlíteni, mivel találmánya akkor a világon egyedülállónak számított, mert a Leica és a Contax ('49-ben jelent meg saját tükörreflexes fejlesztésével) kisfilmes fényképezőgépek távmérővel rendelkeztek, így azokban még nem valósult meg az objektív kerestülki komponálás és élességállítás.

A háború miatt csak 1947-48-ra kezdődött meg a (közben fejlesztéseken átesett) gép sorozatgyártása. A budapesti Gamma Optikai Művekből született MOM készítette, és akkoriban 3500 Ft-ba került, ami lényegesen kedvezőbb volt a Leica és Contax áránál.

A háború utáni politikai folyamatoknak köszönhetően azonban 1949-re abbahagyták a Duflex gyártását. A háború végére kialakuló politikai helyzetben ugyanis – többek között – az alkalmazott fotográfia is komoly kárát látta.

A szocialista rendszer idején

A kezdeti demokráciát az egyre nagyobb politikai szerephez jutó Magyar Kommunista Párt 1947-ben választási csalással szüntette meg. A háború kezdetétől a baloldal hatalomátvételéig több százezren hagyták el az országot.

A magántulajdont felszámolták, bevezették a tervgazdálkodást. A társadalomban elitváltás történt, s minden fórumon a marxista-leninista-stálinista ideológiát terjesztették.

A fentiek alapján természetesnek vehető, hogy a fotográfia is nagy változáson ment keresztül. Mi sem fémjelezheti jobban az egész

rendszer, mint az a határozat, aminek értelmében a fentebb bemutatott Duflex fényképezőgép gyártását megszüntették. Helyette – igazodva a társadalom rétegződéséhez – mindenki számára elérhető, a minőségi szempontokat kevésbé szem előtt tartó tömegtermelés vette kezdetét. Így jelent meg az egyébként népszerű Mometta 1952-től. A szovjet vezetés ennek a gépnek a gyártását is igyekezett meggyengíteni (valóban jó konstrukció volt), ezért pl. az objektívhez használt üveget egyre gyengébb minőségben biztosították. Ekkora már egyébként is a szovjet fennhatóság alatt álló országokból érkezhettek csak bármilyen nyersanyag, ami további minőségromlást jelentett. A Mometta gyártását – szovjet nyomásra – 1962-ben abbahagyták.

Gyakorlatilag minden magánkézben lévő vállalkozást, vállalatot államosítottak, így a pl. Fortét is, de megtörtént az az abszurd helyzet is, hogy a kiváló fotóművész és reklámfotós, Pécsi József alkalmazott lett a saját műtermében. Az 1950-es években rendkívül szűkös körülmények között igazolványképek készítéséből élt.

A nyersanyagok beszerezése csak a KGST tagállamokból volt lehetséges, mely gyakorlatilag a (már államosított) magyar Fortéra és a keletnémet Orwo-ra korlátozódott.

Ezalatt természetesen a vasfüggönyön innen is fejlődött a technika, mivel a hidegháborús helyzet miatt a szovjet blokk is nagy erőket ölt különböző technikai eszközök fejlesztésébe, melyek mellékeként bizonyos ágazatok jól fejlődtek. Így történt ez a fotográfiával is. A szovjetek még a második világháború során

igyekeztek különböző technikákat „zsákmányolni”, melyeket lemásolva később sorozatban gyártott saját névvel. Tipikus ilyen példa volt a Zorkij kisfilmes fényképezőgép, mely a Leica tökéletes mása. A rollfilmes kamerák csúcsának számító Rolleiflex csehszlovák megfelelője pedig a Flexaret lett, míg a Hasselbladé a Kiev 88



*Hasselblad 500C
rollfilmes fényképezőgép*



*Kiev 88
rollfilmes fényképezőgép*

A szovjet blokk tehát igyekezett magáénak is betudni minden jelentős nyugati fejlesztést, ám ezek a technikák általában a fokozott minőséget követelő gyártási fázisoknál lényegesen gyengébbnek bizonyultak nyugati társaiknál. Tipikusan ilyen példa az objektívek minősége, mivel nem állt rendelkezésre megfelelő tisztaságú optikai üveg, valamint a megmunkálás minősége sem volt megfelelő, nem beszélve az emberek képzettségéről.

Eközben nyugaton a második világháború után fokozatosan teret nyertek az amatőr felhasználóknak gyártott gépek, mert a legnagyobb piaci szegmenst ők jelentették.

A fenti példák alapján egyértelműnek tekinthető, hogy az alkalmazott portréfotográfia is jelentős változásokon ment keresztül. A polgári létformát és társadalmi státuszt reprezentáló minőségi szolgáltatás átszellemült. Az iparág fejlesztési-gyártási irányvonalával pedig párhuzamot lehet vonni, a minőség az alkalmazott fotóban sem volt már döntő fontosságú. Talán pont e jellemzője miatt azonban továbbra is megmaradt reprezentáló jellege, ám többé már nem a polgári létformát, hanem inkább a szocialista létformát hivatott hirdetni. Ennek megfelelően – alkalmazkodva a kor technikai fejlettségéhez is – látványvilága erősen megváltozott. A modellt térbehelyező festett háttér eltűnt, helyette semleges színű homogén felület vette át szerepét. Az attribútumok, kiegészítők már csak a gyerekfotóknál voltak láthatók, a lényeg az egyszerűség, visszafogottság lett. Mindez azonban párosult a kevésbé gondos kivitelezéssel, amely a silányabb nyersanyagok-

kal együtt már valóban egy teljesen új minőségi kategóriát eredményezett.



*Portré a '60-as évekből
(magántulajdon)*

Ugyanakkor mindezen jellemzők együttese tükrözte az egész életmódot is. A lakóterek berendezettsége, az öltözködés alapvetően hasonló jellemzőkkel bírt, mely megfelelt a politikai rendszer által közvetített ideológiának.

A világítás jellege alapvetően keményebb lett (ez egyébként már az 1940-es évektől jellemző volt a műfény tudatosabb használata miatt), a természetesség visszaadásával kevésbé törődve. Természetesen szó sem volt a műfény művészi kreatív felhasználásáról. Egyszerűen csak kialakultak az alapvető – és azóta is az oktatás részét képező – műfényes világítási sémák, úgy mint pl. „kis orr árnyék”, „háromszög”, illetve „felező” világítás. Mindezek következménye az lett, hogy a szemfény gyakorlatilag pontokból tevődött össze a világítás összeállításának megfelelően. Általában két pont volt látható

a szemben, egyik a főfényé, másik a derítésé. Számomra ez már igen távol esik az általam nagyra becsült természetességtől. Ilyenkor viszszagondolok arra, hogy pár évtizeddel ezelőtt még direkt odafigyeltek a szemfényre retusálásnál, hogy a kellő méretű világos folt megfelelő ragyogást adjon a szemnek.

A '40-es- '50-es évek jelentős újítása volt egyébként az ún. „gegen” fény bevezetése is, mely a homogén háttérről könnyebben „leválasztotta” a modellt, mintegy díszítő, illetve él-fényt alkotva.



*Példa a gegen-fény alkalmazására ('50-es évek)
(magántulajdon)*

Ez az újítás egyébként teljesen korszerű dolog volt, a (külföldi) filmgyártás és a filmes világítás elterjedése hozta magával hazánkba. Ez a világítási attitűd egyébként azóta is töretlen népszerűségnek örvend, nem is alaptalanul. A kompozíció is változásokon ment keresztül.

Szomorú, de elmondható, hogy jól láthatóan csökkent az alaposság, átgondoltság, nyomát sem látni már annak a szemléletnek, amit Mai Manó és kortársai képviseltek. Teljesen gyakorivá vált, hogy a képkivágás valamely ízületet (csukló vagy könyök) „vágot” le. Az alakok egymáshoz képesti elhelyezése és együttesük képkivágásba történő helyezése is esetlegességet sugall, nem találni a „klasszikus” portrénál tapasztalható harmóniát.



*A képszélek díszítő jellegű levágása
(magántulajdon)*

Véleményem szerint a jelenség oka többek között a technikai sajátosságokban is kereshető (a már említett szakmai felkészületlenségen túl). A századforduló portréfotósa ugyanis szinte kizárólag síkfilmes kamerát használt, melyen a mattüvegen állította be a témát. Itt egy adott nézési távolságról gyakorlatilag egy képet látott, mely látómezőjének kis hányadát fedte le. Így hamar észlelhette a kompozíciós hibákat,

diszharmonióját. A szocialista kor fényképésze legtöbb esetben már tüköraknás, vagy tükörreflexes keresőt használt, mely részint nem fedte le a teljes képméretet, részint egy teljesen más látásfiziológiát követelt meg. Mozgatni kellett a szemet, nem egy akkora képet látott komponáláskor, mint a készülő negatív, hanem látómezejének jó részét lefedőt. Így könnyebben fordulhatott elő komponálási hiba, különösen a képszéleken. Mindezzel azonban cseppet sem szeretném menteni a kor szakembereit! A világhírű magyar és külföldi fotóriporterek ugyanis mesteri módon használták a szintén tükörreflexes, vagy távmérős keresőiket kisfilmes fényképezőgépeiken.

A nagyítás után a képet már általában nem kasírozták, a tipográfia gyakorlatilag eltűnt. Jellemző lett ugyanakkor a képszélek cikk-cakkos mintájúra vágása, ami egyébként a lakástextiliák organikus és népi díszítettségéhez volt hasonló.



*Jellegzetes mintázatok egy lakásentriőrben az 1970-es évekből
(a szerző felvétele)*

Mindent egybevetve elmondható, hogy a má-

sodik világháború utáni szocialista rendszerben a portréfotó igényes, tárgykulturát sugárzó jellege megszűnt. Hasonlóan lehet vélekedni a vizuális jellegről is, az ideológia által táplált visszafogottság valójában szakmai képzetlenséget takart, s a kettő jól megfért egymás mellett.

A '80-as évektől napjainkig

A '60-as évek közepétől jellemző volt a rendszerre a lassú enyhülés folyamata. A „legvidámabb barakk” gondolkodói látták azt is, hogy a nemzetközi hitelekkel fenntartott látszatlóság már nem tartható sokáig. A nyugati kultúra lassan beszivárgott, és megtűrt jelenség lett.

A szocialista blokk országaiban sorra indultak meg a függetlenedési, demokratizálódási lépések, mígnem a '80-as évek végére, '90-es évek elejére lezajlottak a rendszerváltások, hol békésen, hol forradalmi úton. A szocialista rendszer felbomlása következtében megszűnő állami irányítású vállalatok miatt a munkanélküliség és az infláció ugrásszerűen megemelkedett. A jelenség megteremtette a rendszerváltás-kori kényszervállalkozókat.

Mivel a keleti blokk fejlesztései részben a nyugat eredményein alapultak, ezért itt is elszaporodtak a gyenge minőségű, ám egyszerűen kezelhető, olcsó gépek. A folyamat eredményeképpen sok fényképész gyenge minőségű eszközzel rendelkezett, a '80-as évek és a rendszerváltás vállalkozója pedig a könnyebb használhatóság, alacsonyabb ár miatt amatőr technikát is használt. Ekkorra teljesen elterjedt

váltak a különféle tükörreflexes, kisfilmes fényképezőgépek, melyek jó része már fénymérővel volt ellátva. Megjelentek az automata vakuk is, melyeket a gépre szerelve már bizonyos feladatok elvégzésére alkalmas eszközt kapott relatíve olcsón a fényképész.

Tipikus ilyen eset volt, mikor lakásról lakásra járva („véletlenül” tudva, hol van pl. kisgyerek) ajánlotta fel szolgáltatásait. Ez akkoriban technikai értelemben azt jelentette, hogy a helyszínen, a lakásban történt meg a felvételezés, aminek színvonala az eddig tárgyalt portrék közül messze a legalacsonyabb volt. Nem volt műterem, nem volt klasszikus értelemben vett háttér, utóbbit a szoba fala, vagy az ülőalkalmatosság kárpitja jelentette. Mindezt természetesen nem tudatosan átgondolva, hanem egyszerűen csak „ahogy alakul” alapon, mit sem törődve a térrel, a kompozícióval. A világítás általában egyet jelentett a gépvázra szerelt automata vakuval, mely így egy kemény karakterű, ám mégis „lapos” (a szemből jövő fények miatt nem alakultak ki a megfelelő árnyékok) világítást eredményezett. A helyzetet tovább rontotta, hogy a '80-as években nagyon elterjedtek a színes filmek, amik minősége hazánkban igencsak megkérdőjelezhető volt, ráadásul semmiféle kultúra nem volt a készülő fényképek színdinamikájának.



Rendszerváltás korabeli „házaló” fényképész munkájának eredménye (magántulajdon)

Így került divatba a műtermi fényképezésnél a különféle élénk színű textíliák háttérként való használata. Ezeket az anyagokat általában különféle hajtogatások után rögzítették a falra, mely elé közvetlenül állították a modellt, igen kis távolságot hagyva. Ez azt eredményezte, hogy a vakufény ereje miatt egyébként is lekeszelt objektív nagyobb mélységélessége miatt a háttér is teljesen éles volt. A világítás a műteremben is jellemzően „lapos” volt, általában két fényforrást használtak egymással mintegy 60 fokot bezárva a modell felé irányítva, hogy bizonyosan ne legyenek zavaró árnyékok, ne legyenek kellemetlen „meglepetések”. Mindez számomra egyet jelent a fények ismeretének hiányával.



*Műtermi gyermekfelvétel a '80-as évek végéről
(magántulajdon)*

Számomra ez jelenti a mélypontot. Azt hiszem, ekkor volt a hazai portréfotográfia a legalacsonyabb szakmai szinten fennállása óta. A történelem, társadalom és technika alakulásának sajátos magyarországi folyamatai az alkalmazott fotográfia minőségén jól láthatóak.

Napjainkra a helyzet némileg megváltozott. Hangsúlyozom, némileg, ami véleményem szerint nem a fotográfusok tudásának eredménye, hanem a rendszerváltás miatti változásoké.

1989 után ugyanis megnyílt hazánk lakossága előtt is a nyugati piac, legálisan elérhetővé váltak a nyugaton fejlesztett eszközök, melyek egy bizonyos fokú technikai javulást hoztak magukkal. Az igazi robbanást pedig a mai napig tartó digitális „forradalom” jelentheti, mely a

fényképezést több ponton is komolyan befolyásolhatja. Részint a mára teljesen elterjedt digitális képrögzítés, részint a digitális állományok számítógépen való utómunkájának lehetősége, részint pedig az információs forradalom következményei. Az Internet fejlődése miatt kialakultak a közösségi képmegosztó oldalak, fórumok, lehetővé vált a keresés, információk közzététele. Ez eddig soha nem látott lehetőséggel vértézheti fel a fényképezést: ki sem kell mozdulnia otthonról az információk megszerzése érdekében. Nem kell elmennie a műterem kirakatához, hogy képet láthasson, a digitális technika miatt nem kell fenntartania saját laborját, vegyszereket, a képérzékelők módosítható fény- és színérzékenysége miatt pedig a világításnak sem kell feltétlenül a legkorszerűbb műtermi generátoros vakuknak lennie. A nyersanyagok kiiktatásával szinte végtelen kísérletezési lehetőség tárulkozott fel jelentősebb anyagi ráfordítás nélkül. Napjaink kisiparos alkalmazott portréfotográfusának legfőbb feladata véleményem szerint ezen lehetőségek minél teljesebb körű kihasználása lenne.

A fent vázolt folyamatok alapján mindenképpen valamiféle megújulást, újjászületést lehetne remélni. Mégsem történt gyökeres változás, a legtöbb helyen megmaradtak a régi reflexek, a '80-as évek világításai, ízléstelen hátterek. Nem láthatók már textiliából készültek, ám helyettük ismét megjelentek a festett hátterek, amik mára természetesen nyomtatással készülnek. Gyakoriak a különféle textúrák (pl. márványszerű mintázatot) mutatók, de láthatók ismét enteriőr-részletet ábrázolóak is.

Az ötletgazda vélhetően a klasszikus polgári portréfotózási háttérrel gondolta újjáéleszteni, ám az efféle próbálkozások borítékolhatóan sikertelenek. Tudni illik, a mai felvételezési technikák teljesen más jelleget kölcsönöznek a képeknek, más az „aurájuk”, kisugárzásuk. Semelyik szakember sem gondolhatja komolyan, hogy egy száz éves, analóg, nagyméretű fekete-fehér síkfilmet használó, napfényműtermes világítású eljárás során használt háttér a mai elektronikus, gyökeresen megváltozott felvételi és világítási technikával működőképes lehetne. Úgy ráadásul, hogy az akkor – a képeken is látszó – szakmai alaposság és átgondoltság mára szinte teljességgel hiányzik.

Nyilvánvaló, hogy ez az állapot nem lenne tartható a társadalom, a mindenkori megrendelők „jóváhagyása” nélkül. A rendszerváltás után ugyanis újra vezető szerep jutott a kisvállalkozóknak, akik a piac törvényei szerint nyereségorientált felfogásban végzik a munkájukat. Nyeresége pedig akkor van, ha a megrendelő elégedett. A hazai alkalmazott portréfotósokat (és számukat) elnézve pedig számomra úgy tűnik, hogy a megrendelők döntő többsége elégedett a nekik nyújtott színvonallal. Ebben az esetben pedig a kisvállalkozó nem fog változtatni, a továbbiakban esetleg a konkurensok változtatásaira, illetve a technika fejlődésére reagál csupán. A társadalmi felelősség tehát nem kérdőjelezhető meg! Ha egy autószerelőhöz viszem az autót, és rosszul szereli meg, az viszonylag hamar kiderül, és könnyen előfordulhat, hogy nem viszem oda többet az autót. Ez alapján a megrendelők többsége elégedett

lesz azzal, ha a megrendelt portré gyanánt kap egy papírdarabot, amin láthatólag ő szerepel. Többre ezek szerint nem vágyik, különben a portréműtermek jó része természetes (piaci) szelekcióval szűnne meg.

További fontos kérdés lehet eldönteni, hogy a rendszerváltás után az elkészült portréfotó mit reprezentálhat. Mára ugyanis a klasszikus értelemben vett fontossága elillant, köszönhetően a technika nagyarányú fejlődésének. Most már mindenki rendelkezik digitális fényképezőgéppel, melynek tartalmát internetes megosztó oldalakra töltheti fel. Ez lett a vizitkártyából: az illető megnézi az Interneten, hogy barátja hol járt előző héten, és hogy fényképezte le magát különböző helyeken, helyzetekben. Az emberek mára saját magukról készült képekkel talán csak saját magukat, önön létezésüket reprezentálják. Legyen valami a képen, ami hasonlít rám, úgyis mindenki tudja, hogy én vagyok az, a lényeg, hogy ott vagyok.

A technikai fejlettség által keltett képdömping miatt az alkalmazott portréfotó is hasonló reprezentációkra szorítkozhat. Legyen egy kép rólam, amit azért mégsem az ismerősöm készít, hanem „valami profi”. Nézzek ki rajta jobban, mint a múltkori kirándulás alkalmával készített képeken. Nagyjából ekkora szerep juthat egy mai portréfotónak. Mindehhez hozzárendelve napjaink vizuális kulturáltságának alacsony színvonalát, talán már érthetőbb is, miért létezik még mindig ennyi gyenge színvonalat nyújtó vállalkozás.

Befejezésül

Úgy gondolom, nem ok nélkül festettem sötét képet napjaink alkalmazott portréfotójáról. A megnövekedett lehetőségek kihasználatlansága csupán azért, mert a fogyasztónak nincs igénye többre, tipikus vállalkozói magatartás hazánkban. Reménykedni abban lehet, hogy előbb-utóbb fejlettebb társadalmi példákat követve többen rájönnek arra, hogy kifizetődő lehet többet nyújtani, mint az általános igények. A változás megindult, a külföldi minták tanulmányozása az Európai Unió csatlakozással még könnyebb lett. A fényképezés esetében viszont a „megtisztuláshoz” vezető folyamat szerves része a megrendelő igény szintje, vizuális műveltsége. Az eredmények emiatt a sajátosság kölcsönhatás miatt lassabban várhatók. Az információs társadalom előnyei azonban megjelennek fogyasztói oldalon is, és talán túlmutatnak a kép tömegessé válásán úgy, hogy lehetőséget kap a fogyasztó minőségi termékek megismerésére is.

Szakmai oldalról nézve előnyt jelenthet a fotóamatőrök ismét erősödő igényessége, amit részben a fejlett technika hozzáféréseinek lehetősége, részben az információs társadalom már említett előnyei okozhatnak.

Az oktatás terén egyre több intézmény jelenik meg, beleértve a különböző magániskolákat, ahol talán már nem a negyven éve használatos világtitási sémákat fogják tanítani. A felsőoktatás terén is bővült a paletta, már két intézményben végezhető felsőfokú szintű fotográfiai képzés. Természetesen mindez még sajnos

nem jelenti magától értetődően a színvonal azonnali emelkedését. A megnövekedett lehetőségek miatt azonban megindulhat egy folyamat, melynek eredményeképpen a potenciális megrendelők igény szintje is emelkedhet. Ez utóbbi pedig már elindíthat egy akkora változási hullámot, mely eredményesen hat a gyenge minőséget képviselő szolgáltatókra.

Kérdés persze, hogy mit hozhat a jövő további technikai, illetve társadalmi fejlődése. Lesz-e egyáltalán létjogosultsága a portréfotónak, vagy egyfajta szkennelés után már generálható lesz az arc bármilyen megjelenéssel? (A módszer egyébként tárgyak esetében már működik, számos reklámfilm, vagy fotó generált képet tartalmaz, kiiktatva a fényképezést.)

Bárhogy legyen is, a mindenkori fényképésznek – véleményem szerint – meghatározó szerepe kell legyen a vizuális műveltség alakításában. Elfogadva, hogy egy vállalkozást a piac működése befolyásolhatja, én a szakma régi, klasszikus művelői által éreztetett, vizuális világukért felelősséget érző magatartást támogatom. Ezt a hozzáállást tartom szükségesnek és meghatározónak, függetlenül a technikai színvonalától és a társadalom igény szintjétől.

Jegyzetek

1. *Az Amatőr*, 1904. október 1. In: Bán András, Szabó Magdolna, Szűcs Tibor: *Fotó Homonnai. Egy makói fényképészcsalád hagyatéka*, Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 1998.
2. Mai Manó előadása a Fényképészek köre 1899. március 14-én tartott estélyén In: Kincses Károly: *Pózkatalógus*, Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2006., p. 29.
3. Felirat a Langsfeld Fiai kaposvári műtermében készült fotó hátoldalán az 1900-as évek elejéről
4. Felirat a Klösz György budapesti műtermében készült fotó hátoldalán az 1900-as évek elejéről
5. A Homonnai fényképészet újsághirdetésének szövege In: Bán András, Szabó Magdolna, Szűcs Tibor: *Fotó Homonnai. Egy makói fényképészcsalád hagyatéka*, Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 1998.
6. Klebelsberg Kunó: Költségvetési beszéd, 1925. február 20. In: Kincses Károly: *Mítosz vagy siker? A magyaros stílus*, Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2001. p. 40.
7. Újsághirdetés az I. világháború idejéről In: Bán András, Szabó Magdolna, Szűcs Tibor: *Fotó Homonnai. Egy makói fényképészcsalád hagyatéka*, Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 1998.
8. Hirdetés szövege a *Makói Friss Újság* 1926. január 3-i számában In: Bán András, Szabó Magdolna, Szűcs Tibor: *Fotó Homonnai. Egy makói fényképészcsalád hagyatéka*, Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 1998.

Felhasznált irodalom

- BAKI PÉTER (szerk.): *Fényképészet* Budapest-Kecskemét, Magyar Fotóművészek Szövetsége, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2007.
- BÁN ANDRÁS, SZABÓ MAGDOLNA, SZŰCS TIBOR: *Fotó Homonnai. Egy makói fényképészcsalád hagyatéka* Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 1998.
- KINCSES KÁROLY: *Mítosz vagy siker? A magyaros stílus* Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2001.
- KINCSES KÁROLY: *Pózkatalógus* Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2006.
- KOLTA MAGDOLNA, TÖRY KLÁRA: *A fotográfia története* Budapest, Digitálfotó kft., 2007.
- KÓSA LÁSZLÓ (szerk.): *Magyar művelődéstörténet* Budapest, Osiris, 2006.
- ROMSICS IGNÁC: *Magyarország története a XX. században* Budapest, Osiris, 2005.
- WILLFRIED BAATZ: *Fotográfia* Budapest, Kossuth kiadó, 2003.
- www.fotoklikk.hu/files/mometta-ii-a-magyar-leica-egzotikus-kepmerettel.pdf
- www.mafosz.hu/Fototortenet/A%20MAGYAR%20DUFLEX%20ARANYAT%20R.doc