

BLOS-JÁNI MELINDA

KOLOZSVÁR LÁTHATÓSÁGA. LÁTÁSRENDSZEREK ORBÁN LAJOS KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTTI FÉNYKÉPEIN

A 19. században felbukkanó fotografikus kép használatának a terjedése Kolozsvárt sem kerülte el, az Osztrák–Magyar Monarchia városaival egyidőben jelentek meg a városban a fotóstúdiók, a városról készült képeslapok grafikai fényképek váltották fel (lásd Keszeg 2016), és a Kolozsváron olvasható lapok is közöltek már illusztrációként fotókat az 1890-es évek végén. Ezek közül talán a fotóstúdiók, a hivatásos fényképészek történetéről született a legtöbb tanulmány. Szathmáry Papp Károly (1912–1887), Veress Ferenc (1832–1916) vagy a Dunky-fivérek¹ olyan 19. századi erdélyi fényképészek, akiket ma a köztudat inkább alkotóként tart számon, mint kisiparosként vagy műteremtulajdonosként (miközben munkájuknak ilyen aspektusa is volt). Arról viszont még sokkal kevesebbet tudunk, hogy kortársaik hogyan tekintettek rájuk, hogy a különböző társadalmi rétegeknek milyen elvárásai voltak a fényképekkel szemben, vagy hogy milyen vizuális műveltségük lehetett a korabeli műtermi fotósoknak és megrendelőiknek. A fényképezés erdélyi történetéről írt karriertörténetek, monográfiák² és tanulmányok kevésbé foglalkoznak a fénykép és társadalom kapcsolatával, vagy a vizualitás kultúrájának témakörével, és az 1918 utáni időszak az erdélyi fényképezés történetének vakfoltja marad. Jelen tanulmány a várostörténeti kutatások és a mediális kultúratudomány érdeklődési pontjait hasznosítva szeretné vizsgálni a két világháború közötti erdélyi vizuális kultúrát, a fényképezés médiumának hétköznapivá válását, a nem hivatásos fényképészek és a fény-

1 Dunky Kálmán (1858–1935) és Dunky Ferenc (1860–1941) 1886-ban nyitottak műtermet Kolozsváron a Fő tér 10. szám alatt.

2 Ezek közül a legimpozánsabb a *Fényképészek és műtermek Erdélyben 1839–1918* (Miklósi-Sikes 2001) című, gazdag történeti forrásanyagot és oral history típusú interjúkat feldolgozó történeti munka.

képhasználók vizuális műveltségének mintázatait. Mindez egy kolozsvári polgár, Orbán Lajos fényképeinek történetén keresztül válik majd láthatóvá.

A KÓSZÁLÓK SZEMLÉLŐDÉSÉTŐL A VÁROSFÉNYKÉPEZÉSIG

A modern nagyvárosok születése együtt járt újfajta populáris látványstruktúrák létrejöttével, amint arra a magyar várostörténeti kutatások is figyelmeztetnek (Gyáni 1998), és a vizuális kultúra történeti vizsgálata is ráerősített (Füzi 2015). Hogyha a várost egy diszkurzív térnek tekintjük, amelyet a 19. századtól kezdődően újfajta identitások és a nyilvánosság, a láthatóság strukturál, akkor a városi tereket medializáló képeket, képkészítési technikák használatát is a megfigyelő korszpecifikus történetei, a látás társadalomtörténete felől kell megértenünk. Orbán Lajos (1897–1972) műkedvelő fotós hagyatékának története az első világháborúra fényképezve gyakorló katona szemléletétől az 1940-es évekig fotografikus termékeket beszerző amatőr fotós látásmódjáig tart, azonban ez a karriertörténet elválaszthatatlan Kolozsvár vizuális kultúrájának történetétől, mélyen beágyazódik a városi élet mindennapi tapasztalatának egyre intenzívebbé váló vizualizációjának történetébe.

A 19. századi európai nagyvárosok térbeli rendjével együtt járt az is, hogy a benne mozgó ember, Walter Benjamin szavaival élve, kószálóvá vált (*flâneur*), és a szemlélődés révén vett részt ebben a világban. A megfigyelés a városi környezet egyfajta élvezetét, de a kapcsolatteremtést, a kommunikációt is szolgálta: „a vizuálisan észlelt világ apró kis különbségei, a gesztusokon át a ruházkodás megannyi jelzéséig, megannyi pótolhatatlan mankó a tájékozódás és az eligazodás számára. Ámde a vállalkozás sikeréhez a tekintet iskolázottsága, a jelek értelmének a tudása is megkívántatik” (Gyáni 1998: 27). A nagyvárosi ember magatartásában elérhetővé nézelődés, tekintet, látás már egy olyasfajta vizuális kultúrát jelent, amelyek előrevetíti a majdani „vizuális fordulatot” (Mitchell 1992), azaz a látvány, a kép köré szerveződő kulturális jelentésképzést. A vizuális kultúra elméletirői arra figyelmeztetnek, hogy „az az elválasztó és fragmentált kultúra, amelyet ma posztmodernnek nevezünk, vizuálisan a leginkább elképzelhető és megérthető, mint ahogy a tizenkilencedik századot klasszikusan az újsággal és a regénnyel reprezentálják” (Mirzoeff 2000: 28). A vizuális kultúrával foglalkozó képelméletek szerint a nézőség, a „vizuális tapasztalat”, a „vizuális műveltség” nem tökéletesen magyarázható a textualitás modelljében (Mitchell 1994: 16), így azt a kérdést is fel kell tennünk, miért tartja annyira fontosnak kultúránk a tapasztalatok vizuális formára hozását (Mirzoeff 2000: 29). Hogyha a vizuális műveltség egy olyan elméleti keret, amely a vizuális érzékelés fiziológiájával, a vizuális előállítás technikáival és a látottak megértési technikáival foglalkozik (Pennings 2002: 119, idézi Keszeg 2011: 267), akkor egy fényképhagyaték értelmezésekor releváns lehet, hogy milyen képértelmezési és képelőállítási kompetenciákra tehetett szert az egyén egy adott korszakban.

Noha a fényképezőgép 19. század végén és a 20. század elején lezajló domesztikálódásában többféle felhasználói igény is közrejátszott, a 19. század fordulójáról nagy számban fennmaradt városalbumok, képeslapok és fényképek arról tanúskodnak, hogy az új médium beépült a nagyvárosi tér befogadására, percepciójára kidolgozott vizuális stratégiák közé is. A városfényképészet, amint azt Gyáni Gábor is megerősíti, dokumentálja a „bennszülöttek” városélményét, a nagyváros korabeli percepciókultúráját (Gyáni 2005: 232).

Ebben az értelemben az amatőr városfotók nem pusztán ábrázolják a várost, hanem a vizuális kultúra történeti dokumentumai is egyben. Azaz a denotált tartalmuk mellett (hogy egy létező települést mutatnak be közismert épületeivel, tereivel együtt) kiolvashatunk belőlük másodlagos jelentéseket is (a történeti korszak világgképét, egy fotótörténeti stílust, vagy a fotós életrajzi helyzetét, társadalmi-kulturális horizontjait), amelyek kulturálisan kódoltak (vö. Gayer 1998: 90).

Ebben a tanulmányban olyan képelemzési módszerrel kísérletezem, amely egy képgyűjtemény kulturális (de)kódolását a fényképező egyén történetei felől végzi el. A képolvasatok számára nemcsak az lesz fontos, amit a kamera objektívje rögzített, hanem az is, ami a képeken általában nem látható: az objektív mögül néző fényképész. Mivel a fotók válnak az elsődleges bizonyítékká annak, ami a fotós tekintetét strukturálta, a képek látható dimenziójának leírása és értelmezése sajátos kihívást jelent. Ma már az 1900-as évek első évtizedeiben fényképező ember észjárására, szokásaira leginkább a fényképei alapján következtethetünk, kisebb mértékben írott forrásokból, és szerencsés esetben a fényképek örökösének beszámolóiból. A fényképek attraktív, szenzoriális felületek, amelyek láthatóvá teszik, amit a fotós látott, ami egy lehetséges emberi nézőpontból látható volt egy adott korszakban. Azaz a fotó egy olyan médium, amely a mentális képet közvetíti, teszi társadalmivá (lásd Belting 2003: 25). A kolozsvári városfotók értelmezése valójában azt próbálja felfedni, hogy miként strukturálódott Orbán Lajos tekintete: életvilága, vizuális műveltsége, a helyi vizuális kultúrára hogyan járult hozzá ahhoz, hogy a fotografikus kompozíciók elnyerjék végső formájukat.

A FOTOGRAFIKUS LÁTÁS STRUKTÚRÁI A MÁSODIK VILÁGHÁBORÚ ELŐTTI KOLOZSVÁRON

Kolozsvár fotografikus láttatásának történetében fontos állomást jelent Veress Ferenc munkássága, aki a 1859 és 1973 között öt, Erdélyt bemutató albumot készített, közülük kettőt a városáról.³ Ezek a képeken műemlékjellegetű épületek vannak kiemelve, de készült utcakép és panoramikus látkép is, amelyek a nagyvárost monumentális műemlék gyanánt mutatják be (Gyáni 2005: 232), vagyis esztétikai látványt hangsúlyozó *spectacle* típusú városrepresentációk (Gyáni 2005: 235). A képek megfelelnek annak a 19. századi megjelenítési habitusnak, amelyik az utcát járó, belakó embert díszletként mutatta meg, vagy a képmezőn belüli marginális fölttá redukálta (Gyáni 2005: 234). A városképeken látható emberi alakok mozdulatlan, kevésbé életszerű vagy individualizálható figurák, inkább árnyak, akiket majd egy másfajta tekintet, a városi nyüzsgést megörökítő fotósok helyeznek majd fókuszba, és keltenek életre valamikor a 20. század első évtizedeiben. Ennek a *survey* típusú tekintetnek a nagyvárosi tömegélet jelentette a várost, a járókelő nézőpontjából belátható városi táj, az emberi lépték, mintsem az épített környezet által kirajzolt kontúr (lásd Gyáni 2005: 235).

3 A szakirodalom szerint az öt fényképalumból az 1959-es az Erdélyi-Múzeum Egyesület számára készült, az 1869-es Erzsébet királynőnek, a többit kiállításra készítette. Az öt alumból kettőnek nyoma veszett (lásd Újvári 2014 és Sas 2014).

A Fortepan online képtárhelyében található egy névtelen, 14 fényképből álló sorozat,⁴ amely Kolozsvár utcáin készült 1905 és 1914 között, rajta sietés közben homályosan látszó, elsuhanó emberek, azaz kószálók (1–2. kép). A képek kompozíciójából sejthetjük, hogy a fotós szándéka nem a város utcáinak, házsorainak a megörökítése lehetett, hanem a járókelő embereké. A képmező előterét egész alakos portrék töltik ki, miközben a pontos helyszínre a háttérbe belógó feliratok, épületrészletek alapján következtethetünk. Miközben a képek témája forradalmiak tűnik, mintha előrevetítene a napjainkban is divatos *street photography*-t, mégis az elmosódó alakok a stúdióportrék fényképezésére alkalmas nehézkesen mozdítható fényképtechnikára hívják fel a figyelmet, amely hosszú expozíciós időt és merev pózolászt kívánt meg. Kolozsvár látványának e kétféle értelmezése felfedezhető a különböző műfajú 20. század eleji fényképeken: képeslapokon, privát fotókon, műkedvelők fotóin vagy riportfotókon.

Továbbgondolva a megfigyelési típusokat, a kolozsvári utcai életet megjelenítő képsorozat egy olyan szemlélődő ember nézőpontjából készülhetett, aki a nagyvárosi térhasználat részévé tette a fényképezés aktusát is. A fényképezőgépet kilépete az utcára, majd domesztikalódása egy újabb eszközt jelenthetett a kószálónak. Ezáltal nemcsak a város imázsa, képi reprezentációja változott meg, hanem maga az utca népe is, hiszen felbukkant egy új emberfajta, a fényképezőgéppel közlekedő ember.

Aki a 20. század elején nevezte magát „fotóamatőrnek”, az valójában olyan fotós volt, aki kiállításokra, pályázati díjakért vagy hobbitevékenységgént készített képeket, és amint arra Peternák Miklós is emlékeztet, ez az új szokás az önálló fényképészek, a műtermek világának megszűnéséhez is vezetett az 1920-as évek Budapestjén (Peternák 1997). Kolozsváron a műtermi fotózás alternatívája a 19. század végén bukkant fel. Erről dr. Éjszaky Ödön számol be az *Erdély* hasábjain: „1890. évben, mikor fényképezni kezdtem, már volt két amatőr Kolozsvárt. Éspedig Bodor László vizsgálóbíró és Kováts Kálmán, a ma is fennálló Kováts P. Fiai fotócég akkori társtulajdonosa. Szakfényképész, illetve műterem ezekben az időkben is több működött. Ilyenek voltak: Veress Ferenc, Marselek Ferenc, Dunky Fivérek, Császár és Meinhardt” (Éjszaky 1933: 1–2, 21–23). Más forrás szerint maga a cikk szerzője, Éjszaky Ödön szervezte meg a Kolozsvári Amatőrök Egyesületét 1906 januárjában (Gaal 2016: 127).

Az első világháború előtti fotós társulásokról nem került elő több adat,⁵ ahogyan Bodor László fényképeinek sincs nyoma, azonban Kováts Kálmán és Éjszaky Ödön fotós aktivitása folytatódik az első világháború utáni időszakban is. Kováts Kálmán 1919-ben meghalt, azonban az apja, Kováts Péter által 1853-ban alapított Fő téri bolt vezetése a családban öröklődött tovább (lásd Újvári 2016, kézirat). Az 1920-as években Schäfer László⁶ (1893–1977) irányította a Kováts P. Fiai boltot, amelyik ekkor már elsősorban fotószaküzletként és fotólaborként hirdette magát. Éjszaky Ödön (1875–1944) neve 1928-ban bukkan fel újra, a Kolozsvári Atlétika Club (KAC) fotószakosztályának művészeti vezetőjeként,⁷ majd az 1932-

4 A Fortepan weboldalán (www.fortepan.hu) használt számozás szerint a következő képekről van szó: 08984, 08197, 06991, 06988, 08126, 07947, 07946, 07945, 07036, 07044, 07037, 07035, 07001, 06973.

5 Újvári Dorottya kutatásai szerint országos amatőr fotó kiállítást két alkalommal is rendeztek Kolozsváron: 1905-ben és 1916-ban (Újvári 2016: 61–62), a kiállító fotósok neve árulkodik az amatőr fényképészek tevékenységéről.

6 Kováts Péternek két fia volt, Kálmán és Ede. Schäfer László Kováts Edének a lányát, Irént vette feleségül, így örökölte a boltvezetés feladatát.

7 *Művészeti Szalon* 1928. 3. évf. 6–7. sz. 20.

ben létesülő Tessar Teke Társaság⁸ (TTT) tagjaként (1941-ig működött). Ez a társaság már 53 tagot számlált a 40 évvel korábbi 3 kőszáló amatőrhez képest.

A két világháború között már nemcsak a műkedvelő-, hobbifotósok jelentették a fotóstúdiók konkurenciáját, nagyot tágult a fényképezők köre: a fényképezőgép ekkor már a tudósok, kirándulók (EKE), cserkészek, sportolók (KAC) (lásd Killyéni 2010), riporterek, művészek, katonák szokványos kellékének számított. Azonban nemcsak a fotók, a fotózás iránti kíváncsiság lett nagyobb, hanem időközben a vizuális kultúra is megváltozott, amire Éjszaky Ödön már idézett cikke is reflektál: „Nemcsak az eszközökben és anyagokban, de még a kép is, a tárgyának, felfogásának, kivitelének tekintetében is teljesen ellenkezője volt a mainak. Legjobban azzal jellemezhetném a négy évtizeddel ezelőtti felfogást, hogy ha egy akkori amatőr véletlenül egy olyan puha, nem éles, lágy, elmosódott, ködös képet készített volna, amilyen kép ma egy fotókiállításon első díjat nyerhetne, ezt a képet, mint abszolút rosszat, az akkori amatőr eltéve kosarába dobta volna. Azokban az időkben minél élesebb, minél ellentédszubb volt egy kép, annál szebb és jobb volt. Sőt még az is főkövetelmény volt, hogy pl. egy tájképnél minél több legyen rajta. Ha pl. egy fotóverseny témája a sáros utca lenne, a 40 év előtti amatőr úgy venné le a sáros utat, hogy a képen az utcából minél több látszódjék, sok emberrel, az előtérben esetleg egy 4 ökrös szekérrel. A kép hajszáléles, erőteljes és ellentédszubb. A mai amatőr pedig olyan képpel pályázza, amelyen a szekérnek csak az egyik hátsó kereke lenne rajta, az sem egészen és a kép többi részét a sáros úttal tölténé be. A kép pedig puha, lágy és elmosódott lenne. A négy évtized alatt mindenben megváltozott fényképezésnek egy tulajdonsága azonban megmaradt változatlanul, és pedig az, hogy a vele foglalkozóknak állandóan nagy élvezetet és örömet tud szerezni” (Éjszaky 1933: 22–23).

ORBÁN LAJOS TEKINTETE

Orbán Lajos fotós tevékenysége több szálon is kapcsolódik a Kolozsváron is kibontakozó önszerveződő amatőr fotós élethez. 1924 körül otthagyja a Dermata bőrgyárban betöltött beszerzői szerepét, és a Schäfer Lászlóhoz fűződő barátsága révén a Kováts P. Fiai beszerzője, majd társtulajdonosa lesz 1940-ig. Ezzel egyidőben aktív szereplőjévé válik a fotózással kapcsolatos kolozsvári rendezvényeknek a két világháború között, amelyeket a Kováts P. Fiai, az Erdélyi Kárpát Egyesület vagy az önszerveződő fotós társaságok (KAC, TTT) szerveztek. A korabeli sajtóban⁹ fotókurzusok előadójaként, fotóversenyek zsűritagjaként, kiállító művészként olvashatni a nevét.

Habár az Orbán családban több évtizedre visszamenőleg használtak fényképeket, sőt fényképezőgépük is lehetett már a 20. század elején, mégis Orbán Lajos csak a két világháború között vált fényképezőgéppel kőszáló városlakóvá. Legkorábbi fotói 1917-ből maradtak fenn üvegnegatívokon, amelyeket a hadseregbe vonulásakor készített Budapesten és a tátrai kiképzőtáborban (pl. a Lomnici-csúcsról, Budapest utcáiról). A két világháború közötti időszakban több minden is közrejátszott abban, hogy intenzív fényképezőgép-használóvá válják: az 1920-as, 1930-as években egyre olcsóbb és felhasználóbarátabb gépek jelentek

8 A társaság történetéről bővebben lásd Blos-Jáni 2015: 82–85.

9 Elsősorban az *Erdély, Művészeti Szalon, Pásztortűz* folyóiratokra gondolok.

meg a piacon, aminek következtében a fényképezés egyre mindennapibb tevékenység lett,¹⁰ az 1920-as évek elején Orbán Lajos családot alapított (házassága valóságos képfordulat volt, számos fényképet készített családjáról), majd 1924 körül a fotószaküzlet beszerzőjeként kezd dolgozni. Ezeknek a tényezőknek a hatására Orbán Lajos egy átlagon felüli fényképezőgép-használóvá vált abban a korszakban:¹¹ 8–9 fényképezőgépe volt, otthonában fotólaboratóriumot tartott fenn, nagyszámú képet készített, ezekkel gyakran meghaladta a családi életet dokumentáló fotós szándékait. Műkedvelő fotográfus identitása azonban csak 1944-ig bontakozhatott ki igazán, ekkor ugyanis a bevonuló szovjet katonák ideiglenesen kórházzá alakították Erzsébet úti otthonukat, és a lefoglalás során a fényképezőgépeket elkobozták. Tehát nem a fotózási kedve hagyott alább, hanem a gépek tűntek el, és valószínűsíthető, hogy az új élethelyzet, az új társadalomtörténeti kontextus sem kedvezett már a békebeli kedvtelési, szabadidős szokásoknak.

A kutatás rendelkezésére bocsátott közel 300 fénykép¹² csak egy töredéke a fotós hagyatékának, ami egy 20 éves intenzív fotózási periódus alatt halmozódott fel. Ezt a képcsoportot egy random szelekciónak tekinthetjük, amely éppen töredékessége miatt nem alkalmas a számszerűsítő tartalomelemzésre, azonban ez a képhalmaz már lehetővé teszi a fotós által kedvelt témák és képkomponálási habitusok feltárását. De a látásstruktúrák felsejüléséhez ez még korántsem elég.

Mi az, amit láthatóvá akartak tenni, és hogyan értelmezték az a látványt, amit a fényképezőgéppel rögzítettek? Ehhez nem elég leírni, elemezni a képeket, hanem a képek tematikus osztályozása, a fotós és látvány közötti viszony rekonstruálása révén kell kikapogatni a fényképtusokat, azokat a „mással nem helyettesíthető” állításokat vagy cselekvéseket (lásd Gayer 1998), amelyekbe a fotós a személyiségét is belevitte, és amelyekkel valójában társas kapcsolatokat alakította.

Hogyan üzennek ezek a képek arról a kapcsolatról, ami a fényképezés pillanatában a fényképező és a kép tárgyát alkotó terek, tájak, emberek, tárgyak között létrejöhetett? Ebben a kérdésben a tér megjelenítési módjainak a megkülönböztetése igazíthat el. A nagyvárosi tér egy olyan összetett valóság, amelyik folyamatos megismerés tárgya, annyiféleképpen mutatkozik, ahányféleképpen viszonyulunk hozzá vagy ábrázolni akarjuk. Lefebvre a katonai tekintet és a tájkép-tekintet leírásával példázza a különbséget a megfigyelési módok között, amelyek a tájhoz, a térhez való másféle viszonyulás, másféle elvárások eredményeként jönnek létre (Lefebvre 2006: 53). Másra fókuszál a tekintet, más hangsúlyok lesznek a képkompozícióban, amikor térképet, felülnézetet gyártanak egy támadási tervhez, mint amikor esztétikai élvezetet keltő illusztráció készül.

Orbán Lajos fényképei a tér- és az ember ábrázolása alapján három nagyobb csoportra oszthatóak, amelyek külön-külön egységes kompozíciós, esztétikai törekvéseket is mutatnak, és nagymértékben tükrözik a fotós szocializációjának és különböző intézményekkel való affiliációinak. Az első képcsoport a Kolozsvár központját ábrázoló fényképek-ből áll és a munka idejéhez kapcsolódik, a második a szabadidő tereit és szokásait örökíti

10 Valójában ekkortól számítható a technológia bebocsátása az otthonokba, a mindennapi életbe (erről lásd Boerdam–Martinius 2000: 164–167).

11 A fotószaküzlet révén nemcsak fényképész felszerelésekhez fért hozzá, hanem az 1927-ben piacra bocsátott Kodak amatőr filmfelvételgéphez is, amellyel 1928-ban már felvételeket készített a városban. Orbán Lajos amatőr filmezési habitusáról lásd Blos-Jáni 2015: 69–99.

12 A fényképeket, néhány kép kivételével, üvegnegatívok formájában adta át képek örököse Orbán László. A negatívok digitalizálásában a Kriza János Néprajzi Társaság segített.

meg, főként a Sétateret és a természetet járó embert, a harmadik pedig a magánélet tereiben rögzíti a családi életformát és a családtagokat.¹³

A Kolozsvár Fő terén készült fényképeket nagyrészt annak köszönhetjük, hogy Orbán Lajos a Kováts P. Fiai fotószaküzlet és laboratórium munkatársa volt. Néhány fotó a bolt-helyiséget örökíti meg, ezek között vannak bravúros kompozíciók a laboratóriumról és csendélet az irodáról, de szokványosabb beállítások is készültek a bolt munkatársairól a belső térben, a bolt ajtajában vagy környékén. Ezen kívül a szaküzlet fotóciókkeit reklámozó képekből is előkerült néhány darab, ezek olykor szöveges grafikák, vagy fotók, amelyekre utólag ráfényképezték a feliratot. Városfotót újrashasznosító reklámkép ugyan nem került elő, azonban a bolt kirakatáról készült képek egyikén azt is láthatjuk, hogy saját készítésű művészi képeslapokat is árusítottak (5. kép). A Kováts P. Fiai ekkor már nagy képeslapkészítő hagyománnyal rendelkezett, hiszen az 1890-es évek végéről számos szignált városképeslapjuk maradt fent, amelyek képtartományát időnként frissítették (3–4 kép). Azt már nem tudhatjuk biztosan, hogy Orbán Lajos fotóiból készültek-e turisztikai vagy művész képeslapok, csak azt, hogy lehetőségként adott volt számára. Ugyanakkor tájékozott lehetett a képeslap vizuális műfajában, mint amelyik sűrített formában jeleníti meg a valóságot, stilizálja a realitáselemeket (Csillag 2003: 73), legyen az akár *spectacle* vagy *survey* típusú vizuális reprezentáció (Gyáni 2005: 235).

Nem tudhatjuk, hogy Orbán Lajos milyen céllal kattintotta el a fényképezőgépét, amikor egy-egy városképet készített, melyiket szánta képeslapnak, kiállítási tárgynak vagy személyes emlékeknek, azonban a fotós felől nézve a képsorokat, egy szerzői attitűd, egy esztétizáló tekintet sejjik fel, amelyik egyszerre hordozza a szintetizáló képeslap-látás és a művészi fotózás korabeli irányzatainak a hatását. A képek személyhez kötöttsége már a fotók helyszín választásában is érzékelhető: ha térképre helyeznénk azokat a pontokat, amelyekről fényképezett, akkor nagyjából az az útvonal rajzolódna ki, amelyet Orbán Lajos naponta megtett Erzsébet úti otthonától a Kováts P. Fiai szaküzletig. Képek készültek a házuk erkélyéről, a kertjükből, a Fellegvárról, a Szamos- hídról, a malomról és a Malomárokról, a Ferencesek templomáról és a Karolina térről, a Fő térnek mind a négy oldaláról, a Szent Mihály templom tornyából, és a bolt előtti járdán (6. kép). Ezen kívül kisebb kalandozások történtek a Farkas utcába (ma Mihail Kogălniceanu), Király utca (ma George Barițiu), Búza utca (ma Inocențiu Micu Klein), az Egyetem (Belső-Torda) utcájába (ma Universității), a Jókai utcába (ma Napoca), a Hunyadi térre (ma Piața Ștefan cel Mare) és a Mócok útjára (ma Moșilor).

A fotók beállításai kontemplációra szólítanak fel, arra buzdítanak, hogy időzzünk el a város felülnézetből rögzített, elénk táruló képén, amelyeket újszerű nézőpontokból rögzítettek: az egyik kép előtérben égbe nyúló csupasz ágaival egy fa képez keretet a háttérben elterülő városkép köré, más fotókon egy hólepte fa vagy a családi ház kovácsoltvas elemei mögött sejjik fel a város, vagy a Szent Mihály-templom tornyának erkélykorlátja válik a város különböző épületeinek vizuális visszhangjává (7–8. kép). Ezek a fotók a város épületeit olyan valóságselemekként őrzik, amelyeket egyfelől a képeslapok *spectacle* típusú tekintete strukturál, másfelől pedig a fotós szubjektivitása. A pontok, ahonnan ő nézte a képeket, az ő tapasztalatai más számára nem elérhetőek. Ahogyan az ő tekintete összekollázta a képek előterét képező architektúrális vagy természeti elemeket a kép valódi témáját jelentő

13 Orbán Lajos fényképeiből *Látható Kolozsvár* címmel képkiallítás készült az Erdélyi Audiovizuális Archívum és a Sapientia EMTE szervezésében, amely 2016. október 27. és november 19. között volt látogatható a Sapientia EMTE Tordai úti épületében. A kiállításon a képek terek szerinti csoportosítását a kiállítótér tagolásával érzékeltettük úgy, hogy három térszívet alakítottunk ki: a Fő teret, a Sétateret és a Családi házat, amelyek magyarázó feliratokkal és a tér eltérő kialakításával, berendezési tárgyakkal hangsúlyozta a képeken látható látásrendszerek különbségeit.

háttérrel, az mások által nem megismételhető pillantás. Egyszerre absztrakt városképek és romantikus, szubjektivitás telített beállítások ezek.

A panoramikus nézőpontok mellett hangsúlyosan jelen van az utcát járó ember szemszöge is. Ezek a szemmagasságban tartott kamerával készült képek azonban nem kevésbé kontemplatívak, mint a panorámák. Láthatóak rajta az emberi alakok, nagyon gyakori, hogy a kép előterét járókelők sziluettje tölti ki, azonban csak többnyire hátulról, kivethető arcvonások nélkül (9–10. kép). Ezek a képek kívül esnek a portré funkcióin, amelynek feladata nemcsak ábrázolni, hanem létrehozni a szubjektumot (Nancy 2010: 5–10). Az utcát járó emberek sokkal inkább dekoratív elemek, geometriai alakzatok vagy kontrasztot képező foltok a nagybetűs VÁROS portréjának megkomponálásában, amely olykor ködben úszva, halovány sziluettként dereng fel csupán. Ezeknek a fotóknak a néző dekódolására számító esztétizáló gesztusait nagyon jól leírja a korábban már idézett cikk, amelyben Éjszaky Ödön kortárs vizuális divatként írta le a puha, lágy és elmosódott, inkább részletekre koncentráló, szinesztetikus látásmódot. Nehéz eldönteni, hogy az utcák, épületek háttérben felsejlő körvonalai a valódi főszereplők vagy az emberek, akik dinamizmust hoznak a városképbe, amelyhez vizuális útvesztőkön (pl. a figyelemelterelő embereken), és a láthatóság határait kikezdő elemek (köd, eső, hó, napsütés) értelmezése révén juthatunk el.

Ez a fényképezési stílus a 1900-as években népszerűvé váló piktorialista fotográfiából ered, amely a fényképezést művészetként próbálta elfogadtatni úgy, hogy a dokumentarizmus és a világ exhibicionista feltárása helyett az élesség manipulációjával (főleg az előhívás újfajta módszereivel), igyekezett festői és érzelmi hatásokat kelteni. Orbán Lajos fotói egy olyan korban készültek, amikor a piktorializmus már popularizálódott, egyfajta univerzális fotós irányzattá nőtte ki magát, azonban az első világháború utáni Kolozsváron az 1920-as években vált a művészi fotográfia szinonimájává. Orbán Lajos valószínűleg a németországi beszerzőútjain vásárolt *Das Bild* fotográfiai folyóiratból tanult és inspirálódott, de a KAC fotókiállításáról a *Művészeti Szalonban* megjelent beszámolóból az is kiderül, hogy több helyi követője is volt ennek a stílusnak, amit az amatőrök asszimiláltak: „ma már teljesen felesleges volna állást foglalni, hogy vajon a művészi alkotások közé sorozzuk-e egy technikai szempontból teljesen kifogástalan felvételt, amelynek eredménye valamelyik nemes fotográfiai eljárással elkészített, a festményi piktóreszk vagy rézkarc pompás tónushatásaival vetekedő kép, ha fénykép karakterét minden művészi hatásra törekvése mellett sem hazudtolja meg. [...] Schäfer László és vele együtt ifj. Orbán Lajos vérbeli amatőrök, akiket elsősorban a pillanat szülte alkalom megragadása jellemez. A mozgás, a vonalharmonia, esős és ködös tájak hangulatbeli szépségei az ő témájuk. [...] Ifj. Orbán Lajos utcai felvételei közül határozottan a *Reggel* a legbravúrosabb pillanatsfelvétel, amely leheletszerű tónusai és a mozgás szerencsés rögzítése révén is nagyszerű teljesítmény, bár felteloszlása nem egészen kiegyensúlyozott. A *Bárányok* című képe poétikus” (Finta 1928: 11).

Orbán Lajos kapcsolódó fotói valójában Kolozsvár folyamatosan változó arcát ragadják meg, a város megannyi tünékeny pillanatát. A Szent Mihály templom előtt elsiető nő vagy az idős asszony képe csak pillanatnyilag volt pont jó helyen, és formált egy kontrasztos képfelületet a fehér ködben burkolózó New York szállóhoz képest. Orbán Lajos fotóinak jellegzetes visszatérő kompozíciós elemei a hosszan elnyúló emberi árnyékok, amelyeket átjárókban, árkádokban vagy az utca nyílt terein figyelt meg (azaz a kószálókra jellemző terekben). A háttal vagy árnyékuk révén megjelenő emberi alakok idővel egyre inkább az épített környezettel kerülnek dinamikus kompozíciókba, körvonalakká válnak csupán, akárcsak a központi házak tetői, éppen ezért ezek a képek már a piktorializmust leváltó új tárgyilagosság irányzata, a modernizmus fele mutatnak.

Ellenben a központ környékén készült fényképeknek egy másik csoportjában épp ezek a kompozíciós elemmé változó városi figurák válnak a képek fő témájává. Orbán Lajos ugyanis olyan képeket is készített, amelyek az utcán dolgozó embert örökítik meg: a cipőpucolókat, a fahordókat, a konflisokat, a hulladékszállítókat, a perecárust, az újságárust, a pici árusokat, a koldust – mintha el akarta volna készíteni Kolozsvár belvárosának utcáján, a nyilvános szférában zajló munkának az enciklopédiáját. Továbbá, ezek a fotók gyakran érzékeltetik a társadalmi különbségeket, ilyen értelemben szociofotónak is tekinthetjük ezeket. A kirakatot bámuló falusi emberek vagy a Mátyás szoborcsoportot szemlélő, járdán üldögélő kalapos férfi, az újságot áruló vak öregember, vagy a hadirokkant bemutatásában egyszerre érződik a kíváncsiság, de a megfigyelésből adódó távolságtartás is. A fotós mintha titokban szeretne volna tartani a fényképezőgépet, nem kezdeményez szemkontaktust, nem fényképezi le szemből ezeket az embereket.

A polgári szemléletmód és az etnográfusi érdeklődés egyvelegéből létrejövő tekintet olykor sűrű képeket hozott létre: a hátulról látható kirakatot bámuló emberek népviseletük révén válnak érdekessé, miközben csillárokat és díszeket kínáló csillogó kirakatot vesznek szemügyre (11. kép), nem kisebb drámai kontraszt jön létre a vak újságárus jelenetében is, hiszen az ember mögött egy férfi-szépítőszereket kínáló plakát jólfésült férfikepe és szövege olvasható le. A féllábú újságárusra fókuszáló kép pedig a *Friss Újságnak* épp azt a lapszámát kínálja, amelyik egy hadirokkant lázadásáról számol be, mellette nem kevésbé beszédes figurák bukkannak fel, balra egy falusi házaspár, a férfi hátán tarisznya, míg a nő meztláb áll, kezében tartva csizmáját, tőle jobbra pedig egy elegáns városi asszony (12. kép).

A panorámák és a piktorialista vagy tárgyilagos stílusú városképek a várost tájként (*landscape*) mutatják meg, amelyek Martin Lefebvre értelmezésében autonómok, hiszen függetlenednek az emberi alakoktól és az eseményektől (Lefebvre 2011: 63). Azonban itt már a város nem emlékműként jelenik meg, mint a képeplapokon, hanem mint a megfigyelő által regisztrált érzéki, optikai benyomások összessége. A város tájképként jön létre Orbán Lajos tekintetének köszönhetően, nem sűrített panorámaképként, amelyik a totalitás megjelenítésére törekszik, hanem töredékeket, részleteket választ ki egy olyan ember nézőpontjából, aki felfüggesztette a hétköznapi teendőit, hogy elidőzzön a környezetén. Ezzel szemben az utcát járó emberek tevékenységeit, tipológiájukat ábrázoló *survey* típusú képeken a város már-már eltűnik, maga az ember válik témává, de nem mint arc, mint egyéniség, hanem mint társadalmi típus, akárcsak egy emblemikus figura, aki különféleképpen illeszkedik be vagy lóg ki a városi tájból. A város ezeken a képeken inkább díszletként (*setting*) jelenik meg (Lefebvre 2011: 64), egy funkcionális tájként, amelyben a különböző társadalmi szereplők fellépnek, eljátsszák önmagukat, a látható világ nekik rendelődik alá. Azonban itt is passzív megfigyelés történik, a fotós tekintete elidőz, kiválasztja a hatásos mozzanatot, vagy az embert beszédes környezetben örökíti meg. Az embert tárgyiasítja és esztétizálja ez a pillantás. A városközpontot ábrázoló képeket végül is inkább a tájkép-szemlélet (*landscaping gaze*¹⁴) jellemzi jobban.

14 Lefebvre Gombrich alapján alkotja meg ezt a terminust, megkülönböztetvén a tájat a tájképtől (Lefebvre 2011: 47–48), és az önmagában autonóm tájképet, mint műfajt a tájkép iránti érzékenységtől, a tájképszemlélettől (*landscaping gaze*). Szerinte azért van szüksége erre a fogalomra, hogy a tájképet ne csak műfajként, bizonyos formai elvek összességeként lássuk, amely egy megismerési folyamat terméke, hanem megkülönböztessük ettől azt az esetet, amikor a befogadói tekintet a tájkép műfajából indul ki, és beelátja a képbe a tájképet. Lefebvre arra használja ezt a megkülönböztetést, hogy magyarázatot adjon arra, hogy a játékfilmekben narratív térként, tehát díszletként funkcionáló (hát)tereket, hogyan tudjuk mégis tájképként befogadni. A tekintet tájkép iránti érzékenysége tehát nemcsak a kompozíció, hanem kulturális tudás kérdése is.

A térészlelésnek eltérő struktúrája figyelhető meg a Sétatérnek elnevezett képcsoportban, amelyik valójában nemcsak a Sétatéren, hanem a természetben, kirándulások alkalmával, szabadidős tevékenységként készített fényképeket jelöli. Orbán Lajos itt már nem a magányosan szemlélődő, munkába igyekvő fotográfus, hanem a szabadidejében szórakozó és fényképező polgár, aki hobbitevékenységét társaságok, egyletek nyújtotta közösségi keretekben élte meg. A cikkek olykor fotóspornak is nevezik az amatőr fényképezés szabadidős habitusát. A családtagok beszámolója és az Erdélyben megjelent újságcikkek alapján Orbán Lajos nemcsak tagja volt hasonló társaságoknak, hanem oktatóként, kiállítások szervezőjeként is tevékenykedett.

A szabadidő képeinek hátterében jelen levő legfontosabb intézmény a Tessar Teke Társaság lehetett, amelyik részben a KAC fotóköreinek tagjaiból verbuválódott. A magukat ironikusan „ritkán fotografálók, gyakran tekéző társaságának” nevező csoportosulásban valóban nem mindenki a fényképezés kedvéért volt jelen. Dr. Éjszaky Ödön, Hintz Gabriella, Fanta István, Pohl Béla műkedvelő fényképészek voltak ugyan, azonban a társaság egy része a rokoni kapcsolatok révén lett tag, és a rendszeres társasági élet, szórakozás kedvéért tartozott oda csupán. Az egyesület létezésének fő dokumentuma egy évkönyv, amelyik 1932–1941 közötti találkozásaiknak állít emléket. 10 éven át minden csütörtökön találkoztak tekézni, olykor fényképeztek is, csakhogy erről az évkönyv explicit módon nem számol be. Az egyetlen, kirándulásról szóló szöveges beszámoló az út és az étkezés minden körülményét megemlíti, csak a fényképezést nem. Az évkönyvet illusztráló rajzok (többnyire dr. Éjszaky Ödön munkái) inkább utalnak a fényképezés és a természet, a festői környezet összefüggéseire, mint az írott bejegyzések.

A fényképezőgéppel a természetet járó ember képeiről könnyedén megelőlegezhetnénk, hogy a tájkép műfajába fognak tartozni, hiszen a természet szinte adja magát témaként. Mégis, az Orbán Lajos képgyűjteményében jóval kevesebb olyan kép van, amelyiknek az elsődleges témája a természet mint táj, mint amennyire a városképeinek tájszemlélete alapján számítanánk. Az érintetlen táj ugyan a városhatárokon belül is megjelenik (pl. olyan Sétatétről, kolozsvári botanikus kertről készült képeken, amelyeken embernek nyoma sincs), mégis a táj látványa iránti érzékenység (*landscaping gaze*) gyakran elegyedik egy másfajta kíváncsisággal. Hogyha a tájkép egy állítás a térről a tekintet révén (Lefebvre 2011: 51), a tájkép-látás egyben a nézőpont pozícionálása is a térhez képest (benne lenni, vagy kívül). Orbán Lajos fotóin felismerhetjük a tájkép-látás nyomait, a fotós tekintetét mégiscsak az emberi narratívák, események foglalkoztatják inkább, amik abban a tájban éppen zajlanak. Ezek a sétákon, amelyek olykor a várost szegélyező rétekre és a Szamos-partra, olykor távolabbi pontokra vezettek (pl. a cegei tó) több fénykép is készült, egész sorozatok, amelyek közül csak 2–3-nak a témája a táj, a többi fotó a tájban járókelő, tevékenykedő, sportoló embernek állít emléket.

A képeken ábrázolt szabadidős tevékenységek közül a leggyakoribb a fényképezés, a táj önmagában érdekes látványát a fényképezőgéppel járkáló ember zavarja meg. Az akció és a kontempláció egybeesése akár önéletrajzi mozzanatként is értelmezhető,¹⁵ az alkotó érdeklődésére reflektáló motívumként, de egyben a tájkép műfaját és a korabeli vizuális kultúra toposzait¹⁶ is megidézik ezek a jelenetek. A táj esztétikai élvezete elválaszthatatlan a

15 Orbán Lajos a TTT-tagság mellett gyakran tartott előadásokat az EKE felkérésére, hogy a természetjárók jobb fényképeket készítsenek. Az EKE ingyenes fotólaboratórium létrehozásával is támogatta az amatőr fényképezést. Orbán Lajos nem vált EKE-taggá, csak közreműködött. Az 1931-es fotókurzusáról egy filmfelvétel is készült, amelynek elemzését lásd Bloss-jáni 2015: 92–94. A film megtekinthető itt: <https://www.youtube.com/watch?v=SVDZTM5SMK0>.

16 Hasonló vizuális elemek (hegyek, erdők, szők) fedezhetők fel például az Erdély népszerűsítése végett készült korabeli plakátok grafikáin (lásd Sümegi 2011).

megfigyelés mozzanatától, sugallják ezek a képek, valóban olyan beállítások ezek, amelyek egyszerre teszik lehetővé a tájkép-látást (*landscaping gaze*) és a díszletként (*setting*) való befogadást is. A tájba besétáló emberek tudatában vannak, hogy fotózzák őket, olykor pózolnak is. Ezeken a képeken az emberi alak a kép szélére van komponálva, belső keret gyanánt (14. kép), vagy a kép középső síkjában tűnik fel perspektivikusan megrövidülve, ezért a kép felületén csak kis helyet foglal el.

Orbán Lajos képei a tájat fotózó fotográfusról nagyban hasonlítanak Éjszaky Ödön rajza-ihoz a TTT évkönyvből, amelyeken a sző vagy természetjáró ember alakja elevenedik meg, háttérben hegyekkel, dombokkal. Olyan rajz is van, amelyiken a festői háttér előtt egy útjelző tábla látható „TTT-tagoknak tilos a bejárat” felirattal. A játékoságon és a humoron túl, mintha azt is üzenné ez a felirat, hogy a táj megfelelő szemléléséhez meg kell tartani egy bizonyos távolságot, az emberi nyüzsgés a kép előterében ürügy csupán, a kép valódi tárgya a fotós elé táruló táj (némileg hasonlóan a háttal látható járókelők jelenlétéhez a városképeken). A köd festői hatásának tanulmányozása ezeken a fotókon sem marad el, és ismétlődő témaként bukkan fel a tükröződés: vízfelületek, a folyók, tavak amint megkettőzik a körülöttük elterülő tájat (13. kép). Az ismétlődő témák és vizuális megoldások alapján összegezve: ebben a látásrendszerben a tájkép-látás a domináns, azonban az ábrázolt tájak nem válnak autonóm tájképpé, hanem magukban hordozzák az embert. Az egyes képek, a fotósorozatok úgy vannak felépítve, hogy az emberek mögött, körül láthatóvá váljon a táj, lehetővé téve egyfajta kettős látást.

A képek harmadik csoportját már kevésbé strukturálja az esztétikai tapasztalat vagy a kirándulások és más közösségi események narratív tapasztalata, annál inkább a személyes tér, az identitás válik hangsúlyossá. A családi fotók a megélt, belakott tér és a fotókon megjelenített személyek identitását sűrítik. A fotók nagy része Orbán Lajos lakásában és a kertjében készült, s ritkábban az utcán, a nyilvánosság tereiben (pl. templomi ünnepekkor, iskolai ünnepségen, a Sétatérre menet). A fényképész kamerája elé kerülő családtagok általában tudnak a képkészítésről, együttműködésükről árulkodnak gesztusaik, testhelyzetük, vagy a csoportképek szereplői által formált szimmetrikus alakzatok. A lencse előtt feltáruló arcok, élethelyzetek úgy vannak megkomponálva, hogy a valódi identitást örökítsék meg, hogy teremtsék meg a szubjektumot (lásd Nancy 2010: 5–10), vagy a kép szereplőinek az összetartozását. Ezért az egymás mellett állás vagy vállra helyezett kéz legalább annyira fontossá válik, mint a kamerába néző szempár tekintete.

Az előző csoport képeivel ellentétben itt az emberi alakok vagy csoportok töltik ki a képmező nagy részét: a kép középpontjába, vagy enyhén balra komponálva¹⁷ láthatjuk őket. A képek tematikai változatosságának, az alanyok különböző előfordulásának a bemutatása kívül esik e tanulmány célkitűzésein, viszont említést kell tenni az ember és a tér kapcsolatáról. Ezeken a fotókon nemcsak a kompozíció központját alkotják az emberek, hanem mintha a tér is körülöttük gravitálna. A ház, a kert már nem külsőségei, a látványa révén lesz érdekes, hanem belső térként, megélt térként jelenik meg. A környezettel kialakított viszonyok összességét Lefebvre (2006) egyfajta birtokviszony gyanánt írja le, (felség)területként (*territory*), amely ellentétes a teret távolról szemlélő ember esztétizáló tapasztalatával.

A családtagok háttéréként megfigyelhető tárgyak, térrészek a spontánabb pillanatfelvételeken a szereplő élettereit mutatják meg, a beállított képeken pedig a fotós imagináriusának, belső asszociációinak lehetünk tanúi. A képgyűjteményben megfigyelhetőek toposzok a különböző emberek megjelenítésében, például a gyerek többnyire természetes környezetben vannak lefotózva, fák között, szénaboglyán, a hóban, a tócsában, állatok társaságában

17 Mivel balról jobbra olvasunk, ezért a bal oldalra komponált képi információ mindig hangsúlyosabb a kultúránkban.

vagy szobabelsőkben játék, olvasás, különféle eszközök használata közben (pl. fényképezőgép). Mintha a fotós nemcsak a gyerekek helyét állította volna be a lakásban, hanem a gyerekkor helyét is kijelölte volna a világképében (15., 17., 18. kép). A fotókon a gyerekkor egy köztes állapot lesz a természet és a kultúra között. A kisgyerekek gyakran szerepelnek idősebb családtagokkal, testvérekkel együtt egy képen, mintegy genealógiai ágat formázva meg. Hasonló alakzatok a nők, a férfiak és az idősek képein is megfigyelhetők. Ezek a hátterek esetlegesnek tűnnek ugyan, de valamennyire a polgári értékrend, a családon belüli szokások szabják meg a variációs lehetőségeket (18. kép). Ebben a gyűjteményben a fotelben vagy a széken ülés, a hinta, az ablak, a képek a falon, a terített asztal vagy az íróasztal olyan visszatérő életterek, helyek, amelyek közt a szereplők otthonosan mozognak (16. kép), és nem érzik annak a szükségességét, hogy valami mellett pózoljanak, vagy keretet formázzanak testükkel, hiszen ők maguk a főszereplők, kitakarhatják a teret. Mondhatni a családi fotók ábrázolását leginkább a család intézménye határozza meg, annak minden történeti vagy ideológiai felhangjával együtt, melynek jelképe maga a családi ház. Orbán Lajos elsősorban családját konstruálta meg ezeken a fotókon, és nem az otthon mint tájképet.¹⁸ A fotóknak ez a csoportja antropológizált tereket, belakott területeket mutat.

A képeslapokon a települések mediális terekké változnak, azonban a nagyvárosiasodás folyamata bizonyos tekintetben épp az újfajta látványosságokban, a hétköznapi emberek médiumgyakorlataiban érhető a leginkább tetten. A fényképész masinája „a városi ember tekintetének állít maradandó emléket” – írja Gyáni Gábor (Gyáni 2005: 235). Összegzésként elmondható, hogy Orbán Lajos tekintete magán viselte azoknak a hatásoknak az összességét, annak a vizuális a műveltségnek a nyomait, amelyek Kolozsváron létrejöttek a két világháború közötti időszakban. Fényképek vették körül munkahelyén, fényképező emberekkel találkozott szabadidejében, és rutinosan fotografált privát szférájában, az otthonában is. A bemutatott látásrendszerek arra engednek következtetni, hogy a térészlelés, a vizuális mező strukturálása felfedheti a fotós életrajzi helyzetét, világképét, vizuális műveltségét. Orbán Lajos fényképein a tér nem egy eleve adott struktúra, hanem folyamatosan újratelemtődik a fotós szándékainak, tudásának, kapcsolódásainak függvényében. A fotógyűjtemény tájként, díszletként és területként látta Kolozsvárt, és ezek révén a műkedvelő fotós tekintetét is.

SZAKIRODALOM

Belting, Hans

2003 [2001] *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Kijárat Kiadó, Budapest.

Blos-Jáni Melinda

2015 *A családi filmezés genealógiája. Erdélyi amatőr médiagyakorlatok a fotózástól az új mozgóképfajtákig*. (Emberék és kontextusok, 13.) Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár.

Boerdam, Jaap – Martinius, Warna Oosterbaan

2000 [1980] *Családi fényképek szociológiai megközelítésben*. In: R. Nagy József (szerk.): *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény 1*. Miskolci Egyetemi Kiadó, Miskolc, 157–176.

18 Orbán Lajos családi fotóit, kis mértékben ugyan, de a korszak vizuális trendjei, esztétizáló megoldásai is befolyásolták, mint a piktorializmus vagy a modernizmus. Feleségéről semleges háttér előtt art nouveau-hangulatú portrékat készített, de a gyerekeket olykor színpadias jelenetekbe rendezte meg. Családtagjairól készült fotóival néha versenyekre is benevezett, amelyeken díjakat nyert. Azonban a művészibb beállításoktól függetlenül is családi fotóként nézhetők ezek a képek.

- Csillag Gábor
2003 „Képek és képtelenségek” – a valóságábrázolás határai a turisztikai képi emlékekben. In: Fejős Zoltán – Szijártó Zsolt (szerk.): *Helye(in)k, tárgya(in)k, képeink A turizmus társadalomtudományos magyarázata*. Néprajzi Múzeum, Budapest, 73–80.
- Dr. Éjszaky Ödön
1933 Az amatőr fényképezés kezdete Kolozsvárt. *Erdély*. (1–2) 21–23.
- Finta Zoltán
1928 A K.A.C. fotószakosztályának házi kiállítása. *Művészeti Szalon* 10. (3) 10–11.
- Füzi Izabella
2015 A magyar vizuális tömegkultúra kezdeteinek nyomában: a vurstlitól a moziig. In: Kelemen Zoltán – Tóth Ákos (szerk.): *Hogy jó s szép tettekben leld gyönyörűséged. A 80 éves Fried István köszöntése*. Tiszatáj Alapítvány, Szeged, 175–194.
- Gaal György
2016 *Kolozsvár a századok sodrában. Várostörténeti kronológia*. Kincses Kolozsvár Egyesület – Kriterion, Kolozsvár.
- Gayer Zoltán
1998 Fényképaktusok. Amatőrképek a rendszerváltás előtt és után. *Replika* 33–34. 87–102.
- Gyáni Gábor
1998 *Az utca és a szalon. A társadalmi térhasználat Budapesten (1870–1940)*. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest.
- 2005 A reprezentatív város – a reprezentált város. In: N. Kovács Tímea – Böhm Gábor – Mester Tibor (szerk.): *Terek és szövegek. Újabb perspektívák a városkutatóban*. Kijárat Kiadó, Budapest, 229–237.
- Keszeg Anna
2011 Vizuális kultúra, visual literacy, media literacy, digital literacy. A vizuális műveltség tipológiája és kontextusai. In: Egyed Péter – Gál László (szerk.): *Fogalom és kép II*. Kolozsvári Egyetemi Kiadó, Kolozsvár, 261–271.
- 2016 A Magyar Királyság városainak látványstruktúrái a századforduló képeslapjain. In: Kálai Sándor (szerk.): *Médiakultúra Közép-Kelet-Európában*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 129–144.
- Killyéni András
2010 Manouschek Ottó, a Sport-Világ Első kolozsvári származású tudósítója. *ME.DOK* 5. (3) 25–32.
- Lefebvre, Martin
2006 *Between Setting and Landscape in the Cinema*. In: Martin Lefebvre (ed.): *Landscape and Film*. Routledge, New York, 19–59.
- 2011 *On Landscape in Narrative Cinema*. *Canadian Journal of Film Studies* 20. (1) 61–78.
- Miklósi-Sikes Csaba.
2001 *Fényképészek és műtermek Erdélyben 1839–1918: tanulmány és okmánytár*. Haáz Rezső Alapítvány, Székelyudvarhely.
- Mirzoeff, Nicholas
2000 *Mi a vizuális kultúra? Ex Symposion* 32–33. 27–32.
- Mitchell, William J. Thomas
1992 *The Pictorial Turn*. *ArtForum* 3. 89–94.
- 1994 *Picture Theory*. University of Chicago Press, Chicago.
- Nancy, Jean-Luc
2010 [2000] *A portré tekintete*. Múcsarnok Könyvek, Budapest.
- Peternák Miklós
1997 *Kis magyar fotótörténet*. Elérhetőség: <http://marcheo.c3.hu/index.php?inc=obj&id=42&oid=26&ref=sub&roid=7>. (Utolsó megtekintés időpontja: 2017. 02. 15.)
- Sas Péter
2014 Ónodi Veress Ferenc fényképész-műterme Kolozsvárt. Művelődés Kiadó, Kolozsvár.
- Sümei György
2011 Erdélyi plakátok 1940–41. *Székelyföld* 15. (2) 143–147.
- Újvári Dorottya
2014 Ferenc Veress, one of the pioneers of photography in Transylvania. *Uncommon Culture* 5. (9–10) 142–147.
- 2016 Amatőrök és fényképészmozgalmak Kolozsváron – a kezdetektől a 20. század közepéig. *ME.DOK* 11. (1) 57–69.

VIZIBILITATEA ORAȘULUI. REGIMURI SCOPICE ÎN FOTOGRAFIILE LUI LAJOS ORBÁN DESPRE CLUJ ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

Lajos Orbán a fost un fotograf amator, care începând din anii 1920 lucrase pentru magazinul de aparate fotografice Fii lui Kováts P., era membru în societăți clujene legate de fotografie, de exemplu Societatea Tessar Teke, participa la concursuri internaționale foto și susținea prelegeri la cursuri fotografice pentru începători. Fotografiile lui au fost create în spiritul fotografiei pictorialiste precum și al unui modernism mai obiectiv, arhitectural. Între timp fotografiile lui au devenit imagini de arhivă, imagini document, dar și surse importante ale modului de vedere al omului transilvănean interbelic. Lucrarea prezintă aceste fotografii ca și documente al culturii vizuale urbane din perioada interbelică prin analiza a modului în care aceste fotografii transfigurează spațiul prin diferite priviri, și situează figura umană în moduri diferite în peisaj.

THE VISIBILITY OF THE CITY. SCOPIC REGIMES IN THE PHOTOGRAPHS OF LAJOS ORBÁN, FROM THE INTERWAR PERIOD IN CLUJ-NAPOCA

Lajos Orbán was an amateur photographer, who had been working for the Kováts P. and Sons photo shop in the 1920s. He was a member of several local societies related to photography (e.g. Tessar Teke Society), he used to attend international photo contests and to hold specialized courses for beginners. His photographs had been taken in the spirit of pictorial photography, but also according to a more objective, architectural modernism. With time his photographs have become archive images, documents, important sources for the image of the Transylvanian people from the interwar period. The present paper presents these photographs as documents of the interwar urban visual culture through the analysis of how these pictures transfigure space through different perspectives, how they situate the human figure into the landscape, scenery.

KÉPEK



1–2. A www.fortepan.hu 07001-es és 07037-es számozású képei. A képek készítésének idejét 1905-re saccolták.



3–4. Kolozsvár „monumentális” látképe a Fellegvárról és a Státuspaloták két Kováts P. Fiai által gyártott képeslapon. (Lupescu Radu gyűjteménye)



5–6. A Kováts P. Fiai fotószaküzlet bejárata és kirakata az 1930-as években. Az ajtóban Orbán Lajos áll. A 6-os kép a bolt ajtajában állva készülhetett. A képnek létezik egy olyan változata is, amelyiken a cipőpucolókat helyezi a középpontba.



7–8. Kolozsvár látképe a Fellegvárról és a Szent Mihály templom tornyából.



9–10. Nagyvárosi köd és sietős emberek az Orbán Lajos útvonalán. Mindkét helyszínen több képváltozat is készült.



11–12. A 11-es kép nem maradt fent negatív formájában, csak papírképként. A fotós láthatóan a kontrasztok lágyítására törekedett, míg a 12-es kép szinte dokumentarista nyersséggel, élességgel kommentálja a nagyváros életét, legalábbis a negatív alapján.



13–14. Beállítás egy vízfelületen tükröződő fáról, és egy hasonló helyszín egy fényképező emberről. Schäfer László az, aki a fának dől. Hasonló kép Orbán Lajosról is készült, ez Schäfer albumában található meg.



15–16. Nappali szoba a család Erzsébet úti otthonában. A 15-ös képen id. Orbán Lajos látható unokájával, a 16-os képen Orbán Lajos és felesége, Spáda Erzsébet látható két férfi társaságában.



17. Orbán Lajos fia, László folyóirat olvasása közben.



18. Felesége játékát a gyerekekkel több képen is megörökítette a családi ház kertjében.