

Kedves Anett

A MAGYAR MÍTOSZ EGY CSÍKI FÉNYKÉPÉSZ 1940–1944 KÖZÖTTI FOTOGRÁFIÁIN

A 20. század első felére, Erdélyben mindenekelőtt az 1940–1944 közötti „kicsi magyar világ” korszakára jellemző ún. „magyaros stílusú” fotográfiákat a magyar nép képi mitológiájaként értelmezhetjük. Ez a képi műfaj vizuális elemek segítségével beszéli el a páratlan természeti környezetben istennek tetsző értékek szerint élő magyar nemzet mítoszáét. Az ábrázolt témák hasonlóságokat mutatnak festészetből ismert ábrázolásokkal és irodalmi feldolgozásokkal is, amelyek ugyancsak részei ennek a mitológiának.

Tanulmányomban a magyaros stílust mint fotográfiai reprezentációs paradigmát értelmezem¹, és az alkalmazott megközelítés által próbálok közelebb kerülni egy erdélyi fényképész, Andory Aladics Zoltán képi kommunikációjának megértéséhez.

Andory Aladics Zoltán (1899–1990) fogarasi születésű, Csíkszeredában élő, Székelyföldön tevékenykedő fényképész volt, eredeti végzettsége szerint erdőmérnök. Első fényképezőgépét édesapja német nyelven írt megrendelése révén szerezte be egy cseh cégtől. A cég a fényképezőgéppel használati útmutatót is küldött, amelyből saját maga szórakoztatására lassan sajátította el a fényképezés alapjait. Teljes jogú erdőmérnökként nem tudott elhelyezkedni, ezért fiatalkori szenvedélyét továbbfejlesztve, fényképész mesterlevelet szerzett, majd 1930-ban Csíkszeredában műtermet nyitott *Foto Electric* néven, amely az első modern műteremnek számított Csíkban, ahol a fényképész a helyi konkurenciával ellentétben nem függött a tetővilágítástól és a naptól, a természetes fényviszonyoktól, hiszen reflektorokkal dolgozott. Aladics lemezes Linhof fényképezőgépet használt, amelynek súlya huszonnégy lemezzel körülbelül tizenöt kilogramm lehetett. A csíki székely

1 Thomas Khun, a 'paradigma' terminus kidolgozója eredetileg teljesen más kontextusban, a tudomány működésének leírására, a tudományos forradalmak magyarázatára használta a fogalmat. (Kuhn 1984) Az eredeti értelmezésben a tudományos paradigmák alapvető természetükből adódóan úgy működnek, hogy ami egyszer idejét múlttá vált, az többé nem tér vissza. A fotográfiában azonban azt tapasztaljuk, hogy időről időre visszatérhetnek korábban már ismert témák és fototechnikai eljárások. Ez nagy különbség az eredeti kontextusban használt, valamint az elemzésben adaptálni kívánt fogalom között. Ezzel együtt a terminust érdemesnek tartom beemelni a gondolatmenetembe, mivel közelebb visz a fotográfiai csoportosulások és formanyelvek megértéséhez. A paradigmafogalmat jelen kontextusban a 'korszellem' szinonimájaként használom.

népi élet fényképezését 1930-tól kezdte el, de a népi életképek megörökítése céljából történő kiszállások nem képeztek állandósult gyakorlatot életében. Az üveg-negatívokat képeslapformában sokszorosította, a felvételeket saját műtermében árusította. Ez a gyakorlat nem számított kivételesnek a maga idejében, a 20. században ugyanis a képeslapokat nem külön kiadók, hanem magánműhelyek adták ki. Aladics műtermét 1944 őszén a bevonuló csapatok feldúlták, a raktárban felhalmozott munkáit az udvarra hányták. 1944 után felhagyott eredeti szakmájával, megélhetési forrása kizárólag a fényképészet lett. Műtermét 1988-ig üzemeltette, amikor is kénytelen volt bezárnia, mivel ugyanazon ház földszintjén egy állami fotóműhelyt nyitottak.

Andory Aladics Zoltánnak nem maradt fenn egységes hagyatéka. Nem született örököse, aki az életművét megőrizhette volna. A magánlakás és a fotóműhely többszöri költöztetése következtében munkái egy része szétszórva, az ismerősök, barátok, rokonok, vásárlók tulajdonában maradt fenn. A gazdátlan felvételeket halála után intézmények vették gondozásba, így került például a csíkszeredai Csíki Székely Múzeum és a budapesti Hadtörténeti Múzeum archívumába többdoboznyi üvegnegatív.

A hagyatéki anyag 2014-ben elkezdődött kutatása során eltérő perspektívákból és különböző módszerekkel közelítettem az Aladics-fotográfiákhoz. Előbb esettanulmány-szerű eljárással vizsgáltam a fényképész és a szétszóródott hagyatékek kapcsolatát², amikor is megtudtam, hogy Andory Aladics Zoltán vizuális nyelvezete sajátos képi megoldásokkal jelenítette meg a korabeli csíki székely népeletet, és világossá vált, hogy a képeslapként sokszorosított felvételek a magyaros stílus formajegyeit hordozzák, a fényképész tevékenysége a kor reprezentációs mechanizmusaihoz igazodott. A következő kutatási fázisban tartalomelemző módszerrel vizsgáltam az Országos Magyar Idegenforgalmi Hivatal (OMIH) 1941-ben kiadott *Erdély északi része és Székelyföld* című útikalauzának szövegét, az abban publikált Aladics-fotográfiákat, valamint a fényképész által képeslapformában sokszorosított fotográfiákat.³ A vizsgálat során párhuzamba állítottam a kalauz nyelvi regiszterét a fotográfiák képi regiszterével, ezzel egy időben a fotográfiák reprezentációs kelléktárát vettem számba. A tartalomelemzés eredményei arra engedtek következtetni, hogy az útikönyv és a fotográfiák nagyon hasonló magyarság- és székelységkonceptiót jelenítenek meg. A fotográfiák vizuális elemei, valamint a kalauz fogalmai és jelzős szókapcsolatai között erős párhuzam figyelhető meg. A nyelvi és képi természetű tartalmak elemzésének eredményei alapján a regiszterek közti párhuzam természeti adottságokra vonatkozó hívószavai az alábbiak: *páratlan természeti adottságok, égbenyúló havasok, zúgó fenyvesek, csobogó hegyi patakok, gigászi hegyvonulatok, szakadékok, fenyőrengetegek, romantikus várromok,*

2 Kedves 2015.

3 Kedves 2017.

sziklaóriások, emberaligjárta őserdők. A kulcstémák és -fogalmak másik, jelentős csoportja a történelmi múltat idézi: *komor pompa, ősrégi, legrégebben lakott föld, népi eredetiség, megszentelt ősi talaj, hamisítatlan magyar népművészet, töretlen magyar múlt, ősi magyar élet, évezredes magyar sors, szakadatlan önfeláldozó küzdelem.*

A kutatás jelenlegi szakaszában egy távolabbi kutatói pozícióból, illetve egy tágabb perspektívából vizsgálom az Aladics-fotográfiákat. Alapkérdésem az, hogy a fényképész képalkotó tevékenysége hogyan hozható összefüggésbe a kor fotográfiai gyakorlataival?

Az Aladics-hagyaték ma már történeti jellegűnek minősül, amikor a kutató el-esik annak a lehetőségétől, hogy közvetlenül a fényképészt kérdezze a képkészítő szándékairól. Az etnográfiai érdeklődés azonban a fotográfiák kulturális, társadalmi vonatkozásaira kíváncsi, vagyis éppen arra, hogy miért, milyen célból készültek, és milyen funkciókat láttak el ezek a fényképek. Ez a kontextus ugyanis jelentős hatást gyakorol a vizuális alkotások tematikájára, formai vetületeire és szimbólumaira. Az Aladics-fényképek alapján a jelen tanulmányban a nemzeti reprezentációs paradigma kialakulásának technológiai, technikai alapfeltételeit veszem számba, és Andory Aladics Zoltán vizuális nyelvét összehasonlítom néhány, a stílus történetében kiemelkedően fontos fotográfiával.

Etnográfiai szempontból a *magyaros fényképezés*re vonatkozó gazdag irodalom sok esetben tartalmaz esetlegességeket. A szakírók kizárólag fotográfiai és/vagy művészettörténeti szempontból közelítettek a témakörhöz, és jobbára megelégedtek azzal, hogy a stílus legkiválóbb fotográfusainak és főműveinek elemző bemutatásával megpróbálták számvetést készíteni az időszakról. Elsősorban a stílus formajegyével, a fotográfiák technikai megvalósításával, illetve a korszak fotográfusainak életpályájával foglalkoztak. Ezekből az írásokból nem ismerjük meg a mögöttes társadalmi, kulturális kontextust és hatalmi rendszert – bár a szerzők rendre elismerik, hogy a stílusra markáns politikai és gazdasági tényezők döntően hatottak. Kincses Károly *Mítosz vagy siker? A magyaros stílus* című könyvében arra hívja fel a figyelmet, hogy az utókor egyetemes fotótörténet-íróit nem érintette meg a „magyaros” fényképezés.⁴ Albertini Béla felteszi a kérdést, hogy ha ez így van, érdemes-e a kérdéskörrel újra és újra foglalkozni, hiszen a fotótörténet egyetemes folyamában nincs jelentősége. A válasza igenlő, a téma ugyanis nemcsak a fényképezésről, fényképekről szól, hanem a két világháború közötti magyar történelemről is.⁵

4 Kincses 2001. 6–7.

5 Albertini 2012.

A társadalom reprezentálása

Peter Hamilton a *Representing the Social* című tanulmányában a világháborúk utáni Franciaországból származó fotográfiákat vizsgálva, a domináns reprezentációs paradigma (*dominant representational paradigm*) fogalmával határozza meg azt a fényképezés körében érvényesített közös fotográfiai megközelítést (*shared photographic approach*), amely adott elképzeléseket kínál az általuk dokumentált emberekről és eseményekről.⁶ Értelmezésében a paradigma (vagy korszellem) a gondolkodásoknak, vélekedéseknek, értékeknek és módszereknek egy adott társadalom vagy szűkebben egy közösség minden tagja által elfogadott összességét jelenti. A *domináns reprezentációs paradigma* fogalommal arra mutat rá, hogy a fotográfiai megközelítés egy bizonyos látásmódot kínál fel a reprezentáció értelmezőjének. Ennek a felkínált látásmódnak az alapja egy döntés: a fotográfus döntése arra vonatkozóan, hogy hogyan reprezentáljon embert vagy eseményt.

Fotográfiai reprezentációs paradigma

A magyaros stílusú fényképezést felfoghatjuk fotográfiai paradigmaként, ugyanis visszatérő képi elemekből és motívumokból áll össze az a „magyarosság”. Ez a paradigma kijelölt néhány reprezentációs kulcstémát, amelyek rendre ismétlődtek, ezáltal hozzájárultak a magyarságkép társadalmi és kulturális elmélyítéséhez.

A fotográfia a mi esetünkben professzionális képalkotást jelent, a fényképek ugyanis a kiadás és forgalmazás szándékával készültek turisztikai levelezőlapok és más kiadványok számára. Az 1940-es években az információ terjedésének legfontosabb eszközei a rádió és a mozi mellett a nyomtatott sajtó és más papíralapú kiadványok voltak, ebben az időben a televízió még csak elvétve jelent meg háztartásokban. A fotográfiai vizuális reprezentáció mindenképp fontos médiuma volt ennek a paradigmának más összetevők mellett.

A magyar fotográfia történetét tárgyalók rendre elismerik, hogy a magyaros stílusra markáns politikai és gazdasági tényezők hatottak. Valószínűtlen lenne azonban azt állítani, hogy a fotográfiák tartalmát valamilyen közös politikai elvárás szabályozta volna. Sokkal valószínűbb, hogy az egységesítő szál inkább egy közös kulturális perspektíva lehetett, ugyanis a fotográfusok szisztematikusan olyan témák ábrázolására törekedtek, mint például a magyar falu, a magyar táj vagy a magyar népviselet. A tartalmak társadalmi aspektusainak megjelenítése sosem hivalkodó. Ez leginkább azzal magyarázható, hogy a fotográfusokat elsősorban a kulturális értelemben vett általános magyarosság reprezentálása foglalkoztatta. Nem állíthatjuk, hogy a fotográfusok megtalálták a magyar nemzeti ka-

⁶ Hamilton 1997. 76.

rakter és a magyar kultúra ábrázolásának feddhetetlen és tipikus módját. A fotográfusoknak szelektálniuk kellett a témák között, és el kellett dönteniük, hogy a kiválasztott témát hogyan fényképezzék le. Ezáltal a saját, személyes motivációik beléptek a reprezentáció gyakorlatába, valamint abba a folyamatba, ahogyan a képek tartalmához adott jelentések és értékek társultak.

Paradigmák versengése: a magyaros stílus és a szociofotó

A két világháború közti időszakban a magyar fotográfusok úgy értek el nemzetközi sikereket, hogy közben nem hagyták el az országot, mint ahogy azt a korábbi és a későbbi periódusokban tették. Az első világháború utáni megrázkódtatásokból felébredve, a fotográfusok két nagy csoportra szakadtak: vagy piktorialisták lettek, és a nemzeti értékek dicsőítése volt a fő témájuk, vagy ellenzékiként a társadalmi problémákat dokumentálták. Ez volt a kor másik meghatározó stílusa, a szociofotó. Nyilvánvaló ellentét feszült a két irányzat között, igaz, némi átjárással.

A magyaros stílus, amely a piktorializmus egy helyi adaptációjának tekinthető, a húszas években jelent meg, és a harmincas években élte fénykorát. A negyvenes évekre már kevés képviselője maradt. A stílus fénykorában, a harmincas években terjedtek el a fényes zselatinos ezüstpapírok, amelyek a tárgy pontos ábrázolását és rendkívüli tónusgazdagságát tették lehetővé. A fotográfusok a korábban népszerű lágy fókuszos technikáról áttértek az éles negatívok és fényes papírok használatára. A magyaros stílus egy nemzeti érzelmű tartalommal bíró, tradicionális piktorializmus és a kor technikai újításainak keveréke volt. Kankovszky Ervin, a kor és a stílus egyik jelentős fotográfusa a következőképpen fogalmazott: „A magyar stílus tulajdonképpen nem más, mint az alföldi magyar nép lelke és jelleme, a magyar lélek képpé fagyott virága. A tiszta jellem, a ragyogó szív és a mindenért lelkesedő lélek vágyódásainak kifejezése, a fény és árnyék ritmusában. (...) Tárnya leginkább a magyar népéletből való. A képeken napsugár ömlik szét és a fényhatások csillogása uralkodik”.⁷ A klasszikus magyaros stílusú fényképezést egyfajta epikus szándék jellemezte, mesélőkedv az emberi élet jeleneteiről. A stílus gyökerei egészen 1914-ig visszanyúlnak az etnográfiai dokumentációk és a piktorialisták korábbi törekvéseiben. Elsősorban a nemzeti gyökereket és a földműves gazdaságot erősítette a hagyományos népi életmód pozitív kicsengésű bemutatása. A stílus legjelesebb képviselője Balogh Rudolf volt. 1879-ben született, 1904-től a *Vasárnapi Újság* fotóriportereként tevékenykedett. Balogh legszebb műveinek színhelyei a falvak voltak. Modelljeit a számára idilli Magyarország szimbólumai-ként kezelte, és fényképezte. Erős hatást gyakorolt az amatőrökre, akik szorgosan utánozták képeit. 1937-ben a párizsi világkiállításon a *Tarack* című képét Grand

⁷ Idézi: Stemlerné Balog 2009. 136.

Prix díjjal jutalmazták. Műtermét 1944-ben bombatámadás érte, még abban az évben meghalt.⁸

A másik leggyakrabban emlegetett név a stílus kapcsán Vadas Ernőé. Sokak szerint elképesztő technikai tudással rendelkezett, a stílus legszebb képeit ő készítette. Egyik leghíresebb képe a *Libák* címet viseli, amelyen rohanó libák láthatók ellenfényben, a szárnyukon megcsillan a nap fénye, a háttérben a madarak által felkavart por látszik. Az imént említett képe számtalan első díjat nyert, számos külföldi publikációban jelentek meg képei, hírneve sok megrendelést hozott. Megbízást kapott többek között a *Vanity Fair*, a *London News*, a *L'Illustration* és a *National Geographic* magazinoktól is.⁹

A derűs, idilli magyaros stílus mellett a magyar fotográfiában jelen volt egy másik oldal is, a szegénységet és nyomort fotografáló köre. A társadalom árnyékos oldalát fényképezőket nevezi a szakirodalom szociofotósoknak, akik elsősorban Kassák Lajos körül csoportosultak. A szociofotósok munkái jóval szűkebb körben váltak ismertté, mint a hivatalos országképet felmutató magyaros stílusú fotográfiák. Albertini Béla ennek kapcsán a következőképpen fogalmaz: „A szociofotó a társadalmi kiszolgáltatottság, a perem-lét, az anyagi elesettség fényképi dokumentuma. (...) A szociofotó – szociális fénykép – készítésének célja valamilyen hatás elérése. Ha keletkezését követően nem kerül nyilvánosság elé, később is lehet történeti-társadalmi dokumentum, adhat esztétikai élményt, de funkcionális jelentőségét elveszti”.¹⁰

Szociális témájú fényképek korábban is léteztek, de a szociofotó nem magyar jelenség. A munkáseletet politikai elkötelezettséggel ábrázoló fotográfiák előzményeit a német *Arbier Illustrierte Zeitung*, illetve az osztrák *Der Kuckuck* (*A kakukk*) című képes folyóiratok munkásfényképezői körében kell keresni.¹¹

A magyar sajtóban az 1900-as évek elején jelentek meg a társadalom sötétebb oldalát bemutató képek. A *Vasárnapi Újság*, a *Tolnai Világlapja*, néha az *Új Idők* is közölt képeket, többnyire a városi, ritkábban a falusi szegénységről. A lapoknak amúgy is dolgozó kitűnő fotográfusok nevéhez – mint Balogh Rudolf, Jelfy Gyula, Kiss Ferenc, Szőnyi Lajos, Edélyi Mór, Müller János – fűződnek ezek a felvételek. Később, a harmincas évek elején a politikailag elkötelezett, szociáldemokrata, illetve kommunista ideológiával áthatott szemléletű szociális fényképezést Kassák Lajos (1887–1967) és az ő nevéhez köthető *Munka* című folyóirat körül csoportosult fényképészek valósították meg. A csoport 1930-ban alakult, kiállítást először 1931-ben nyitottak meg. Ez volt a legjelentősebb szerveződés a magyar szociofotó

8 Stemplerné Balog 2009. 47.

9 Szilágyi-Kardos 1983. 29.

10 Albertini 1977. 7.

11 Stemplerné Balog 2009. 140–144.

történetében. A csoport neves tagjai voltak: Lengyel Lajos, Haár Ferenc, Basch (később Bass) Tibor, Frühof (később Gönci) Sándor és Tabák Lajos.¹²

1932. április 3-án, amikor egy már korábban Pozsonyban bemutatott kiállításukat Szolnokon készültek ünnepélyesen megnyitni, a rendőrség közbelépett, a kiállítást betiltották, a képeket bűnjelként lefoglalták, Kassákot, Lengyelt és Tabákot pedig letartóztatták. A Munka-kör szociofotósainak képeiből 1932 májusában *A mi életünk* címmel egy képeskönyvet jelentettek meg, amelynek előszavában Kassák Lajos megkülönbözteti a polgári lapokban látható „nyomorforót” a tudatos szocialista alkotásoktól. A képeskönyvben közzétett fotográfiák tanúsítják, hogy a Kassák körül csoportosult irányvonal a legmodernebb fotográfiai törekvéseket valószínűsítette meg, az újtárgyiasság és a Bauhaus-szemléletet. A montázstechnika alkalmazására is találunk példát a kötetben.¹³

A szociofotónak volt egy, a népi írók munkásságához, a valós paraszti élet ábrázolásához kötődő vonulata is. A legnagyobb visszhangja az orosházi Müller Miklós fényképeinek volt, amelyek Féja Géza *Viharsarok* és Ortutay Gyula *Parasztágunk élete* című könyvében jelentek meg. A szociális fotográfiák legjelentősebb gyűjteménye, az 1937-ben megjelent *Tiborc* című album Kálmán Kata nevéhez köthető. A kötet huszonnégy fényképportrét tartalmaz, előszavát Móricz Zsigmond írta, a képekhez pedig Boldizsár Iván fűzött leírást.

A két világháború közötti magyar fotográfia két markáns irányzata, a magyaros stílus és a szociofotó céljaiban és szemléletében, valamint kifejezési eszközeiben is markánsan elkülönültek egymástól. Míg a magyaros stílus szándékosan megőrizte a piktorializmus szépségkultuszát, a festőiséget (csakis tisztán fotográfiai eszközökkel élve), addig a szociofotó a fotográfia legmodernebb fotószemléleteinek jegyében valószínűsítette meg céljait.

A paradigmaváltásokat – elsősorban a kezdeti időkben – a technikai újítások idézték elő. Az első fotográfiai paradigmát a nedves-kollódiumos eljárás és a dagerrotípa feltalálása indította el. A nedves-kollódiumos eljárás elnevezése onnan ered, hogy a fényérzékeny emulziót az expozíció előtt kellett egy üveglemezre önteni, és még annak megszilárdulása előtt kellett a képet exponálni. Ha megszáradt az exponálás előtt, elvesztette érzékenységét. Az eljárás hátránya az volt, hogy a fényképésznek, ha nem műteremben dolgozott, hanem kültéri helyszínen, a fényképezés helyszínére kellett vinnie a komplett sötétkamrát a vegyszerekkel együtt. Ez a maga idejében egy „szekérnyi” nehézkesen szállítható és nagy odafigyelést igénylő kelléket jelentett. A dagerrotípiával és a papírnegatívval szemben viszont előnye volt, hogy sokszorosítható és rendkívül részletgazdag eredményt adott. A kezdeti időszakban a fotografáló szándék elsősorban az etnográfiai célú dokumentálás és a portréfotózás volt.

¹² Stemlerné Balog 2009. 142.

¹³ Stemlerné Balog 2009. 142.

A századfordulón a szárazlemez-es eljárás feltalálásával és elterjedésével a pillanatképek készítésének időszaka vette kezdetét. A szárazlemez-es technika előnye a nedveseljáráshoz képest az volt, hogy a lemezeket az expozíció után, megfelelő tárolási feltételeket betartva, később lehetett a sötétkamrába vinni, és ott kidolgozni. A korábbi nedveslemez-fotográfiai szempontból nem volt elég érzékeny ahhoz, hogy mozgást rögzítsen, ezért például egy utca fényképezésekor vagy teljesen mellőzték az emberek szerepeltetését, vagy azok nagyon homályosan, elmosódva jelentek meg a végeredményen.

A 20. század elejére számos fontos technikai újítás vált elérhetővé. A húszas évekre a fotográfia még százéves sem volt, a fotográfiai szemlélet mégis rengeteg változáson ment át. A fotográfia a technika fejlődésével rövid idő alatt rátalált saját kifejező eszközeire. A fényképezőgépek új központi zárjai elérték az 1/300–1/500 másodperces értéket, az új redőnyzárak kevesebb, mint 1/1000 másodperces idővel működtek. Ezekkel az újításokkal a fényképezőgépek reakcióideje jelentősen csökkent. A brómezüstszelatin-technika feltalálása és a Leica gépek piacra dobása sorozatképek készítését tette lehetővé.

A fotográfia elért arra a pontra, amikor az érdeklődés középpontjában többé már nem a technikai fejlesztés, hanem a kifejezés állt. A képkészítő folyamat jelentős egyszerűsödése eredményeként a fotográfusok elkezdtek csoportokba szerveződni aszerint, hogy mit és hogyan fotografálnak. Ekkortól beszélhetünk versengő fotográfiai paradigmákról, magyar vonatkozásban a Balogh Rudolf köré csoportosuló magyaros stílusú fényképezők köréről, illetve a Kassák Lajos köré csoportosuló szociofotósok köréről. Az előbbi az akkori helyzetek pozitív kicsengésű, idillikus oldalát, az utóbbi tudatosan a peremlélet és a nyomort igyekezett ábrázolni. A kettő közötti erőviszonyokról elsősorban az döntött, hogy melyik felel meg inkább a hivatalosan forgalmazott országképnek. Ez alapján a mérleg nyelve egyértelműen a magyaros stílus fele billent, ezért ezt tekintjük a korszak domináns reprezentációs paradigmájának.

A magyaros stílus és a szociofotó fényképészei nem hagyták el Magyarországot, hanem az országon belül tevékenykedtek és értek el eredményeket. Ezt a tényt kezelhetjük a legnagyobb különbségnek a korábbi és a későbbi időszakok paradigmáihoz képest.

A magyar fotográfusok új útjai

Ahhoz, hogy részleteiben megértsük a magyaros paradigmát, összegezzük a magyarosnak nevezett stílus kialakulásának társadalmi, kulturális körülményeit!

A fényképezés tudományát 1918 után számos olyan hatás érte, amelyek eredményeként többé már nem a festészet utódaként, hanem egy új, semmilyen más korábbi ábrázolási módhoz nem hasonlítható kifejezőmódként tekintettek rá. Az

1920-as évek végére fontos technikai újítások váltak elérhetővé. Jelentősen megnőtt az objektívek fényereje, és a korábbi tiszteresére növekedett a negatívok érzékenysége. Teljes mértékben megszűnt a fekete-fehér negatívok úgynevezett színvaksága, vagyis bizonyos színekkel szembeni érzéketlensége. Olyan pánkromatikus lemezek és filmek kerültek forgalomba, amelyek minden színre egyformán érzékenyek voltak.¹⁴ 1925-ben egy új „csodagép” jelent meg a piacon, a Leica (Leitz-CAMera) 36 felvételre alkalmas kisfilmes fényképezőgépe, amely sorozatképek rögzítését is lehetővé tette azáltal, hogy gyors egymásutániságban örökítette meg az események mozzanatait. A technikai újítások nyújtotta lehetőségek pedig a fotográfiai szemlélet megváltozását eredményezték. A húszas évekre a fényképezés tudománya még százéves sem volt, mégis viszonylag rövid idő alatt távolodott el a piktorializmus szemléletétől, és találta meg saját kifejezőeszközeit.¹⁵

A népies témák már a századfordulón fokozatosan teret nyertek az úgynevezett magas művészetekben, a 20. század elejétől pedig egyre népszerűbbé vált a „művelt” réteg érdeklődése a paraszti kultúra iránt. Az egyre erőteljesebb etnográfiai érdeklődés jelen volt a mindennapi élet számtalan területén, a fotográfián kívül a művészet más ágaiban is. A folyóiratok cikkeinek tematikájától a világiállításokon reprezentált tárgyakig a művelődéstörténet legkülönbözőbb területein megfigyelhető ez a folyamat. Különböző – más-más társadalmi rétegeknek szóló – lapokban viszonylag nagy számban kezdtek „magyaros” fotográfiák megjelenni.¹⁶

A magyar fotográfia történetében az 1920-as évekre a nemes eljárások különböző változataival másolt, festői hatásokra törekvő fényképek voltak jellemzők. Csak ritkán, elvétve akadt egy-két fotográfus, aki ismerte és alkalmazta a bróm-ezüsttechnikát. Egyik szemléletes történet szerint az 1924-ben megrendezett IV. Művészi Fényképképzőiskola zsűrije azt a feltételt szabta az egyébként díjazásra javasolt képek egyik szerzőjének, az akkor még Kertész Andor néven szereplő André Kertésznek (1894–1985), hogy készítse el az eredetileg bróm-ezüstszelatin papírra másolt képeit valamelyik nemes eljárással. André Kertész erre nem volt hajlandó, inkább lemondott a díjról. (Csak zárójelben jegyezzük meg, hogy a zsűrinek tagja volt Balogh Rudolf is, akit később a stílus atyjának tartottak.)¹⁷ Az 1930-as évek elején azonban Magyarországon is bekövetkezett az a változás, ami Európában már egy évtizeddel korábban lezajlott. A nemeseljárással előállított képekkel szemben felülkerekedett a bróm-ezüstszelatin képek térhódítása.¹⁸ A magyar fotográfiában ezzel párhuzamosan megjelent egy stílus, az úgynevezett magyaros

14 Stemplerné Balog 2009. 133.

15 Stemplerné Balog 2009. 135.

16 Albertini 2012

17 Kincses–Kalotai 1998. 23.

18 Stemplerné Balog 2009. 137.

stílus, amely a második világháborút megelőző évtizedekben vált meghatározóvá.¹⁹

A harmincas évekre már elérhetővé váltak a kitűnő minőségű brómezüst nagyítópapírok, ezzel együtt pedig a kiállításokon is általánossá vált a technika. Az általános 30×40 cm-es nagyításokon remekül érvényesültek az új stílus kedvelt témái. A tűéles, tiszta rajzú képek mellett megjelentek olyanok is, amelyekhez lágyrajzú lencsét használtak. Direkt erre a célra Dulovits Jenő–Tóth Miklós magyar alkotópáros kidolgozta a DUTO-lágyítóelőtétet, amely feloldotta az éles kontúrokat, ezáltal sajátos, festői jelleget kölcsönözve a képeknek. Ezáltal elérhetővé vált a lágy hatás tiszta fotografiai eszközök felhasználásával történő elérése, mindenféle másolási manipulációk, festékezés, átnyomás nélkül. A stílus lágyrajzú lencsével felvett képei a piktorializmus irányzatát tovább éltették.²⁰

Az 1930-as évekre rendkívül népszerűvé vált ez a fajta fotografálás. Kitűnő fotográfusok, hivatásos és komoly amatőr fényképezők sora alkalmazta az új irányt. Közülük többen néhány évvel korábban még a nemes eljárások elkötelezett művelői voltak. Mindenekelőtt Balogh Rudolf, akinek nevéhez tulajdonképpen azért kötik a stílus kialakulását, mert már 1914-ben megfogalmazta a jellegzetes hazai témák fényképezésének fontosságát, és felhívta a figyelmet az abban rejlő új lehetőségekre, arra buzdítva a fotográfusokat: „magyar művészi fényképezést teremtsünk, magyar levegővel, derűs magyar éggel”.²¹

A stílus sikere és rendkívüli népszerűsége nem kizárólag a fotografiában keresendő okokra vezethető vissza. Trianon után az országterület kétharmad részének elvesztése, és az ezzel egy időben felerősödött nemzeti érzés, fájdalom és keserűség, amely az egész magyar társadalmat áthatotta, a kultúra megmaradt értékeire való fokozott odafigyelést eredményezte. Kiemelt figyelmet kaptak a hagyományos viseletet és életformát őrző vidékek. A fotográfia egyik fő felhasználója, az idegenforgalom szívesen használta csábító reklámként a magyar vidékek képeit. A hivatalos politika is támogatta a hazai értékek felmutatását és megismertetését. Paulini Béla újságíró és rendező 1931-ben indította el a Gyöngyösbokrétá mozgalomát. A mozgalom minden évben augusztus 20-a körül Budapesten gyűjtötte össze a hagyományőrző tánc- és népdalkörök népviseletbe öltözött képviselőit, akik egy héten át a Városi Színházban mutatták be zenés-táncos repertoárjukat. A mozgalom kiemelkedő eseménye volt a főváros utcáin való látványos felvonulás, amely természetesen ráirányította a figyelmet a népviselet és a néptánc mint fotografiai téma lehetőségeire.²²

Azáltal, hogy a téma időnként a fővárosba költözött, a fotográfusok körében is egyre divatosabbá vált a népi hagyományokat őrző vidékek felkeresése. A klubok-

19 Stemplerné Balog 2009. 137.

20 Stemplerné Balog 2009. 137.

21 Balogh 1914. 159.

22 Stemplerné Balog 2009. 138.

ba tömörült amatőr fényképezők, gyakran a stílus valamelyik avatott mesterének irányításával, vasárnaponként felkeresték a viszonylag könnyen megközelíthető, elsősorban főváros környéki falvakat, ahol megvárták a templomból kivonuló, ünnepi viseletbe öltözött embereket. Nem véletlen tehát a falu vasárnapi életét megörökítő fényképek sokasága. Az is előfordult, hogy némi anyagi ösztönzéssel rávették az ünnepi viseletbe öltözött falusiakat, hogy valamilyen jól fotografálható, látványos munkát imitáljanak. Így készültek azok a valóságtól teljesen idegen képek, amelyek okán később elítélték, hamisnak és nacionalistának bélyegezték a stílust.²³

A mesterkélt képek mellett azonban kitűnő munkák sokasága köthető ehhez az időszakhoz. A hivatalos politika támogatta és elismerte a stílus érdemeit, a külföldön aratott számottevő sikereket, amelyeket akkor, fénykorában talán túlértékelték. A hazai tudósítók világhírnévről számoltak be, ami nyilvánvaló túlzás, hiszen a külföldi fotótörténeti munkák ezeket a „sikereket” nem említik. Ma már tudjuk, hogy az egyetemes fotótörténet alakulására nem volt hatással a magyaros stílus, viszont azt sem lehet elhallgatni, hogy ezek a fotográfiák a magyar fotótörténet vonatkozásában minden korábbinál nagyobb mértékben értek el eredményeket külföldi kiállításokon. Otthon pedig olyan, korábban nem tapasztalt népszerűségnek örvendett ez a fotográfiai irányzat, hogy még a gyorsvonatok vasúti fülkéinek falain is Balogh Rudolf képei voltak kifüggesztve, amelyekkel még az 1960-as években is találkozhatott az utazó.

A stílus összetett elemekből épült fel, és történetiségében meghatározott ideig volt érvényben. Az eszmei, ideológiai környezet és háttér alapvetően meghatározta a magyaros stílus lehetőségeit és útját. Érvényessége kapcsán a századfordulótól a húszas évek közepéig húzódó időszakot a magyaros stílus előtörténeteként értelmezhetjük. A húszas évek közepétől, kiváltképp a harmincas években virágzott a magyaros stílus, amely azonban rendkívül rohamosan veszített lendületéből. A témák unalomig ismételték önmagukat, elvesztették korábbi tekintélyüket. Emellett a második világháború ideje alatt megszűntek a képek közvetítését biztosító nemzetközi kiállítások, vége lett a kulturális termékek szabad áramlásának. A magyaros stílus azonban – bár nem tudott többé felemelkedni korábbi sikereihez – továbbra is létezett. Helyenként tovább éltek témái, formai jegyei. Sokan használták továbbra is az ellenfényes, árnyalatgazdag, optimista kicsengésű kompozíciókat, de ezek a felvételek már csak a magyaros stílus lecsengésének, utóéletének bizonyítékai.²⁴

A *Fotóművészet* című folyóirat 1943-ban közli a következőt: „... felkerekedtünk, hogy a magyar falu, a magyar táj és a magyar fajta napsugaras világban találjuk meg a magyar fényképezés igazi témakörét”. Az idézett szövegrész közlésé-

23 Stemlerné Balog 2009. 139.

24 Kincses 2001. 13–15.

nek ideje arra enged következtetni, hogy a kis magyar világ éveiben is olyannyira meghatározó volt a magyaros irányzat, hogy magyar vonatkozásban az egyik legjelentősebb fotográfiai szakfolyóirat a fényképezés „igazi” témakörének nevezi a magyar falut és a magyar tájat.

A magyaros paradigma általános ismérvei

A továbbiakban a stílus főműveivel vetem össze Andory Aladics Zoltán fényképeit. Az összehasonlításhoz Kincses Károly *Mítosz vagy siker? A magyaros stílus* című könyvében publikált fotográfiák (37 fotográfustól 115 kép) közül 9 fotográfus egy-egy fényképét használom fel. A képeket ún. „rétegzett mintavétel” segítségével választottam ki: attól a 9 fotográfustól emeltem be véletlenszerűen egy-egy fotográfiát, akiknek munkái közül Kincses a legtöbbet publikált. Vagyis a könyv képi anyagát alapsokaságnak tekintetem, amit a vizsgált téma szempontjából relevánsnak tekinthető szempontok szerint több csoportra osztottam. Ezek a csoportok, vagyis az egyes fotográfusokhoz tartozó fényképek jelentették az ún. „rétegeket”. Ezt követően a csoportokon belül véletlen kiválasztást hajtottam végre az egyes rétegek nagyságával arányosan. Ezzel az eljárással értem el, hogy a minta összetétele megfelelően tükrözze az alapsokaság rétegek szerinti összetételét. Az így kiválasztott fotográfiákhoz pedig Andory Aladics Zoltánnak összesen 96 darab, 1940–1944 között sokszorosított képeslapja közül azokat emeltem az elemzésbe, amelyek domináns képi elemei párhuzamba állíthatók a magyaros stílus kiválasztott főműveivel. Az összevetés különböző szempontokat követ. A fotográfiákat technikai, tematikai, ábrázolásmódbeli szempontok szerint vizsgálom meg, figyelve a fényképész tárgyhoz való viszonyára is.

Kerny István *A kútnál* (1931) című fényképe (1. kép) egy ünnepi népviseletbe öltözött párt ábrázol. A kép fényviszonyai a légység benyomását keltik, a fekete-fehér közti kontraszt erős, mégsem nevezhetjük drámainak. A férfi a kútról merített vízből vedréből önt a nő korsójába. A fénykép mindkét szereplője arcán mosoly látható, tekintetük viszont nem találkozik, nem néznek egymásra. Mindkét szereplő tekintete a cselekvés tárgyára irányul. Ez azt is jelenti, hogy a szereplők nem néznek a kamerába. Úgy tűnik, mintha a jelenetet a maga természetességében rögzítette volna a fotográfus, mintha csak véletlenül kapta volna lencsevégre a múltó pillanatot. A korban használt üveglemezes eljárás sajátosságai alapján azonban tudjuk, hogy egy-egy felvétel elkészítési ideje (bár a korábbiakhoz képest jelentősen lerövidült), még mindig hosszú másodperceket vett igénybe. Tehát a képen látható jelenetet mérnöki pontossággal kellett beállítani ahhoz, hogy a képen látható eredményt kapja a fényképész. A felvétel domináns képi elemei a népviselet és a kút. Andory Aladics Zoltán képeslapjai közül kettőn találkozunk az említett képi elemekkel. Mindkettő fekete-fehér üvegnegatív sokszorosítása. A *Népvise-*

selet. Csíkszenttamás című képen (2. kép) egy csíki népviseletbe öltözött fiatalasszonyt látunk, amint vederral vizet merít egy kútról. A felvétel fényviszonyai egy meleg nyári napot idéznek. A kút mellett látunk továbbá három kerámiakorsót és egy faragott sulykot. A kép szereplőjének arcán ugyancsak mosoly látható, és tekintete ugyancsak a cselekvés tárgyára irányul. A *Székely gyermekek – Csiktaploca* című felvétel (3. kép) egy kislányt és egy kislányt ábrázol. Mindketten ünnepi viseletbe öltözve állnak egy kút mellett. A mezítlábas kislány egyik keze a derekán, a másikkal a merítő vedret fogja. Tekintete maga elé irányul, enyhén meghajtott arcán szerény mosolyt látunk. A kalapot és csizmát viselő fiúcska egyik kezével a kútra támaszkodik, és huncut mosollyal balra tekint. A szereplők tekintete tehát ezen a felvételen sem találkozik sem egymással, sem a kamerával.

Eke Mihály *Hortobágy* (1930 k.) című fekete-fehér fényképe (4. kép) legelő szürkemarákat ábrázol. Ha hatos felosztásban képzeljük el, akkor a felvétel egyhatod részén, fentről haladva a legelső részben látjuk a kép tulajdonképpeni „szereplőit”, a szürkemarákat. Az alsó részt szinte tökéletes horizontális vonal választja el a kép fennmaradó részétől, egyúttal a földet az égtől. A kép öthatod részében az eget és a felhős képződményeket látjuk. Az erős árnyékok meleg nyári napot idéznek, ugyanakkor drámai hangulatot kölcsönöznek a képnek. A jelenetet nagytotálban rögzíti a fényképész, vagyis a témától jelentősen távol helyezkedik el a kép elkészítésének pillanatában. A felvétel domináns képi elemének a felhőket tekinthetjük. Aladicsnak két fotográfiáján (*Aratás*, 5. kép; *Csikország visszatért*, 6. kép) dominánsak a felhős képződmények. Mindkét felvétel témája a nyári mezei munkavégzés. Ezeket a címeket viselik. A felvételek valószínűsíthetően egyazon alkalommal készültek, és ugyanazt a jelenetet ábrázolják, egyik fekvő, míg a másik álló képállásban. A felvételeken kézi aratómunkát végző alakokat látunk. A kép szereplőit mindkét esetben háttal, meghajolva látjuk, az arcok teljes takarásban vannak. A képek felosztása hasonló Eke Mihály felvételéhez. A görnyedt alakok egybeolvadnak a föld horizontális vonalával. A szereplők és a téma a kép alsó harmadában helyezkednek el, míg a kép fennmaradó részét a felhős ég tölti ki.

Szöllősy Kálmán *Szántás a bükkben* (1935) című képen (7. kép) két szürkemarával földet szántó férfit látunk. A kép szereplői mögött a távolba nyúlik a felszántott és a még megmunkálásra váró földrészek vonala. Az erős árnyékban a férfi arca egyáltalán nem látszik, viszont kalapja állásából arra következtethetünk, hogy tekintete a marhákra irányul. A fotográfus az előző példákhoz képest viszonylag közel helyezkedik a témához, de továbbra is külső, észrevétlen szemlélőként rögzíti a jelenetet. A kép domináns elemei a szürkemarák. Két Aladics-fotográfián is találkozunk hasonló állattal. Az egyikben két ökör húzza a szénásszekeret (9. kép). A szekeret egy férfi vezeti, rajta egy nő áll háttal, gereblyével a kezében, mellette pedig egy másik női alak látható, aki a szekér kerekére állva segít társának elrendezni a szénát. A kép hangsúlya az állatokra és a szekérre tevődik, a szereplőknek ugyanis csak a sziluettjét látjuk az ellenfényben. A másik felvétel szintén egy meg-

rakott szénásszekeret ábrázol, melyet két ökör húz (8. kép). A szekér egyik oldalán a férfi vezeti az állatot, a másik oldalán a nő halad. Az utcai jelenetet ismét a távolból rögzítették, ezért a szereplők arcát nem látjuk.

Korschelt Miklós *Pihenés* (1940 k.) című képén (10. kép) egy – a széna árnyékában pihenő – lányt látunk. A jelenet ellentmondása, hogy a gereblyét maga mellett tartó, két kezét a fejéhez emelő lány ünnepi viseletet hord: a díszes ing, kötény és szoknya mellett a fényes, csatos csizmáját viseli. A felvétel a természetesség látszatát kelti, annak ellenére, hogy nem titkolja, tudatos kompozícióval van dolgunk. Ha nem a fényképész tudatos beállításáról lenne szó, a leány minden bizonnyal a szorgosságát, az aktív munkavégzést, vagyis az erényeit igyekezett volna megmutatni az idegen fényképésznek. A felvételen magát az ünnepi viseletet és a fiatal lányt tekintjük kiemelkedő képi elemeknek. Andory Aladics Zoltán is előszeretettel fényképezett ebben a témában. Az emberi alakot ábrázoló képeslapjainak túlnyomó része egyedül, kettesben vagy csoportosan háztáji munkát végző, szorgos nőket ábrázol. Korschelt ábrázolásmódjával három felvételét hozzuk összefüggésbe, azokat, amelyeken egyedül látjuk a népviseletbe öltözött női alakot. Mindhárom felvétel egy-egy fiatal lányt ábrázol, tökéletesen azonos ünnepi népviseletben és hajviseletben (11., 12. és 13. kép). Tehát a három felvétel egyazon fotografálási alkalom során készülhetett. A leány az egyikken kendert fésül, a másikon gyapjút fon, a harmadikon a tornác árnyékában pihen. A tornác peremén is ugyanazokat az edényeket és növényeket figyelhetjük meg. A képek jellegzetesen lágy, meleg hatását az ellenfény és az abból adódó aranyló árnyalatok adják. A munkavégzés jeleneteiben az arc profilból látható, míg a pihenés jelenetében a lány kamerába néz és mosolyog. Ritka kivétel ez a felvétel Aladics képeslapjai között, ugyanis a kép szereplőjének tekintete a fényképész jelenlétéről árulkodik, mintegy „leleplezve” ezzel a fényképészt.

Vadas Ernő *Még lefelé is nehéz* (1936) című felvételén (14. kép) egy kisfiút látunk, aki egy vödört cipelve lépked lefele egy kőlépcsőn. A lépcső arányaihoz viszonyítva a kisfiú eltöprel, ahogyan a kezében tartott vödör méretéhez képest is. A lépcső árnyéka mélyíti a felvétel térbeliségét, a végtelenség benyomását kelti. A dolgozó gyermek képi elemként hasonló kompozícióban Aladicsnál is megjelenik. Az ő *Csíki székely kapu* című fotográfiáján a kisfiú egy korsót tart a kezében, hátánál pedig kötött székely kaput látunk (15. kép).

Schmidt Nándor *Mosás a patakban* (1930) címet viselő képén a szereplőhöz viszonyítva jobb oldali felső nézetből látunk egy patakon mosó női alakot és a mosás eszközeit. A szereplő arcát nem látjuk, csak a fejkendőjét (16. kép). Aladics *Sulykoló asszonyok* című képeslapján két nőt látunk mosás közben, térdig a patakban, egy híd mellett, háttérben egy székely kapuval. A képen felfedezhetjük a mosás eszközeit is (17. kép).

Klell Kálmán *Öreg magyar* (1940) című fotográfiáján egy szemüveges, újságot olvasó, pipázó ősz öreget látunk (18. kép). A fényképész közelről fényképezi a sze-

replőt, de az mégsem néz a kamerába, hanem a fénykép – vagy helyesebben a fényképész – kedvéért eljártssza azt, ahogyan újságot olvas.

Ezzel a felvétellel nem nehéz párhuzamba állítani Aladics Székely *gazda* című képét (19. kép), amelyen egy ősz férfi pipájával a kezében könyököl a tornácon, és közben a távolba mereng. Ugyanitt említtem Aladics két idevágó műtermi portréját Aladicstól. A *Csíki székely* (20. kép) és a *Góbé tanulmányfej* (21. kép) című képeslapok egy-egy gondolkodó, bölcs öreg székely embert láttatnak. A felvételek már a címadás tekintetében is meglepő hasonlóságot mutatnak Klell fotográfiájával, ezen túlmenően pedig mindkét esetben egy saját kézfejére támaszkodó idős férfi szerepel a képeken.

Haller Frigyes Gusztáv *Kecskenyáj* (1950) című fotográfiája nagytotálban, a kép témájához viszonyítva bal felső nézetből ábrázol egy kecskenyáját (22. kép). Az állatok külön-külön eltörpülnek, a fókusz a tömegben, a nyájon van. Az erős természetes fényforrásból származó árnyékok mintha megdupláznák a nyáj létszámát. A fényhatásokkal a fényképész erős drámai hatást ér el. A nyáj mint domináns képi elem Aladics képeslapjain is előfordul három esetben. Ezek közül kettő ugyanazon alkalommal készül, ugyanazt a pásztort, nyáját és természeti környezetet figyelhetjük meg rajtuk (23. és 24. kép). A felvételeken legelő juhnyáját látunk, mellette pedig kamerának háttal helyezkedő, furulyázó legényt. A harmadik felvételen a nyáj közt látunk egy férfi- és egy női alakot, velük és a nyájjal szemben pedig három, a földre hasaló gyermeket (25. kép).

Végül egy kivétel: Balogh Rudolf *Sírás és nevetés* (1930) című képén egy síró gyermekét karjában tartó, mosolygó, nevető anyát látunk (26. kép). Anya is és gyermeke is díszes ünnepi viseletben vannak. A síró gyermek a kamerába néz, míg anyja jobbfelé tekint. A csíkszeredai fényképész külön-külön nőket is és gyermekeket is gyakran megjelenített a felvételein, de együtt egyetlen képén sem találkozzunk velük. Felvételein a nőket soha nem ábrázolja anyaszerepben.

Amint látjuk, a híres magyaros fotografálók főműveinek közvetlen hatása kimutatható Andory Aladics Zoltán képeslapjain. A csíki fényképész sokszorosított képeslapjainak vizuális nyelvezete követte a stílus kanonizált témáit és fényképezési szokásait, formai sémáit, ami által a csíki székelység fotografikus ábrázolását egy korstílushoz igazította. A magyaros fotográfiák általában festészeti megoldásokhoz hasonló módon ábrázolnak olyan kulcstémákat, mint a népviselet, a táj és a munkavégzés. A fényképezők a képek alanyait gyakran társadalmi szereplőként ábrázolják. Az egyéni vonások helyett az jelenik meg a képeken, ami társadalmi szempontból általános (például az arcok helyett gyakran csak a fejkendőt vagy a kalapot látjuk). A távolból megragadott jelenetek a fotográfus külső nézőpontjából készülnek. A fényképész és a képek szereplői között az esetek túlnyomó többségében nem történik interakció (például a fényképen szereplő személyek nem néznek a kamerába).

Következtetések

Magyar vonatkozásban a fotografiai paradigmák a technikai fejlődésekkel közvetlenül összekapcsolódtak. A 20. század elejére számos fontos technikai újítás vált elérhetővé. Ekkortól beszélhetünk a Balogh Rudolf köré csoportosuló, magyaros stílusú fényképezők köréről, akik az akkori életvilágok pozitív kicsengésű, idillikus oldalát igyekeztek ábrázolni, ezáltal megteremtve egy nemzeti mitológiát.

Andory Aladics Zoltán csíkszeredai fényképész képeslapjainak felvételeit a kortárs magyaros stílus néhány jelentős művével összehasonlítva, az irányzat legfontosabb technikai, tematikai, és ábrázolásmódbeli jellemvonásai a következők:

1. *Piktorializmus*: A 19–20. század fordulóján általánosan fellendülő fotószeccszió hatásait figyelhetjük meg a fotografiákon. A fekete-fehér ábrázolásmód festményszerű, poszterrajzokhoz hasonló.

2. *Chiarochuro*: A fotótechnikai eszközök közül a legjelentősebb a fény-árnyék hatások alkalmazása. A fotografiák tetszeni akarnak a nézőnek, hatást akarnak kelteni, ezért a fénnel való játék erőteljes használatával fokozzák a téma drámaiságát.

3. *A parasztság mint központi téma*: A hagyományosan paraszti életmód képei a munkavégzés képeivel fonódnak össze. A fotografiák leggyakoribb témái a magyar táj, a magyar falu és az idős falusi emberek.

4. *Ünnepélyesség*: A képek szereplőit ünnepi viseletben látjuk hétköznapi helyzetekben is. Az a benyomásunk, mintha a fényképész észrevétlenül, a maga természetességében rögzítette volna a pillanatot. Az ünnepi viseletben imitált munka képei azonban felhívják a figyelmet arra, hogy tudatos kompozíciókról van szó.

5. *Távolságtartás*: A fényképészek külső nézőpontból, az idegen, a kívülálló szemszögéből rögzítik a jeleneteket. A fényképészek a városi polgárság nézőpontjából követendő példaként jelenítik meg a hagyományos falusi értékrendet.

Ugyanebben a korszakban létezett egy, a magyaros paradigmával versengő, elmentéses fotografiai paradigma is: a Kassák Lajos köré csoportosuló szociofotósok csoportja tudatosan a „peremlét” ábrázolását tűzte ki művészetük céljaként. A hivatalosan forgalmazott országképnek a magyaros fotografiák feleltek meg, míg a szociofotósok munkáját az akkori állami szervek megpróbálták perifériára szorítani.

Szakirodalom

ALBERTINI Béla

2012 *A „magyaros” fényképezés sajtóáradatának kezdetei. Fotóművészet* LV. 2. (Online: http://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201202/a_magyaros_fenykepezes_sajtoaradatanak_kezdetei – Utolsó hozzáférés: 2019. 08. 22.)

BALOGH Rudolf

1914 Az olvasóhoz. *Fotóművészet*, 1 sz. 2.

HALL, Stuart

1997 Representing the Social: France and Frenchness in Post-war Humanist Photography. In: Hall, Stuart (ed.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE Publications.

KEDVES Anett

2015 *A XX. századi csíki népi élet képei. Andory Aladics Zoltán (1899–1990) vizuális reprezentációi*. Kolozsvár: Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Magyar Néprajz és Antropológia Intézet. [Szakdolgozat]

2017 *A „kis magyar világ” székelyföldi képeslapjai. Aladics Zoltán vizuális reprezentációi*. Kolozsvár: Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Magyar Néprajz és Antropológia Intézet. [Magiszteri dolgozat]

KINCSES Károly

2001 *Mítosz vagy siker? A magyaros stílus*. Budapest: Magyar Fotográfiai Múzeum.

KINCSES Károly–KOLTA Magdolna

1998 *Minden fotóriporternek atyja: Balogh Rudolf*. Budapest: Magyar Fotográfiai Múzeum. (A Magyar Fotográfia Történetéből 13.)

KUHN, Thomas

1984 *A tudományos forradalmak szerkezete*. Budapest: Gondolat Kiadó, OMIH (Országos Magyar Idegenforgalmi Hivatal).

1941 *Erdély északi része és Székelyföld*.

STEMLERNÉ BALOG Iлона

2009 *Történelem és fotográfia*. Budapest: Osiris Kiadó.

SZILÁGYI Gábor–KARDOS Sándor

[1983] *Leletek – A magyar fotográfia történetéből*. Budapest: Képzőművészeti Kiadó.

MITUL MAGHIAR PE FOTOGRAFII DIN SECOLUL XX

Studiul analizează influența „stilului maghiar”, un curent stilistic al fotografiilor răspândit la mijlocul secolului XX, asupra reprezentărilor vizuale ale peisajului maghiar în sfera publică, scoțând în evidență caracterul romantic-miticizant al acestuia. Totodată încearcă să găsească răspunsuri la întrebarea: ce cuprinde denumirea de „stil maghiar” în context transilvănean în perioada interbelică?

THE HUNGARIAN MYTH ON 20TH CENTURY PHOTOGRAPHS

The study analyzes the influence of the so-called “Hungarian style”, a specific style of photography quite popular at the middle of the 20th century, on the visual representation of

the Hungarian landscape in the public sphere, outlining also its romanticizing-mythicizing character. At the same time the author tries to find answers to the question: what does the term “Hungarian” mean in the Transylvanian context of the interwar period?

