

Lőrinczi Tünde

## Mediális lehetőségek egy élettörténeti narratívában

### A medialitás kérdése egy személy perspektívájából

A fénykép napjaink egyik legelterjedtebb, széles körben ismert és használt vizuális médiuma. Egyetértek Kunt Ernővel, aki szerint a fényképezés korunk népművészetének tekinthető, hiszen nagyon nehéz lenne találni egy olyan személyt, aki élete során legalább egyszer ne nyomta volna le a fényképezőgép kioldógombját.<sup>1</sup>

A felénk áradó vizuális információhalmaz szinte mindig valamilyen verbális közléssel egészül ki, mintegy magyarázva, pontosítva azt. Kép és szöveg egymást alakító és magyarázó kapcsolata mindenfajta reprezentáció meghatározó sajátossága. A képeket szövegekkel magyarázzuk meg, írjuk körül, a szövegeket pedig képekkel illusztráljuk, dokumentáljuk. Csatlakozva W. J. T. Mitchell heterogén reprezentációs elméletéhez,<sup>2</sup> tanulmányomban azt vizsgálom, hogy a vizualitás és a verbalitás milyen kapcsolatban van egymással egy személy élettörténetének megrajzolásában, életpályájának reprezentálásában, illetve, hogy ez a reprezentáció hogyan járul hozzá a személy identitásának megépítéséhez. Vizualitás és verbalitás kapcsolatán jelen esetben egy egyén fényképeinek és megírt élettörténetének a kapcsolatát értem, valamint azt, hogy ez a két médium milyen szerepet játszik a személy életpályájának történetesítésében, identitásának megépítésében. Mindehhez azonban szükséges figyelembe venni a verbális médium szóbeli formáját is, hiszen az értelmezés nem választató el azoktól a kutató és az adatközlő közötti beszélgetésektől, fényképnézegetés közbeni szóbeli visszaemlékezésektől, amelyek keretei között a fényképek (számomra, a kutató számára is) értelemmel telítődtek, a megírt élettörténet pedig tágabb perspektívát kap.

Tanulmányomban abból indulok ki, hogy az emlékezetnek helyei vannak (*lieux de mémoire*)<sup>3</sup>; azaz az emlékezet emlékezhordozók mentén működik. Pierre Nora szerint az emlékezet már nem működik spontán formában, ezért szükségét érezzük, hogy különböző emlékezetmegőrző helyeket állítsunk az emlékezet

<sup>1</sup> KUNT 1987. 4.

<sup>2</sup> Mitchellt idézi VARGA 2003. 202–210.

<sup>3</sup> NORA 1999. 142.

számára, így az emlékezet teljesen tárgyiasult, anyagivá vált. Ugyanakkor az emlékezhordozó médiumok nem csak magukba sűrítik, elraktározzák az emlékezésre szánt múltat, hanem a reprezentáció szintjén a személy identitását is legitimálják.

## A tárgyakba zárt múlt

2004 nyarán kerültem először a Kovászna megyei Zabolára. Itt ismertem meg Pozsony Ferenc tanárom közvetítésével az akkor 84 éves Csekme Károlyt, akiről azt beszéltek a faluban, hogy sok fényképe van a második világháborúból. Akkor csak a háborúban készített fényképei érdekeltek, elsősorban mint kordokumentum, illetve a hozzájuk kapcsolódó „háborús történetek”. A korszak vonzott, illetve a rá vonatkozó ismeretanyag, a háborút megjárt személy történetei. Több alkalommal is visszatértem Csekme Károlyhoz, és időközben felismertem, hogy nem csak a háborús képei tartalmaznak izgalmas információkat a múltról, hanem az egész élettörténete, valamint az a mód, ahogyan Csekme Károly a múltat folyamatosan újraéli, aktualizálja.

A nála tett látogatásaim, múltja iránti érdeklődésem következtében Csekme Károly elkezdte írni élettörténetét. Ez a mozzanat a kutatás folyamatában is fordulópontot jelentett. Akkor már engem sem csak a háborús képek foglalkoztattak, hanem az a több mint száz, nagyon tág értelmezésben családi képnek nevezhető fotó is, amely Csekme Károly birtokában van. Ezek a fényképek elsősorban azért érdekesek, mert nem csak tulajdonosuk, hanem készítőjük is Csekme Károly. Rá kellett jönnöm, hogy Csekme Károly szenvedélyesen dokumentálni (és ezáltal reprezentálni is) kívánja múltját. A fényképkészítésen és az élettörténetének megírásán túl szenvedélyesen gyűjt minden olyan tárgyat, ami a múltjára vonat-



*Csekme Károly egy Kossuth  
Lajos-emléktábla előtt*



*Csekme Károly  
egy hőember előtt*



*Csoportkép katonasátor  
előtt*



Csekme Károly és katonatársai sörözés közben



A század zenekara

kozik, mint például a neki küldött képeslapokat, a háborúban bajtársai által írt verseket, katonadalokat, illetve mindenfajta igazolványt, nyugtát és jegyzetet. A múltat magukba záró tárgyak közül a fényképeket és az önéletírást önkényesen kiragadva foglalkoztatni kezdett az a kérdés, hogy múltunk megörökítése céljából miért használunk egyes esetekben más közvetítő csatornát, mint mások. Csekme Károly esetében konkrétan az, hogy élettörténetének mely mozzanatai azok, amelyeket képekben, és melyek azok, amelyeket írásban mond el. Mennyire határol be az illető médium? Mi az, amit csak vizuális formában, és mi az, amit csak írott formában lehet elmondani? Hogyan írja át az egyik élettörténeti narratíva a másikat? Élettörténetének képi szintjei kiegészítik, vagy inkább felülírják a megírt élettörténetet? És mindez hogyan járul hozzá az emlékezés folyamatához? Az emlékeink mennyire határozzák meg jelenünket, egzisztenciánkat, identitásunkat? Mindezek után szükségszerűen merül fel a kérdés, hogy ki is Csekme Károly?

Csekme Károly 1920. január 28-án született a háromszéki Zabola községben (az akkori Páván), kismemesi származású családban. A kilenc testvér közül ő a legkisebb, és hét osztályt végzett. Élete egyik szomorú emléke, hogy a szülei nem taníttatták tovább, pedig, ahogy ő mondja, „*az eszem meglelt volna rá*”. 1941-ben, a magyarok bevonulása után önként jelentkezett katonának. A nagyváradi kiképzés során megtanulta a morzejelek olvasását, és a frontra kikerülve mint rádióhallgató dolgozott. Ütközetekben nem vett részt, azonban egy – még Nagyváradon vásárolt – orosz gyártmányú fényképezőgéppel több mint száz fényképet készített a háborúban.

Hazakerülve, a kommunizmus idején, az akkori rendszer szabályainak megfelelően szenvedte el a különféle sérelmeket: mint kulákot kilakoltatták a szülői házból, megfosztották mindenétől, majd kényszermunkára küldték. Hosszú ideig mentősofőrként dolgozott a kovásznai szívkórháznál, majd 1989 után a családi hagyományt folytatva elsősorban földműveléssel foglalkozott szülőfalujában, Páván. 1947-től 1953-ig a pávai református egyház gondnoka volt. 1990-től a Pávai Kossuth Lajos Gazdakör alapítója és elnöke, amely tisztségről egy év után személyi konfliktus



*Katonák egy virágból és gyeptől kirakott magyar címer előtt Kurszokban*

következtében lemondott. 1994-ben kapta vissza a szülői házát hosszú pereskedés után. Jelenleg 88 éves és szülőfalujában, Páván él feleségével.

A következőkben azt vizsgálom, hogy ez a sűrített változatban leírt élettörténet, pontosabban, hogy ennek az életnek a történetei milyen médiumokban és hogyan szóródnak el, illetve, hogy ezek a szétszórt történetek hogyan állnak össze újból egységes egészzé. Mindez azonban megköveteli a különböző médiumok jellemzőinek, illetve a megírt és megkonstruált élettörténet kapcsolatának a vizsgálatát. Reményeim szerint tanulmányom végére ki fog derülni, hogy Csekme Károly hogyan emlékszik, emlékeit hogyan történetesíti, és hogy ez a történet milyen identitás-meghatározó szegmensekkel rendelkezik.

### A fénykép mint narratíva. Az értelmezés lehetőségei

A privát fotográfia társadalomtudományi kutatásokba való bevonása a technikatörténeti és esztétikai szempontú fotótörténetet sokolvasatúvá tette, értelmezésének keretei kitágultak. Ha fotográfiákkal foglalkozik az ember, szükséges számba vennie a lehetséges megközelítéseket, illetve a saját kutatási koncepciója szempontjából releváns értelmezési kereteket. Ilyen lehetséges megközelítés a privát fényképek forrás- és dokumentumértékének a vizsgálata. Csekme Károly képeinek esetében például megismerhetjük az 1950-es, '60-as évek falusi divatját, azt, ahogyan egy falusi ember érdemesnek tartotta magát abban a korban lefényképeztetni. Grasskamp szerint „az amatőr fotóknak az is történelmi jelentőséget kölcsönöz, hogy feltárják előttünk, hogyan látta, vagy akarta magát láttatni a csa-



*Pünkösdi református istentisztelet a magyar katonáknak*

lád, s ehhez hogyan használta fel a fotográfiát.”<sup>4</sup> Ehhez szorosan kapcsolódik Jay Ruby megállapítása, amelyet Csekme Károly fényképkészítési és használati motivációinak és módozatainak vizsgálatakor kiindulópontnak tekintek. „A fényképezést mint kulturális műtermékeket célszerű vizsgálni, a fényképezéssel járó társadalmi folyamatokat pedig mint etnográfiai szituációkat, amelyekben a kultúra feltárul.”<sup>5</sup>

Tanulmányom elkövetkező részében azt nézem meg, hogy egy falusi átlagember hogyan és milyen célból készít fényképeket, illetve, hogy ezek a fotók milyen szerepet töltenek be az emlékezetben, az egyén társadalmi reprezentációiban, identitás-építő folyamatában. A fényképezést és annak végtermékét, a fényképet kulturálisan meghatározott kommunikációs formának tekintem. Itt azonban feltehető a kérdés: mennyiben tekinthető Csekme Károly átlagembernek, mert fényképezéshez, illetve a fényképekhez való viszonyában eltér a kor egyszerű falusi emberétől?

Hogy miért nem tekinthető átlagembernek, az nézetem szerint két szinten közelelthető meg. Elsősorban a fényképkészítés szintjén. A múlt század első felében a hagyományos paraszti környezetben még nem volt elterjedt árucikk a fényképezőgép, így az egyszerű parasztember nem tudott fényképet készíteni, sőt ő maga is csak ritkán, nagyobb események alkalmával került a fényképezőgép lencséje elé, amikor vagy a falu fényképésze (specialista) készítette a felvételt, vagy a környező városokban (elsősorban vásárok alkalmával) fényképeztette le magát a falusi család. Tematikailag ezért gyakoribbak a család kiemelkedőbb időpontjaihoz, hangsúlyosan az

<sup>4</sup> GRASSKAMP 1997. 240.

<sup>5</sup> RUBY 2000. 149.



*Német–magyar futballmérkőzés*



*Vonatra várva*



*Felvonulás*



*Felvonulás*



*Felvonulás*



*Pihenés*

átmeneti rítusokhoz kötődő fényképek, amelyek családi fotográfiákként való vizsgálatakor olyan reprezentációs elemekre érdemes figyelni, mint a képen megjelenő szimbólumok (oszlop, könyv), testtartás, arckifejezés, az ehhez szorosan kapcsolódó fényképészi nézőpont, a beállítás, a képkivágás. Csekme Károly fényképezéshez és fényképekhez való viszonyára azonban nem ez a jellemző. Már 1941-ben vásárolt egy német gyártmányú fényképezőgépet, amellyel a frontra kikerülve végig fényképezett, majd amelyet hazakerülése után egy pár év múlva eladott. Fényképeinek jelentős hányada tehát háborús kép. Érdekes viszont az, hogy milyen motivációk hajtják Csekme Károlyt, hogy fényképeket készítsen. Miért fog neki egy falusi ember az 1940-es években fényképezni? Miért a háború az a helyszín/időszak, ahol érdemes fényképeket készíteni? Egy pár év elteltével pedig – amikor már a fényképezőgép és a fotográfia is olcsóbb és elterjedtebb árucikk – miért adja el fényképezőgépét? Mit akar a saját maga által készített fényképeken keresztül megmutatni?

A fényképkészítés mellett azonban a fényképhasználata sem tekinthető jellemzőnek. A másik szint, amely mentén különbséget tesz az ún. átlagember és Csekme Károly között, az a fényképekhez való viszonya, a fényképhasználat szintje. Az emberek többsége dominánsan családi képekkel rendelkezik, amelyeket bekereteztet, falra helyez, a vitrines szekrény üvege mögé csúsztat a családi identitás és összetartozás reprezentálása végett, vagy fényképalbumban „állítja ki”, vagy dobozba, fiókba rejti. A reprezentációra szánt képek számottevő hányada tehát jellemzően valamilyen kiemelkedő eseményhez kapcsolódó családi kép. Csekme Károly képeinek sora azonban nem csak így szerveződik. Ennek elsődleges oka, hogy fényképeinek jelentős része háborús kép. Ezek azok a képek, amelyeket megmutatásra szán, ezáltal mondvá el valamit magáról. Mindezt jól példázza, hogy csak a háborúban készített képeket rendezte albumba, és a falra kihelyezett fotók között is jelentős helyet foglalnak el a háborús képek. Míg a háborúban készült fotók két külön albumot alkotnak, addig a családi képeket egy dobozban, rendezetlenül tárolja. Az értelmezés újabb szintje lehet tehát a fényképek reprezentációjában betöltött szerepének a vizsgálata: milyen eszközökkel, milyen módon, milyen határok között teremti meg Csekme Károly azt a reprezentációs keretet, amelyben a fénykép mint az identitásteremtés fontos eleme funkcionál?

Kunt Ernő a paraszti használatú fényképek osztályozásakor egy lehetséges szempontnak a képek funkcióját tekintette, és három fő fényképfunkciót különített el: dokumentáló, deklaráció és emlékeztető.<sup>6</sup> Csekme Károly fényképeinek elemzésekor e három szerep egysége és egymáshoz való viszonya a meghatározó, hisz elsősorban a képek identitásépítési folyamatban játszott szerepe a fontos,

<sup>6</sup> KUNT 1995. 30.



*Pihenés*



*Pihenés*

ebből a szempontból pedig a fent említett három funkció szervesen összetartozik. A fotográfiát kulturális szempontból megközelítő kutatások szinte mindegyike kitér a fénykép emlékezetmegőrző funkciójára, de azzal, hogy hogyan is működik ez az emlékezet, milyen kapcsolatban van a személy életútjának reprezentálásával, a „megképzett élettörténettel”, illetve annak identitásteremtő szerepével nagyon kevés írás foglalkozik.<sup>7</sup> Az értelmezés újabb lehetősége tehát a fényképek emlékezetmegőrző és működtető szerepének a vizsgálata, és az ehhez szorosan kapcsolódó identitáskutatás. Innen nézve a privát fotográfia dokumentáló és deklaráció funkciója is tágabb perspektívát kap az értelmezésben.

### Fotókba zárt történelem. A történész narratívája

Mielőtt rátérnék Csekme Károly háborús képeinek értelmezésére, fontosnak tartom felvázolni a hagyományos történetírás második világháborúról szóló kanonizált történetének fontosabb adatait, hisz csak így lehetséges Csekme Károly individualizált történelmének tágabb perspektívából való megközelítése. Ennek fontosságát elsősorban abban látom, hogy Csekme Károly nemzeti identitását nagymértékben befolyásolják a második világháború eseményei, illetve annak a jelenre vonatkozó politikai és ideológiai következményei. Csekme Károly identitását nem csak a történelem sodrában való részvétel, hanem az a történelmi tudat<sup>8</sup> is meghatározza, amely segítségével saját történetiségét a hagyományos történetírás felől definiálja.

A második világháború eseményeiről szóló kanonizált történetírás a következő, nagyon leszűkített adatsor mentén szerveződik:

---

<sup>7</sup> Lásd KALLINICH 2000. 60–70.; LINARES 2000. 118–129.

<sup>8</sup> RICOEUR 1999. 52.



- 1940. augusztus 30-án a második bécsi döntés értelmében Erdély északi és keleti részét (43 492 km<sup>2</sup>) Magyarországhoz csatolták
- 1941. június 22-én Románia, majd Magyarország is belépett a Szovjetunió elleni háborúba
- 1944. augusztus 23-án Románia csatlakozott a Szovjetunió németellenes harcához
- az 1944. szeptember 12-én Szovjetunióval megkötött fegyverszüneti egyezmény a második bécsi döntés Erdélyre vonatkozó határozatát semmisnek tekintette.

### A fényképész narratívája

A háború kitörése Csekme Károly életének egyik fordulópontja. Az akkor húsz éves fiatalember önként jelentkezett a háborúba, és a nagyváradai kiképzés során egy német tisztől vásárolt egy fényképezőgépet, amellyel majd a frontra kikerülve több mint száz fényképet készített. Ezek a képek életének fontos dokumentumai, illetve az emlékezés kiemelkedő támpontjai. Kérdésként tehető fel, hogy miért a háború az az időszak, ahol érdemes fényképeket készíteni, illetve milyen események, valóságselemek azok, amelyek megörökítésre méltóak?

Csekme Károly háborúban készült fényképeinek többsége olyan önreprezentációs szándékkal készített portré, vagy csoportkép, amelynek háttérelemei (repülő, ágyú, tank, tömegsír stb.) a múlt eseményeire emlékeztetnek. Nem a történelemkönyvekből, fotóriportokból ismert csatajelenetek a meghatározóak, hanem a paraszti fényképeződes hagyományaira támaszkodó portré és csoportképek. A képek többsége beállított, a fényképezett személyek egyenes testtartással, szemben állnak, ahogyan a hagyományos családi képekről is megszokhattuk. A fényképek fent említett háttérelemei pedig bizonyítékként szolgálnak arra nézve, hogy az illető személyek ott voltak és megélték azokat az eseményeket, amelyekre e képelemek utalnak. A fényképek nem megborzongatni akarnak, nem a háború véres jeleneteit látatják, hanem csak jelzésértékűek arra nézve, hogy milyen borzalmas is lehetett Csekme Károly például több tömegsír is lefényképezett, illetve lefényképezte magát a sírok előtt egyfajta tiszteletet állítva ezzel a hősi halottak emlékének, de egyetlen egyszer sem fényképezett halottat. Jean A. Keim a háborús képek értelmezésekor kitér annak történeti alakulására, és hangsúlyozza, hogy az első háborús képek nem törekedtek arra, hogy a harc drámai oldalát mutassák be, sokkal inkább jellemző, hogy csatatereket, romokat, gyűléseket, táborozásokat, hidakat, illetve katonák csapatait mutatták be.<sup>9</sup> Noha Jean A. Keim ezt a háborúban való riport-

---

<sup>9</sup> KEIM 1997. 153.



Sárba ragadt kocsit tisztítása



Tömegsír

fotózásra, konkrétan a krími háborúra érte, ahol először volt jelen fotóriporter, úgy gondolom, hogy a fent leírtak Csekme Károly háborús képeire is elmondhatóak. Mindezt azzal látom magyarázhatónak, hogy egyrészt Csekme Károly nem rendelkezett fényképeszi tudással, másrészt támaszkodott az általa ismert családi képek fotózási módozataira, amelynek meghatározó sajátosságai, hogy valamilyen szimbolikus tárgy előtt, a kamerával szembefordulva, egyenes tartásban, méltóságteljes arckifejezéssel fényképeztetni le magát a család. Ezt a családi képekre jellemző zárt kompozíciót próbálja megvalósítani a háborúban készült portré és csoportképek esetében is. Ugyanakkor megtalálható a fényképeknek egy olyan csoportja is, amelyek a történelmi esemény hétköznapi oldalát mutatják meg. A katonák háborúját a maga egyszerű, profán voltában: pihenés, mosakodás, étkezés, borotválkozás, sárba ragadt kocsit tisztítása, focizás, istentisztelet, rádióközpontban való dolgozás, felvonulás. A fotók között helyet kapnak az olyan szociográfiai jelentőségű képek is, mint egy orosz falusi temetés lefényképezése, egy falusi vásár, cséplés, illetve orosz nőekkel való fényképezkedés. Mind-mind olyan esemény, amely a történelemkönyvekből kimaradt.

Csekme Károly képein keresztül nem a fotóriporterek fényképezési stratégiáit követi, hanem az általa fontosnak látott, megörökítésre érdemesnek tartott valóság-elemeket rögzíti. Olyan elemeket, amelyek Csekme Károly háborúbeli életvilágához tartoztak. Ha fotótörténetileg próbáljuk ezeket a képeket megragadni, észre kell vennünk, hogy ez már egy sokkal polgárosultabb fotózási magatartás, hisz a hagyományos családi képek köréből szinte teljesen hiányzik az intim szféra megjelenítése.<sup>10</sup>

A fényképkészítés szintjének értelmezésekor szükségszerűen merül fel a kérdés a kutatóban, hogy mennyire tekinthetők ezek a fotók dokumentumnak, milyen kapcsolatban állnak a valósággal, mennyire határozza meg a fényképész személye

<sup>10</sup> FOGARASI é. n.



Tömegsír



Tömegsír

a kép objektivitását? A fotó az egyetlen olyan vizuális médium, amely vitathatatlanul kapcsolatban áll a valósággal, hiszen szükségszerűen a valóság egy darabját örökíti meg. El kell fogadnunk Roland Barthes megállapítását, mely szerint a fénykép szükségszerűen egy valóságos dolgot örökít meg, hisz a „fotográfiára nézve sohasem tagadhatom le, hogy a dolog ott volt.”<sup>11</sup> A fotográfia meghatározó funkciója tehát a hitelesítés. Ugyanakkor Barthes a fénykép lényegét pontosan abban látja, hogy „valaki látta az ábrázolat teljes életnagyságban, sőt személyesen.”<sup>12</sup> A jelentés, amelyet a fotó hordoz, elválaszthatatlan a képet készítő személytől. A fénykép nem csak a múlt eseményeinek egyszerű megmutatása, hanem annak értelmezése is, amely egyidőben önértelmezés és önkifejezés. Nem mindegy, hogy mit választunk ki a megörökítés tárgyául, illetve, hogy azt milyen beállításból, milyen képkivágással, hogyan fotózzuk le. Csekme Károly képei a háborúbeli valóságnak azt a részét mutatják meg, amelyet ő fontosnak tartott rögzíteni, érdemesnek látott lefotózni. Ha képeit összevetjük háborúban készült más fényképekkel, valószínűleg egy teljesen más benyomást kapunk a háborúról. Csekme Károly képein nem a háborút látjuk a maga valóságában, hanem egy térből és időből kiemelt pillanatot, illetve annak is az elrendezett képét. Csatlakozom Klaus Hannef megállapításához, mely szerint a fotográfia „dokumentum arról a tanúságról, mely a valóságnak ezt a konstellációját hitelesíti, valamint annak tanúsága is, akinek a nézőpontja és látószöge a képben benne van, s aki a kamera zárját kezelte, hogy mindezt megörökítse.”<sup>13</sup>

Ezzel el is érkeztünk a fénykép reprezentatív szintjének értelmezéséhez. Az, hogy Csekme Károly fényképei milyen jelentést hordoznak, nem csak azzal magyarázható, hogy mit és miként fényképezett le, hanem azzal is, hogy ezeket a képeket

<sup>11</sup> BARTHES 1985. 88.

<sup>12</sup> Uo.

<sup>13</sup> HANNEF 1997. 191.



*Tömegsír*



*Álcázott repülőgépek*

hogyan rendezte el, milyen újabb és újabb jelentéseket kapcsolt hozzá. A jelentésteremtés a múltra való emlékezés folyamatában történik, a fénykép pedig kizárólag az elmúlt időt, a múltat hordozza magában. Jean A. Keim szerint mihelyt rögzíti a fényérzékeny felület a pillanatot, az már egy letűnt múlt része, amelyet már csak az emlékezés idézhet fel.<sup>14</sup> Jelen esetben tehát Csekme Károly képei a múltra való emlékeztetés funkcióját töltik be.

Egyetértek Pierre Norával, aki szerint az emlékezet helyekbe költözött,<sup>15</sup> hisz korunk embere a múlt megőrzését annak archiválásában látja megvalósíthatónak. Ugyanakkor a múlt archiválása maga után vonja az archivált anyagok emlékeztető szerepét is. A képet néző személy abból kiindulva, a kép mentén emlékszik, történetesíti emlékeit.

A fénykép a maga megfogható, materiális volta folytán az emlékezés tényleges, anyagi helye, amely mentén az egyén az emlékeit felépítheti. A felépítés szó az emlékek megkonstruált voltára utal, hiszen az egyén mindig a jelenből visszatekintve emlékszik, annak minden pozicionális, ideológiai vonatkozását figyelembe véve. A múlt emlékei a jelen perspektívájából folyamatosan újraértelmeződnek, más jelentéssel telítődnek, hisz az emlékező folyamatosan kapcsolatot teremt az emlékek ideje és az emlékezés ideje között.<sup>16</sup> Ricoeur szavaival élve, az emlékezés „a múlt jelene.”<sup>17</sup>

Csekme Károly háborúban készült fényképei azonban nem csak azt határozzák meg, hogy ő hogyan emlékszik a múltra, hanem azt is, hogy ezek a fotók a reprezentáció szintjén milyen képet nyújtanak róla, milyen identitást legitimálnak. A háborúban készült képek jól láthatóan fontos helyet foglalnak el az életében, hisz elsősorban ezeket a fotókat szánja megmutatásra, ezekkel magyarázva és dokumentálva saját élettörténetét. Ha múltjáról, életének eseményeiről mesél, mindig előkerül az a

<sup>14</sup> KEIM 1997. 150.

<sup>15</sup> NORA 1999. 142.

<sup>16</sup> ASSMANN 1999. 31.

<sup>17</sup> RICOEUR 1999. 54.

*Felrobbantott híd**Felrobbantott híd*

két album is, amelyeket a fent értelmezett háborús képekből állított össze, mintegy magyarázva és igazolva az elmondottakat.

A továbbiakban azt mutatom be, hogy Csekme Károly a háborúban készített képekből hogyan építette fel élettörténetének erre az időszakára vonatkozó részét, ezzel legitimálva identitását. Ezt elsősorban a háborús képek albumba rendezésének módjában látom megragadhatónak, hisz azon túl, hogy a fényképezés is nagyfokú szelektálással jár együtt, az albumkészítés további szelektációt jelent a meglévő fotók egymás mellé helyezésével, illetve meghatározó az a magatartás is, ahogyan ezeket az albumokat, mint önmaga hasonmásait, reprezentációit a szűkebb és tágabb környezetében népszerűsíti.

A fent említett albumokban található képek eredetileg egy kockás füzetbe voltak beragasztva, és csak 2003-ban kerültek át az általam is ismert két albumba. Az albumok minden oldalán egy kis szöveg jelzi, hogy a képek mit ábrázolnak, hol és mikor készültek. E szövegek a füzetben is megtalálhatóak voltak. Minden képet ugyanúgy, ugyanabban a sorrendben, ugyanazzal a szöveggel helyezett át a két albumba. A füzetet a háborúból való hazakerülése után, 1944-ben állította össze. A motiváció egy néprajzkutató megjelenése volt, aki kérte, hogy mutathassa be a fényképeket a televízióban, mint a háborúról beszélő dokumentumképeket. A képek 1944-es bemutatása egy magyarországi tévéadásban elindította Csekme Károlyban saját történetiségének a felismerését, amely az évek során tovább erősödött.

Csekme Károly 2003-ban a Duna Televízióban látta, hogy egy expedíció indul Oroszországba a magyar tömegsírok felkutatására, és elküldte a fényképeket a televízió szerkesztőségébe, hogy azok közvetítése által segítse a kutatást.<sup>18</sup> A Duna Televízióhoz való elküldés szándéka volt az a motiváció, amelynek hatására a képeket a kockás füzetből áthelyezte a két albumba, mintegy hangsúlyozva a fényképekhez

<sup>18</sup> A fotók sosem kerültek bemutatásra.



*Lerombolt orosz falu*



*Bunkerek*

való viszonyának jelentőségét. Jól látható, hogy Csekme Károlyban az évek során hogyan erősödött saját személyének és az általa készített képek fontosságának a tudata, hisz az a magatartás, ahogyan ezekhez a képekhez viszonyul, jól jelzi azok – és általuk saját maga – jelentőségét, értékét.

Két egyforma A4-es formátumú műanyag albumról van szó. Mindkettőben 13 lap található, amelynek mindkét oldalára lehet képet helyezni a fólia alá. Az albumok tematikailag egységesek, Csekme Károlynak a második világháborúban való részvételét hivatottak igazolni, dokumentálni. A két albumban összesen 113 darab 6x10 cm-es fekete-fehér fénykép található, az első albumban 57, a másodikban 58 darab. Az első album első két oldalán két, a háborúban saját kezűleg készített képeslap található, amelyeket szüleinek és kedvesének küldött. A harmadik oldalon a tűzkereszti rang viselésére kiállított igazolvány található. A második album utolsó oldala egy családi arcképcsarnok. Szintén 6x10-es fényképek a szüleiről, az (akkor még) kedveséről, és egy jóval később készült színes fénykép a családi házról. Ez az eredeti kockás füzetben nem volt benne.

A képeslapoknak, az igazolványnak, a hozzátartozói arcképének és a családi házat ábrázoló fényképnek az albumba kerülése jól magyarázza az album megszerkesztett, megkonstruált identitáshordozó jellegét. A fényképek, a képeslapok, az igazolvány olyan önábrázoló és önmagyarázó szándékkal készült önéletrajzi anyagok, amelyek az albumban található többi képpel és az azokhoz kapcsolódó szövegekkel együtt az egyén élettörténetét mondják el képi szinten, ezáltal reprezentálva identitását. Ezt az identitást jelen fotográfiák alapján elsősorban nemzeti identitásnak tekintem. Csekme Károly háborús emlékeinek képi és szövegi szinten is meghatározó jegye, hogy ő magyar katonaként vett részt a háborúban, a magyar hazáért harcolva. Ez már olyan jelentésadás, amely a jelen történelmi és politikai helyzetéből pillant vissza a múltra, felerősítve annak értékét.

Pierre Bourdieu felhívja a figyelmet arra, hogy a fényképezés alkalmával bizonyos funkcionális szelekciós kritériumok lépnek életbe arra vonatkozóan, hogy



Csekme Károly egy ágyú előtt



Lezuhant repülőgép mellett

mit fényképezünk le, illetve, hogy egyáltalán milyen alkalmak lefényképezhetőek.<sup>19</sup> Csekme Károly albumába elsősorban olyan képek kerültek be, amelyek a készítőjük magyarságát bizonyítják. A legelső képeslap közepén például Magyarország térképe található, a jobb felső sarokban pedig a magyar zászló, illetve a rádiólehallgató csoport jele fölött a magyar korona. A térképben a következő szöveg olvasható: „Édes magyar hazám, tőled a sors oly mostohán elrabolt.” A második képeslap felső részén a következő olvasható: „Inkább Ukrajnába, mint magyar földön dúljon a háború!” Az album legelső fényképe egy Kossuth Lajos-emléktábla előtt mutatja Csekme Károlyt mint katonát. Egy másik képen pedig egy virágból és gyeptől kirakott magyar címer látható, amelyet magyar katonák készítettek Kurszkban. A fényképeken megjelenő magyarságszimbólumok Csekme Károly nemzeti identitását reprezentálják. Ugyanakkor ez a nemzeti identitás társul egy markáns férfiszereppel is. Csekme Károly viszonylag fiatalon, húsz évesen került a háborúba, és a fronton való részvétellel, illetve annak képi és írott formában való felmutatásával, dominanciájával ezt a férfiszerepet kívánja igazolni, érzékeltetve azt, hogy aki már volt katona, az a társadalom megbecsült, teljes értékű tagja. Ez a szerepcserre még hangsúlyosabb, ha az illető nem csak kötelező szolgálatot teljesít, hanem önként jelentkezik a háborúba a haza megmentésére.

Pierre Bourdieu integrációs elmélete szerint a fénykép mint integrációs eszköz funkcionál. Az egyén a kép által, a kép segítségével szimbolizálja, hogy a közösség szorosan integrált tagja.<sup>20</sup> Bourdieu elméletét elsősorban a családi képekre vonatkoztatta, de jelen esetben is igazolhatónak látom. Csekme Károly e képek segítségével egyszerre reprezentálja és igazolja egy szűkebb (falu)közösséghez és a magyar nemzethez való tartozását. Mivel a magyarságszimbólumokat tartalmazó képek többnyire az első album elején találhatóak, erőteljesen meghatározzák, hogy

<sup>19</sup> Bourdieu-t idézi BOERDAM – MARTINIUS 2000. 158–159.

<sup>20</sup> Uo.



*Tiszti kar egy repülőgép előtt*



*Orosz nőekkel*

hogyan nézzük a képek sorát, hogy hogyan „olvassuk” Csekme Károly vizuális élettörténetét.

Az első albumban a képek többsége a felvonulás alkalmával készült, illetve különböző helyeken található tömegsírokat ábrázolnak. A tömegsírok egymás mellett való elhelyezése megbontja az eseményeket követő linearitást, és tematikus csoportosítás valósul meg. Szintén az első albumban hat fénykép található a katonáknak tartott pünkösdi istentiszteletről, illetve két kép a katonák közötti német–magyar futballmérkőzésről. Csekme Károly ezeknél a képeknél fontosnak tartja megjegyezni, hogy a készítés helyszínén volt Horthy István magyar kormányzóhelyettes is. Mindezek egy nagyobb (magyar) közösséghez való tartozását hivatottak magyarázni.

A második album képei többnyire már a visszavonulás alkalmával készült csoportképek, német ágyúk, tankok, helikopterek előtt. A fényképek központi csoportját az a tizenegy kép jelenti, amely a felváltó magyar csapatokat ábrázolja. Csekme Károly többször is elmondta, hogy ezek a magyar katonák minden felszerelés nélkül jöttek felváltani őket és szinte mind meghaltak. Noha Csekme Károly szerencsésen hazakerült a háborúból, sorsközösséget vállal ezekkel a katonákkal, hiszen azok is magyar katonák voltak. Ahogy ő mondja: *„akár mi is lehettünk volna.”* Ebben az albumban már helyet kaptak az olyan fényképek is, mint például egy orosz temetésről készült kép, az aratás lefényképezése, vagy orosz nőkkel való fényképezkedés. Az utolsó fotók vidám csoportképek a kijevi állomáson, a hazaindulás előtti pillanatokról.

Érdekesnek találom azt, ahogyan Csekme Károly megpróbálja az egyéni emlékezetét egy magasabb szintre, a kulturális emlékezetbe<sup>21</sup> emelni. Itt elsősorban az egyéni emlékezet vizuális formájára, vagy assmanni fogalommal élve a tárgyak emlékezetére<sup>22</sup> gondolok. Ez a gyakorlat olyan gesztusokban érhető tetten, mint

<sup>21</sup> ASSMANN 1999. 49–56.

<sup>22</sup> Uo. 20.





*Orosz temetés*



*Felváltó magyar csapatok*

a képek televízióban, illetve folyóiratban való közvetítése, majd újbóli elküldése a Duna Televíziónak, vagy hogy a jelenben egy történelmi folyóiratban szándékszik publikálni azokat.

Az ebben az időszakban készült fényképek érdekes darabjai közt van az a 38 fotó, amelyet Csekme Károly nem helyezett el a fent említett albumok egyikében sem. Kérdésemre, hogy miért maradtak ki az albumból, azt a választ kaptam, hogy úgy gondolja, nem tartoznak oda. Ez a tény is magyarázza a két album jól megszerkesztett, reprezentációra szánt, identitáshordozó voltát. Az albumból kimaradt fotók már a privát szféra reprezentációját képezik, hisz a családi képeket tartalmazó dobozban kaptak helyet. Úgy gondolom, hogy Csekme Károly képeinek csoportjában ezek a fényképek átmenetet képeznek a családi és a háborús képek között, hisz a periódus, amelyben készültek, a háború ideje, a képeken pedig Csekme Károly és bajtársai katonákként vannak jelen ugyan, de többnyire otthon, családi környezetben, a szabadság ideje alatt.

A következőkben Csekme Károly családi képeit vizsgálom a háborús fényképek elemzési szempontjai szerint, mert csak így rajzolódhat ki életpályájának vizuális története, identitásának vizuális reprezentációja.

## Családi krónika képekben

Csekme Károly családi képeinek értelmezését is két szinten látom megvalósíthatónak: a fényképkészítés és a fényképhasználat szintjén. Ez a különbségtétel azért fontos, mert a Csekme Károly tulajdonában lévő családi fényképeknek csak egy részét készítette ő, ezek a fotók pedig a fényképekhez való viszonyában teljesen más minőségben jelennek meg, mint a más által fényképezettek.

Csekme Károly tulajdonában összesen 110 családi kép található, amelyből 84 fekete-fehér, 22 pedig színes kép. Ez a különbség nem csak a fénykép megjelenési formájára és idejére való utalás szempontjából jelentős, hanem azért is, mert míg

a fekete-fehér képek többségét Csekme Károly, addig a színeseket valamely családtag készítette. A fenti számadatokból jól látszik, hogy Csekme Károlynak jóval kevesebb családi kép van a tulajdonában, mint amennyi háborús fotó. Ennek egyik magyarázata, hogy a háború után pár évre eladta fényképezőgépét. Kérdésként merül fel, hogy miért?

Ha figyelembe vesszük a fényképezés általános terjedését, feltűnő, hogy míg erőteljesen terjedt a családi képek készítésének szokása a falusi környezetben is, hisz a fényképezés technikája fokozatosan egyszerűsödött és anyagilag is hozzáférhetőbbé vált, addig Csekme Károly egyre kevesebb fényképet készített, sőt, rövid időn belül el is adta fényképezőgépét. A Csekme Károlynak feltett miért kérdésre az interjú során megadta a választ:

*L. T.: Nem érte volna meg, hogy továbbra is csak magának fényképezzen?*

*Cs. K.: Ó há, há nem.*

*L. T.: A kollektivizálás után nem érezte fontosnak a fényképezést?*

*Cs. K.: Nem, nem. Egyáltalán.*

*L. T.: Milyen eseményekről készített képeket?*

*Cs. K.: Hát, hogy mondjam, a magyarok békjövetele után inkább érdekelt a fényképezés.*

A Csekme Károly által készített képek tehát a háború időszakát, illetve az utána következő egy-két évet fogják át.<sup>23</sup> Ez az a periódus, amely véleménye szerint megörökítésre érdemes. Az érdekes viszont az, hogy mindezt nem csak most, a jelen politikai helyzetéből visszatekintve gondolja így, mintegy újradefiniálva a korszak történelmi jelentőségét, hanem akkor, a történelmi helyzet megélésének pillanatában is, hisz maga a tény, hogy mikor vásárolta, illetve, hogy mikor adta el a fényképezőgépet, vitathatatlanul tudatos döntésre vall.

A kommunizmus évei alatt nagyon kevés fénykép készült Csekme Károlyról és családjáról, számuk 1989 után megugrott, de azokat a színes képeket, mint mondtam, már nem Csekme Károly készítette. A fent idézett beszélgetésből az is kiderül, hogy Csekme Károly a kommunizmus éveit nem tartotta megörökítésre érdemesnek. Következtetésként vonható le tehát, hogy Csekme Károly a fényképezés gyakorlatát olyan önreprezentációs szándékkal használta, ahol a kommunizmus éveinek, a kifosztások, megaláztatások, ahogy ő mondja, a „kényszerű aláírások idejének” nincs helye.

---

<sup>23</sup> Hogy pontosan mikor adta el a fényképezőgépet, Csekme Károly maga sem tudta felidézni.



*Felváltó magyar csapatok*



*Hazafele. Kijevi állomás*

A Csekme Károly által készített fényképek fotótörténetileg két hagyományt követnek: a háborús képek esetében is megfigyelhető műtermi fotózás hagyományát,<sup>24</sup> illetve egy formailag sokkal szabadabb, polgárosultabb irányvonalat. A továbbiakban csatlakozom Fogarasi Klára fogalomhasználatához, aki ezt a két fotózási hagyományt klasszikus, illetve polgári képeknek nevezi.<sup>25</sup> A klasszikus családi képek jellemzője, hogy „a szülők a kamerával szemben, középen foglalnak helyet (ritkábban állnak); a legkisebb egy-másfél éves gyermek az anyja ölében ül, testvére mellettük, vagy az apa térdei között van; a középső gyerekek kétoldalt, a legnagyobbak pedig mögöttük állnak.”<sup>26</sup> Ez a fotózási magatartás Csekme Károly családi képeinél is megtalálható, de hangsúlyosabban jellemző a zárt kompozíciónak a megbontása, egy szabadabb, individualizáltabb fotózási mód, amely polgárosultabb képkészítési forma. Míg Csekme Károly klasszikus családi képeire a távolságtartó, egész alakos fotózási mód jellemző, addig a polgári jellegű fotóinál megjelenik a portré is, a frontális testtartás, kamerába nézés merevsége pedig fel lazul. Ugyanakkor ezeknél a képeknél már megtalálható a humor, illetve az intim szféra különböző formái is, amelyek a klasszikus képek ideális család-eszmét propagáló fotóinál teljesen hiányoznak.

Kunt Ernő szerint a fényképek segítik a családi hagyományok ápolását, mivel rendszerint megörökítik, vizuálisan memorizálják az egyén életének egy-egy fontosabb mozzanatát.<sup>27</sup> Ha Csekme Károly életpályáját képi szinten akarjuk meg

<sup>24</sup> A fogalmat Joap Boerdam és Warna Oosterbaan Martinus szerzőpáros nyomán használom. A műtermi fotózás hagyományát követő képekre egyrészt az alkalom kötöttsége (hisz elsősorban a nagyobb családi események alkalmával látogatta meg a falusi család a fényképészműtermeket), másrészt a jól megtervezett, zárt kompozíció és a méltóságteljes megjelenés jellemző.

<sup>25</sup> FOGARASI é. n.

<sup>26</sup> Uo.

<sup>27</sup> KUNT 1987. 6.



*A tűzkereszt viselésére kiállított igazolvány*

rajzolni, illetve a fényképek alapján rekonstruálni, figyelembe kell vennünk, hogy milyen alkalmak kerültek lefényképezésre, milyen képi elemek utalnak az életpálya egy-egy periódusára, mozzanataira. Ugyanakkor ez a rekonstrukció sosem lehet teljes és objektív a fent említett szelekciós kritériumok folytán. A vizuális élettörténet a megírt élettörténethez hasonlóan minden esetben egy tudatosan felépített konstrukció, amelynek megépítési folyamatában olyan szelekciós szempontok játszanak közre, mint a fényképezés időpontjának, tárgyának kiválasztása, beállítása, képkivágása, a kész képek elrendezése, kiállítása. Mindezek megmutatják, hogy Csekme Károly hogyan gondolkodik önmagáról, környezetéről, hogy mit szeretne, mit gondoljon róla a környezete.

Mint láttuk, a háború periódusa fontos helyet foglal el Csekme Károly emlékezetében, hiszen ez az az életszakasz, amelyről a legtöbb fotó készült, ezek azok a képek, amelyek leginkább reprezentatív jellegűek. Ugyanakkor megörökítésre kerültek az életpálya fontosabb alkalmai is, mint például Csekme Károly és feleségének az esküvője, gyerekeik, unokáik keresztelése, konfirmálása, kicsengetése, házasságkötése, Csekme Károly és feleségének hatvan éves házassági évfordulóját megünneplő családi összejövetele.

Egy személy életútja tehát nem csak a szóbeli visszaemlékezésekből, az élete során felgyűlt iratanyagokból, hanem a róla és környezetéről különböző alkalmakkor készült fényképekből is kirakható a fent említett objektivitás kérdésének figyelembevételével. Ugyanakkor, az, hogy ez az életút milyen minőségű, az élettörténet főszereplőjének milyen szerepek jutottak, a fényképek szimbolikus elemeiből olvasható ki. Csekme Károly fényképei között több is tartalmaz olyan jelképes elemet, amely vagyoni, státusbeli helyzetére utalnak. Itt elsősorban azok az elemek figyelemreméltóak, amelyek nem véletlenszerűen kerültek a fotókra, hisz ezeknél a fényképeknél jobban érzékelhető azok tudatos, reprezentatív jellege. Ilyenek (például a kommunizmus időszakából) azok a képek, amelyeken egy mentőkocsi mellett tűnik fel Csekme Károly, utalva munkahelye, munkaköre jellegére, de az



Csekme Károly által készített képeslap



Csekme Károly által készített képeslap

évek során több fénykép is készült Csekme Károlyról traktor és más mezőgazdasági gép és eszköz mellett, amelyek Csekme Károly földhöz, gazdasághoz való viszonyát jelzik. A reprezentatív fotók közé tartoznak azok is, amelyeken motorbiciklivel fényképezte le magát.

A fénykép nem csak egy valóságdarab a múltból, hanem annak megszerkesztett és ez által értelmezett formája, tehát az önkifejezés eszköze is, így a fényképekből kirakott élettörténet egy tovább szerkesztett, tovább konstruált narratíva. Nem mindegy, hogy Csekme Károly mit és hogyan fényképezett le, mit tartott megmutatásra érdemesnek, milyen formában és a képeket milyen módon közvetítette a szűkebb és tágabb környezete számára. A fénykép segítségével a valóság egy darabját kiemelte és kinagyította, míg más részeket kiszorított a képkeretből, vagy elhomályosította, ezzel segítve az emlékezés és felejtés viszonyának alakulását. A fénykép tartalma, a képkivágás és az elrendezés tehát nagymértékben meghatározza a fotó emlékezésben játszott szerepének mikéntjét.

Azáltal, hogy a családi képek rögzítik az emberi élet fordulóit, az emlékezet vizuálisan megformált támpontjainak tekinthetők. Hasonlóan például az önéletrajz formai konvencióihoz, ahol az élet fordulói egyfajta csomópontnak tekinthetők, amelyek megváltoztatják az élettörténet irányvonalait, egy személy vizuális élettörténetében is olyan állandósult képi fordulatok találhatóak, amelyek megszabják a vizuális élettörténet alakulását és irányítják az emlékezés fonalát, ezáltal egy olyan vizuális narratívát hozva létre, amelynek jól megszerkesztett eleje, közepe és vége van. Másként fogalmazva: a fényképnarratívum olyan állandósult esztétikai és funkcionális képi fordulatokkal rendelkezik, amelyek a vizuális élettörténet szerkezeti egységét, koherenciáját, emlékeztető szerepét segítik elő.

Fénykép és jelentés viszonyáról fontosnak tartom még egyszer hangsúlyozni, hogy egy kép önmagában csak térből és időből kiragadott képelemek halmaza és a hozzájuk társított jelentés az, ami megnöveli a fotó jelentőségét. Ugyanakkor egy kép emlékképek sokaságát hívja életre. Siegfried Kracauer szerint „a fotó a felidézett



*Csekme Károly és felesége*



*felső kép: Csekme Károly és felesége. Esküvői kép  
alsó kép: Csekme Károly a traktora mellett*



*Csekme Károly és egy barátja motorbiciklivel*

élet monogramja”<sup>28</sup>, hisz magába sűríti mindazt a jelentést, amit az illető kép az emlékezés pillanatában előhív. A fotó tehát egyfajta közvetítő szolgálatot teljesít a jelen és a múlt között.

Csekme Károly családi képei a privát szféra részét képezik, a családi identitást hivatottak megmutatni. Ez elsősorban a tárolás módjában megragadható. Míg a háborúban készült képeket két albumba rendezte, ezzel szemléltetve annak jelentésit és jelentőségét, addig a családi képeket egy dobozban tárolja, látszólag semmilyen rendszert nem követve. Jól látható, hogy a családi képek elsősorban a személyi emlékezés támpontjául szolgálnak, a családi identitás meghatározó szimbólumai. Ugyanakkor ez a családi identitás nem kapcsolódik olyan erőteljesen a társadalmi reprezentációkhoz, mint a háborús képek esetében hordozott nemzeti identitás. A lakásbelső falain, vitrinekben megtalálhatóak ugyan a családi fotográfiai darabjai, de ez elsősorban a felesége munkájának az eredménye és a család integritását hivatottak szimbolizálni.

Fénykép és jelentés, reprezentáció viszonyában jelzésértékű lehet az az interjú is, amelyet a családi képek esetében is elkészítettem Csekme Károssal. Míg a háborús képeknél szinte mindig napra pontosan emlékszik, hogy melyik kép hol és mikor készült, kit ábrázol, addig mindez nem mondható el a családi fotók esetében, sőt időben a jelen felé haladva egyre kevésbé tudja azonosítani a képen látott személyeket és alkalmakat. Mindezt azzal látom magyarázhatónak, hogy a fénykép az

<sup>28</sup> KRACAUER 1997. 142.



*Csekme Károly és társa egy mentőkocsi mellett*



*Kirándulás a barátokkal*

idővel előre haladva veszített jelentőségéből, hiszen egyre inkább tömegtermékké vált, és a megörökített eseményeket Csekme Károly a privát szféra részének tekinti. Ugyanakkor a lefotózott személyek és alkalmak még többnyire a közelmúlthoz tartoznak, tehát nem rendelkeznek érdembeli különbséggel a jelenhez képest. Ha minden elmúlt dolgot nem társítanánk a múlthoz, azt is mondhatnánk, hogy a jelen részei, és így nem is számíthatnak az emlékezetben való megőrzésre.

### Kép és szöveg kapcsolata egy élettörténet születésekor

Csekme Károly fényképeinek értelmezése után szükségszerű, hogy élettörténetét a megírt önéletrajz függvényében vizsgáljuk, hisz az a mód, ahogyan Csekme Károly egy egységes történeté szervezi az életpályájáról szóló reprezentációkat, csak kép és szöveg viszonyában vizsgálható. Ez a két mediális forma az, amely hangsúlyosan jelen van egy egységes, jelentésteljes, identitást hordozó és magyarázó élettörténet megrajzolásában. Reprezentáció és identitás kérdésének értelmezésekor fontos hangsúlyozni, hogy a vizsgált önéletrajz megírása a kutató megjelenésének, Csekme Károly életére való rákérdezésének, érdeklődésének a következménye. Nem kértem Csekme Károlyt, hogy írja meg önéletrajzát, ő tartotta fontosnak, hogy ezáltal jobban megismerjem őt és ez által életének történetét, de mindenképpen számolni kell a kutató jelenlétével, illetve azzal, hogy a történet neki (is) íródott. A fényképek értelmezéséhez hasonlóan itt is feltehető a kérdés: mit lehet egy önéletrajzban megírni, mit enged meg az írás műfaja, milyen konvencióknak kell eleget tenni és mindebben hogyan jelenik meg az író személye, identitása?

Csekme Károly önéletrajza tematikailag három egységre bontható: az első és terjedelemben a leghosszabb rész a háborúban töltött éveket eleveníti fel, a második a kommunizmus éveit, míg a harmadik és egyben a legrövidebb a rendszerváltástól

napjainkig terjedő időszakaszt fogja át. Az önéletírása is elsősorban azokra az eseményekre fókuszál, amelyeket fényképekben is fontosnak tartott megörökíteni: önéletírásában is a háborús rész a leghosszabb fejezet. A mennyiség itt a tartalomhoz való minőségi viszonyulásra is utal. Csekme Károly életpályájának két meghatározó egysége a háború és a kommunizmus éve. Érdekes viszont az, hogy míg a háború élménye a visszaemlékezés folyamatában teljesen megszépült, hisz identitásának egy hangsúlyos részét, nemzeti identitását magyarázza, addig a kommunizmus éve alatti sérelmek az idők folyamán felerősödtek. Ezt azzal látom magyarázhatónak, hogy az ellene irányuló cselekedeteket pontosan ennek a nemzeti identitásnak a lerombolására tett kísérletként definiálja.

Csekme Károly önéletrajzában megtalálhatóak azok a csomópontok, az emberi élet azon fordulópontjai, amelyek a történet irányvonalát szabályozzák, de ezek a csomópontok politikai fordulópontok is. Az életrajzban például a házasság nem meghatározó fordulópont. Mindössze egy mondatban érinti, hogy miután leszerelt, elvette felségül kedvesét. Ezzel szemben a háborúban töltött időt részletesen, minden apró momentumra kitérően mutatja be a bevonulástól egészen a leszerelésig. Ugyanígy a kommunizmus éveiről szóló részben is hosszan írja le, többször is visszatérve rá, hogy kilakoltatták a szülői házából, és hogy milyen megaláztatásoknak volt kitéve családjával együtt. A rendszerváltás utáni évekről szóló rész pedig szinte kizárólag csak arról szól, hogyan alakították meg a gazdakört, és hogy egy személyi konfliktus következtében lemondott elnöki tisztségéről.

Az önéletrajz műfajával, illetve a fénykép mediális lehetőségeivel magyarázható, hogy az életrajzban többnyire az élet sérelmei vannak megírva, míg a fényképekben az élet szép pillanatait örökítette meg. A háborús képek elemzésénél érintettem, hogy Csekme Károly a háborúnak nem a megrázó oldalát mutatja be, hanem annak megszépített részét, és a családi képek is az élet boldog pillanatait hozzák vissza. A kommunizmus éveiben egy pár fotó készült csak Csekme Károlyról, hisz akkor adta el fényképezőgépét is, nem tartva azokat az időket megörökítésre érdemesnek, ezzel szemben az önéletírásában hosszan ír ezekről az évekről. A fájdalomkat, a megaláztatás érzését nagyon nehéz képekben megragadni, míg az írás műfaja megfelelő fogalmi keretet ad hozzá. Az önéletrajz az életpálya drámai eseményeit állítja a középpontba, míg a képek annak megszépített változatát, hisz a fényképek értékrendünket, ideáljainkat jelenítik meg, egy stilizált valóságot mutatnak fel.<sup>29</sup> Talán most már látszik, hogy önéletrajz és fénykép hogyan alkot egy szerves egészet, hogyan egészítik ki egymás jelentéseit. Ugyanakkor nem csak kiegészítik, hanem pontosítják is ezt a jelentést. Ahogyan a

<sup>29</sup> KOTKIN 2000. 131.





*Csekme Károly unokájának  
az eljegyzése*



*Csekme Károly dédunokái*



*Csekme Károly és családja  
házasságuk 60. évfordulóján*

fényképek apropóján elmondott történetek a fénykép jelentéseinek kereteit adják meg, úgy az önéletrajzban elmondottak pontosítják a képekben foglaltakat. Ez a jelentés a visszaemlékezés pillanatának aktuális helyzetéből íródik. A múlt eseményei a jelen helyzetének függvényében újraértelmeződnek. Erre legszemléletesebb példa az önéletírásra vonatkozóan az, hogy miután hosszan írja le, hogy milyen volt magyar katonaként a háborúban, hogy milyen nagy áldozat volt ez a magyar hazáért, az önéletírás végén erre reflektálva fejt ki, hogy mennyire fájó érzés most, hogy az anyaországiak megtagadják őt; hogy mindezt elfelejtették. „Egy év után, mikor már meg volt a kiképzés, székelyeket és anyaországiakat a frontra irányítottak. Senki sem mondhatta, hogy »nem«, mint az anyaországiak december 5-én ahogy nemet mondtak, olyan »nem« volt. És most a választás, a »nem« rosszul jött a mi számunkra. Én több mint egy év után hazakerültem, és jött a székely határ veszélye, a három lovamat a kapu előtt le is fényképeztem, amikor befogták a páncéltörőbe, a harmadikat pedig a százados úr nyergelte meg, és soha többé nem láttam őket. Több érok voltak, mint két darab traktor, és nem mondhattam, hogy »nem«.” Ugyanakkor nem csak a jelen, hanem a jövő perspektívájából is újraértelmeződik a múlt. Erre példa a következő idézet: „A kiosztott pávai földekkkel ment tovább a gazdálkodás, de nem tudom és senki sem tudja, hogy a nadragszíjföldekkkel mi lesz az Únióba, mert az biztos, hogy nem lehet így gazdálkodni.”

A jelentésadás és reprezentáció kérdésének fontos szegmense, hogy a fénykép mint vizuális médium csak a kép ismerője számára hordoz meghatározott tartalmat, hisz a kívülálló részére egy fénykép csak valakit vagy valamit ábrázol és jelentést csak a hozzá kapcsolódó szöveg által nyer. Csak annak van értelme, aki ismeri a kép keletkezéstörténetét, hisz neki egy pontos, térben és időben behatárolt értelem közvetít. Ezzel szemben nekünk ugyanezt a tartalmat csak a hozzáfűzött szövegek közvetítik, és akkor sem pontosan ugyanaz, hisz mi csak elképzeljük a múltat, míg a fénykép készítője újraéli azt. Számunkra valamit közvetít, valamit mesél a múltrol, míg számára feleleveníti, újraélhetővé teszi azt. A családi képek például a családi történetek tükörképei, de csak a családi képek által felidézett történetek

megvilágosító ereje révén értjük meg, hogy hogyan viszonyulnak a családi képek a családi szájhagyományhoz. Az elmondott történetek tartalmát, jelentésárnyalatait pedig mindig a visszaemlékezés pillanatának kontextusa határozza meg. Kunt Ernő szerint a fényképi azonosítás részletekbe menő azonosítás, hiszen a fénykép egy mechanikus hasonmása egy, a valóságban is létező objektumnak, de ez csak azonosítás. Értelmet csak a szóbeli vagy írásbeli szövegekkel együtt hordoz.<sup>30</sup>

A vizuális antropológia fotóhasználatának és elemzésének alapvető problémája pontosan a verbalitás és vizualitás közötti fordítás kérdése, hisz ahogyan a fentiekből is jól látszik, a kettő elválaszthatatlan egymástól, de teljesen sosem egyeztethető. Paradoxonnak tűnhet ugyan, de a verbális képleírás a vizuális tartalmak világos és életteli vizualitásához szükséges, ugyanakkor a verbális leírás során az egyén kiválasztja emléktárából azokat a mozzanatokat, amelyek mentén a vizuális élményt rekonstruálni kívánja. Csekme Károly fényképei tehát csak az önéletrajzzal és a szóban elmondott történetekkel együtt építik meg azt az egységes élettörténetet, amelyben identitását megkonstruálja és reprezentálja. A nyelv általi visszaemlékezési forma Csekme Károly esetében két szinten valósult meg: a képek mentén való visszaemlékezésben, vagyis az ezek által életre hívott emlékek megszövegesítése révén, valamint ezen emlékeknek egy műfajilag meghatározott szerkezetű, összefüggő történetben való reprezentálása és interpretálása során. A két szövegtípus – a fényképek mögöttes tartalmát magyarázó kommentárok, illetve az írott élettörténet – együtt értelmezik, magyarázzák Csekme Károly háborús és családi képeit. A megírt, elmondott és megképzett élettörténet pedig csak egymáshoz való viszonyukban, egymást folytonosan alakító, magyarázó kapcsolatukban rekonstruálják Csekme Károly identitását.

A fotográfált, elmesélt és megírt élettörténet különböző médiumok mentén megvalósuló emlékezési forma, és az emlékezés folyamatában különböző funkciókat tölt be. A megképzett és elbeszélt/leírt élettörténetet nem tekinthetjük egyenlőnek, ugyanakkor nem is választható el egymástól. A leírt élettörténet magyarázza, tartalommal látja el a képeket, ugyanakkor a képek igazolják, bizonyítják a leírtakat. Csekme Károly önéletrajzában például folyamatosan utal a képeire, sőt azt a tényt, hogy fényképezett a háborúban, különösen fontosnak tartja, és külön kitér rá, hogy mit fényképezett, valamint arra, hogy a képeket közvetítették a televízióban. *„Az első felvételt a kurszki istentisztelet alkalmával csináltam, és a kurszki lakást is megörökítettem, lopva, mert tilos volt csinálni felvételeket. [...] Több helyen csináltam felvételeket, lopva, több helyen az előre menés közben, valamint: magyar katonasírokat, a felvonulásokat, lerombolt falvakat, és több mindent, ami érdekelt.”*

<sup>30</sup> KUNT 1987. 7.

A fényképeknek a megörökítettség-értékét tulajdonítja, ám a képekhez fűződő verbálisan közölt asszociációk, a megírt élettörténet a képek azonosító, igazoló funkcióját húzzák alá.<sup>31</sup> „Így a sok magyar katona tudta és a felvételeim is igazolják (!), hogy semmi felszerelés nélkül mind ott maradtak a nagy hidegbe.”

Joachim Kallinich a fotográfiát mint az élettörténet prospektív-kiváltó, illetve mint retrospektív-bizonyító funkcióját emeli ki.<sup>32</sup> Az egyén a képek mentén emlékszik, abból kiindulva, annak kapcsán, ugyanakkor az a narratív szöveg, amely ebből a vizuális emlékező folyamatból születik, csak a képek által nyeri el hitelességét. A fent idézett fényképeken például egy felvonuló katonasereg látható. A kívülálló számára azonban ebből még nem derül ki, hogy ezeknek a katonáknak nincs felszerelésük, és hogy majdnem mind meghalnak, sőt még az sem derül ki, hogy egyáltalán magyar katonák-e, de a képekhez fűződő asszociációs interjú során Csekme Károly mindezt elmondja, és külön kitér rá önéletrajzában is.

Ide kapcsolódik Hans Beltingnek az a megállapítása, mely szerint a fényképek az emlékezet szimbólumaiként működnek, és az egyén egyszerre akarja általa a világot megérteni és birtokba venni.<sup>33</sup> A múlt fénykép általi kisajátítása, személyes birtokba vétele pedig a személyes identitás legjellegzetesebb meghatározója, hisz az én múltam, az én emlékeim, az én képeim...

## Összegzés

Tanulmányomban arra kerestem a választ, hogy a különböző életrajzi anyagok, mint a fénykép, az önéletírás és az elmesélt visszaemlékezések milyen kapcsolatban vannak egymással egy személy élettörténetének megrajzolásában, arra, hogy ez az élettörténet hogyan viszonyul a múlthoz és a jelenhez, milyen identifikációs aspektusokkal rendelkezik. Arra tettem kísérletet, hogy egy személy fényképállományának vizsgálata után a fényképekből kirajzolódó különböző jelentéslehetőségeket összevessem ugyanannak a személynek a megírt önéletrajzával, illetve a képek átnézése során született, múltjára vonatkozó történeteivel. Arra voltam kíváncsi, hogy a képekben elbeszél vizuális történetek hogyan egyeztethetők a megírt élettörténettel, mennyire mondják el ugyanazt a történetet, mennyire alakítják egymás jelentéseit.

Tanulmányomban arra a végkövetkeztetésre jutottam, hogy az egyes médiumok behatárolják, hogy mit és hogyan mondunk el általuk a múltunkról, ugyanakkor

<sup>31</sup> Kunt Ernő a következő fényképfunkciókat jelöli ki: azonosító, igazoló, emlékeztető, deklaráló, demonstráló, illetve dokumentatív funkció. KUNT 1987. 17.

<sup>32</sup> KALLINICH 2000. 63.

<sup>33</sup> BELTING 2003. 248.

ki is egészítik egymás jelentéseit, így egy egységes történetet hoznak létre életünkről, amely egyszerre bemutatja és értelmezi is életpályánkat. Ezek az életrajzi objektumok ugyanakkor nem egyszer s mindenkorra lerögzített értelmet közvetítenek, hanem múltra emlékeztető tárgyakként a visszaemlékezési szituációban meghatározó érdekek, motivációk, szerepek figyelembevételével fogalmazzák újra azt, folyamatosan a jelen összefüggéseihez alakítva az egyén identitását.

## Irodalom

ASSMANN, Jan

1999 *A kulturális emlékezet*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest.

BARTHES, Roland

1985 *Világoskamra*. Európa Könyvkiadó, Budapest.

BELTING, Hans

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

BOERDAM, Jaap – MARTINIUS, Warna Oosterbaan

2000 Családi fényképek – szociológiai megközelítésben. In: Nagy József, R. (szerk.): *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény*. I. Egyetemi Kiadó, Miskolc, 210–212.

FOGARASI Klára

é. n. *Tipikus jelenségek a magyar néprajzi fényképezés korai időszakában*.

Forrás: <http://fotomuveszet.elender.hu/9834/tartalom.html>

GRASSKAMP, Walter

1997 Szöveg nélkül. A dokumentumfotó esztétikájához. In: Bán András – Beke László (szerk.): *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 233–245.

HANNEF, Klaus

1997 A fényképezés a hitelesség és a fikció között. In: Bán András – Beke László (szerk.): *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 161–202.

KALLINICH, Joachim

2000 Fotográfia és élettörténet. In: Nagy József, R. (szerk.): *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény*. I. Egyetemi Kiadó, Miskolc, 60–69.

KEIM, Jean A.

1997 A fényképezés és a halál. In: Bán András – Beke László (szerk.): *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 147–161.

KOTKIN, Amy

2000 A családi fotóalbum, mint a folklór egyik megnyilvánulási formája. In: Nagy József, R. (szerk.): *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény*. I. Egyetemi Kiadó, Miskolc.

KRACAUER, Siegfried

1997 A fotográfia. In: Bán András – Beke László (szerk.): *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 137–147.

KUNT Ernő

1987 Nép-rajz és foto-antropológia. Vizuális antropológiai jegyzetek paraszti használatú fényképekről. *Ethnographia*, XCVIII. 1. 1–47.

1995 *Fotoantropológia. Fényképezés és kultúrakutatás*. Miskolc–Budapest.

LINARES, Chantal de

2000 A család játéka. Családi képzeletvilág a családi fényképekben és albumokban. In: Nagy József, R. (szerk.): *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény*, I. Egyetemi Kiadó, Miskolc.

NORA, Pierre

1999 Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája. *Aetas*, 3.

RICOEUR, Paul

1999 Emlékezet – felejtés – történelem. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. Kijárat Kiadó, Budapest, 51–68.

RUBY, Jay

2000 Milyen a világ a képeken át – a fotózás antropológiája. In: Nagy József, R. (szerk.): *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény*, I. Egyetemi Kiadó, Miskolc, 144–156.

VARGA Tünde

2003 Képszövegek. W. J. T. Mitchell: Picture Theory. In: Kulcsár Szabó Ernő – Szirák Péter (szerk.): *Történelem, Kultúra, Medialitás*. Balassi Kiadó, Budapest, 202–210.