

FÁTYOL VIOLA

A MAGYAR
VIDÉK
KÖZÖSSÉGEINEK
FOTOGRÁFIAI
MEGJELENÉSE
RÉGEN ÉS
MOST

Témavezetők

Kopek Gábor
DLA egyetemi tanár
médiaművész

Szirtes János
DLA egyetemi tanár
képzőművész

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskola
Multimédia-művészet DLA

Budapest, 2024

FOTOGRÁFIAI IDŐVONAL TRAVNIK MARISKÁTÓL
A KORTÁRS MŰVÉSZETIG

13 ABSZTRAKT

16 TÉZISEK

BEVEZETÉS

31 A személyesség, a hely és az ember

35 Mariska színre lép

I. RÉSZ, TRAVNIK MARISKA

41 A magyar parasztság és a fotográfia találkozása

41 / A paraszti aranykor

44 / A parasztság fotóhasználata

48 / A magyar néprajzi kutatás parasztfényképei

55 Travnik Mariska bemutatása

61 Családi háttér, taníttatás, személyiségjegyek

65 Az első világháború és a Travnik-hagyaték kapcsolata

73 Mariska, a bennfentes

76 Fotóamatőr és/vagy hivatásos iparos-fényképész

79 A képek utólagos módosításai

91 Családi album

109 A falu fényképészei

111 / Hernai Béla

125 / Vincze József

140 / Az összehasonlítások eredménye

143 Mariska mint női fotós

168 Spekulációk/A fiatalság emlékműve

II. RÉSZ, HA VAN SZÍVED, NEKED IS FÁJ, AMIT VELEM TETTÉL

181 Vámpospércs és a népdalkör bemutatása

187 Személyes motivációk

191 Kulturális antropológiai kitekintések

/Alkotói krízisek és megoldások

203 A választott képi nyelvről

219 Kortárs művészeti párhuzamok

221 / A fotós pozíciója térben és időben

245 / A beöltözés

265 / Népdalkör a kortárs művészetben

KONKLÚZIÓK

275 Hogyan érnek össze a fotótörténeti kutatás szálai
a kortárs művészeti munkával?

281 Felhasznált irodalom

ABSZTRAKT

A doktori értekezés a parasztság vizuális reprezentációi között képzeletbeli idővonalat húz, melynek mentén összekapcsolja Travnik Mariska parasztfotográfusnő munkásságát a kortárs művészet ernyője alatt létrejött fotóprojekttel, a szerző mestermunkájával.

Az értekezés első része annak a fotótörténeti kutatásnak az eredményeit összegzi, melynek Travnik Mariska áll a fókuszában, aki korát megelőzően, paraszt származású fiatal nőként vált a falu fényképészévé az első világháború ideje alatt Kecelen. A kutatás vizsgálja a parasztság és a fotográfia találkozásait és egymáshoz való viszonyát. Elemzi a paraszti aranykornak hívtak időszak hatásait a parasztság fotóhasználatára. Travnik Mariska szociokulturális helyzetének és személyes élet- eseményeinek feltárása után megállapítja, hogy Travnik Mariska paraszt származása, falusi helyzete és női neme befolyásolták fotográfiai munkásságát, valamint ezek együttesen vezettek rövid pályafutásának végéhez. Erre a következtetésre összehasonlító elemzések során keresztül jut el, melyek Travnik Mariska életművét a kor más falusi fényképészeivel, valamint női fotográfusaival vetik össze.

Az értekezés második részében a mestermunka alkotói módszereinek vizsgálata történik meg. A szöveg kiemelten foglalkozik a hosszú távú alkotói elköteleződéssel, egy közösség belülről való megmutatásának igényével, a beöltözés módszertani eszközével, melyet női alkotók munkáin keresztül mutat be, valamint a népdalkörök kortárs művészeti munkákban való megjelenésével.

ABSTRACT

The doctoral dissertation draws an imaginary timeline among the visual representations of peasantry, along which it connects female peasant photographer Mariska Travnik's work with the photo project that came about under the scope of contemporary art, the masterwork of the author.

The first part of the dissertation sums up the results of the research that has Mariska Travnik in its focus, who, surpassing her era, became the photographer of the village as a young woman with peasant ancestry in Kecel during the time of WWI. The research studies the encounters between peasantry and photography and their correlation. It analyses the effects of the era called the golden age of peasantry on the photo use of peasants. After revealing Mariska Travnik's sociocultural status and personal life events it establishes that Mariska Travnik's peasant ancestry, her villager status and female gender affected her photography work and together they led to the end of her short career. It reaches this conclusion through a series of comparative analyses, which compares Mariska's life's work with other village photographers' work and with other female photographers.

In the second part of the dissertation the analysis of the creative methods of the master project takes place. The text considerably deals with long-term creative commitment, the need to show a community from within, the methodological tools of dressing up, which are shown through the works of women artists, and the appearance of folk-song circles in contemporary artworks.

TÉZISEK

1.

A parasztság és a fotográfia termékeny találkozása a paraszti aranykor időszakára esik, ám a parasztok sokáig nem kerülnek át a kamera másik oldalára. A 20. század elején megjelennek a paraszt származású fényképészek is, közöttük máig csak egyetlen női alkotóról, Travnik Mariskáról tudunk.

THESES

1.

The productive encounter of peasantry and photography falls to the golden age of peasantry; however, peasants do not make it to the other side of the camera for a long time. At the beginning of the 20th century photographers with peasant ancestry also appear, out of whom the only female artist we know of, until present, is Mariska Travnik.

2.

A magyar fotótörténet egyedülálló csodája Travnik Mariska munkássága, aki korát megelőzően, paraszt származású fiatal nőként vált a falu fényképészévé 1914 és 1919 között Kecelen.

2.

Mariska Travnik's work is the unique miracle of Hungarian photo history, who, surpassing her era, became the photographer of the village as a young woman with peasant ancestry in Kecel between 1914 and 1919.

3.

Travnik Mariska fotografiai vállalkozásának sikerét elősegítette, hogy az első világháború időszakában megnőtt a portréfotó iránti kereslet. A Travnik-portréanyagban a magyar falu normalitása jelenik meg, amelybe finom képi áttéteken keresztül szüremlik be a háború.

3.

The success of Mariska Travnik's photography enterprise was helped by the fact that the demand for portrait photography increased during WW1. In the Travnik portrait collection the normalcy of the Hungarian village manifests, into which the war infiltrates through fine visual transmissions.

4.

A korban megszokott merev és ünnepélyes parasztábrázolásokkal szemben Travnik Mariska képei élettelebbek, oldottabbak. Mariska ugyanannak a közösségnek a tagjaként fotózza modelljeit, így a közöttük lévő bizalmi viszony akaratlanul is a képek részévé válik.

4.

In contrast to the usual stiff and ceremonious portrayal of peasants, Mariska Travnik's photos are more animate, relaxed. Mariska photographs her models as the member of the same community, so the trust between them unwittingly becomes part of the pictures.

5.

A korabeli portréfotográfia követelményei szerint képi hiányosságok jellemzik Mariska fényképeit, ám e csorba vizualitás a mai néző számára a képi izgalom megteremtőjévé válik.

5.

According to the requirements of the period's portrait photography, Mariska's photos are characterized by visual incompleteness. However, this defect becomes the creator of visual excitement for today's viewer.

6.

A paraszti és polgári kultúra egymásba simulását látjuk a képanyagban, a fúzió nyomai különösen a vidéki Magyarországon máig megfigyelhetők. Ez a folytonosság az egyik oka, hogy a Travnik-életmű megéri a 21. századi nézőt is.

6.

We can see the interlocking of the peasant and bourgeois culture in the imagery, the traces of the fusion can be especially observed in rural Hungary until today. This continuity is one of the reasons for the fact that the Travnik oeuvre appeals to the viewers of the 21st century as well.

7.

A ruhák, a hajviseletek, és leginkább a sors azonossága miatt erős rokonságot érzünk a képeken megjelenő figurák között. Az ismétlődő képelemek, a modellek és a fotós közötti bizalmi viszony és az amatőr fotó kézjegyei együttesen keltik azt az érzetet, hogy egy hatalmas családi albumot nézegetünk.

7.

We can feel a strong kinship among the figures appearing in the pictures because of the clothes, the hairstyles and mostly because of the sameness of fate. The recurring picture elements, the trust between the models and the photographer and the marks of amateur photography together create the feeling that we are looking at a vast family album.

8.

Mariska öt év után, húszévesen befejezte a fotózást. Falusi helyzete, paraszti származása és a korabeli nemi szerepelvárások együttesen akadályozták meg abban, hogy hosszú távon a fényképezést válassa hivatásaként.

8.

Mariska stopped taking photos after five years, at the age of twenty. Her being a villager, her peasant ancestry and the gender role expectations of the period together prevented her from choosing photography as a profession on the long run.

9.

Travnik Mariskára kevésbé illenek azok az alkotói és szociokulturális ismertetőjegyek, melyek a kor női fotósait jellemzik, könnyebben lehet őt elhelyezni a falusi fényképészek csoportjába. A falusi fényképészek között viszont különleges helyet teremt számára női neme. A fényképezés segítségével rövid időre letér a korabeli társadalmi elvárások által meghatározott életvezetési útról, és rendelkezik egyfajta sajátos női tekintettel vagy ennek egy kezdetleges variációjával, melyet feltűnően érzékeny nőábrázolásain figyelhetünk meg.

9.

Mariska Travnik can hardly be described by the creative and sociocultural earmarks that characterize the female photographers of the era; she can be easier put into the group of village photographers. However, her female gender creates a special place for her among the village photographers. With the help of photography, for a short while she deters from the path determined by the social expectations of the period, and she possesses a certain female sight, or the elementary version of it, which can be seen in her ostentatiously sensitive portrayal of women.

10.

Képei plasztikusan idéznek meg egy letűnt kort, ez az állítás azonban nem csak szociológiai, néprajzi vagy történelmi szempontból értelmezhető. Mariska életműve átvitt, személyes értelemben a gyermekből felnőtté válásnak és a fiatalságban rejlő lehetőségeknek is emléket állít.

10.

Her pictures evoke a withered era in a statuesque way; however, this statement cannot only be interpreted in a sociological, ethnographic or historical respect. Mariska's life's work is figurative, and on a personal level commemorates the transitions from child to adult and the possibilities of youth.

11.

A paraszti kultúra a történelmi események és az 1945 utáni erőszakos társadalomátalakítás során korábbi formájában megszűnt létezni, a paraszti örökség azonban megmutatkozik a leszármazottak tárgy- és térhasználatában, nyelvhasználatában, közösség-szerkezetében, társas kapcsolataiban. A kortárs művészet ernyője alatt létrejött fotósorozat – a mester-munka – ezek miatt a látható nyomok miatt rendelkezik egy kulturális antropológiai szempontból elemezhető réteggel, amely összekapcsolja a művészeti céllal készített fotóprojektet a parasztság más műfajú, korai fotografiai megjelenéseivel.

11.

The culture of peasants ceased to exist in its previous form due to historical events and the violent social transformation after 1945; the peasant heritage, however, shows through the descendants' use of objects and space, their language use, the structure of their communities and their social relationships. The photo series that came about under the scope of contemporary art – the masterwork – possesses a layer that can be analysed from a cultural anthropological view due to these visible clues. This layer links the photo project that was created with artistic intention with the early photo representation of peasantry in other genres.

12.

A parasztság vizuális reprezentációja elhelyezhető egy képzeletbeli idővonalon, melynek eleje hatással van az idővonal végére. A jelenben készült művészeti projekt tartalmi és formai jellegzetességeit, értelmezési lehetőségeit formálja a parasztságról készült korábbi fényképek emlékezete.

12.

The visual representation of peasantry can be placed on an imaginary timeline, the beginning of which has an influence on its end. The content and form characteristics and possible interpretations of the art project made in the present are shaped by the recollection of the pictures taken of peasants earlier.

13.

Egy közösség empatikus megmutatásának alkotói céljához gyakran társul alkotói módszerként a közelkerülés, a részvétel és a belülről való megmutatás igénye. Az ilyen típusú művészeti munkák formai jellege széles skálán mozog, közös pontjuk azonban a bizalmi viszony megléte, amely a résztvevők között létrejön.

13.

The artistic aim of showing a community with empathy is often partnered with the artistic methods of getting close, participation and the need for showing from the inside. The nature of these types of artwork spans on a wide range, their common theme, however, is the presence of trust that comes into existence between the participants.

14.

A nőművészek és női alkotók egyik fontos művészeti témacsoportja a női test reprezentációjának kérdésköre, melyhez saját testüket használva gyakran a beöltözés, maszkírozás, átlényegülés módszertani eszköztárát hívják segítségül. Saját mestermunkám egyik fontos eleme a népdalkör ruháinak felvétele és a beöltözés általi azonosulás, ez a gesztus pedig nem nélkülözi a nők öregedéséről, és az ezzel járó szerepváltozásokról, szerepvesztésekről való gondolkodást.

14.

One of the important groups of artistic topics for feminist and women artists is the issue of the representation of female body, for which they often use the tools of dressing up, masking and transfiguration. One of the important components of my own masterwork is putting on the dresses of the folk-song circle and the identification through dressing up, and this gesture does not lack thinking about women's aging and the role changes and losses that it brings about.

BEVEZETÉS

A SZEMÉLYESSÉG, A HELY ÉS AZ EMBER

Azok közé az alkotók közé tartozom, akik számára az élet különböző eseményei és a művészet nem külön pályákon mozognak, hanem egymásba fonódva, egymást folyamatosan gazdagítva történnek. Művészeti munkáim alapja szinte mindig valamilyen személyes élmény, emlék, életesemény; saját élményanyagom folyamatos táptalajként szolgál művészeti gyakorlatomhoz. Életem történéseit, ezáltal magamat, társadalmi és kulturális beágyazottságomat és személyes identitásomat nem tudom különválasztani művészeti munkáimtól, ezek mind egy töről fakadnak. A személyesség zárt köreit azonban kinyitom, és a saját élményeimben megjelenő univerzális kérdésekre helyezem a hangsúlyt. Így jelenik meg munkáimban többek között a családi kapcsolatok elemzése, az öregedés tematikája vagy a szülés és az anyaság feldolgozása.

Debrecenben nőttem fel, de családi szálak révén szorosán kötődtem a környék kisebb településeihez is, ez pedig olyan meghatározó élménynek bizonyult, mely a kezdetektől fogva formálta és inspirálta művészeti munkáimat. A magyar vidék és azon belül is az alföldi területek sajátos miliője nagy hangsúllyal jelenik meg szinte minden munkámban, a képek médiumától és műfajától függetlenül. A locus néha főszerepet kap, mint a 2011-es *Orando et Laborando* sorozatban, melyben a Debreceni Református Kollégium Gimnáziumának szigorú, hagyományokon alapuló világát tanulmányoztam, az iskola diákjainak aktív részvételével. Ebben a sorozatban és főleg az ezzel párhuzamosan készült *Az Úrnak félelme az ismeret kezdete* című

anyagban gyakran támaszkodtam a fotó dokumentumértékére, a dokumentarista képhasználat mellett azonban hangsúlyosan jelent meg a megrendezett fotográfia műfaja is. 2013-ban kezdtem a Vámospércsi Népdalkörrel éneklési és közös élményeinket, együttléteinket fotózni. A sorozat, mely a *Ha van szíved, neked is fáj, amit velem tettél* címet kapta, szerves folytatása volt a református középiskolában készített munkáimnak. Hasonló fotográfiai eszköztárral dolgoztam, ám ennél is jelentősebb folytonosságot jelentett a részvételi megközelítés és a személyes kötődések kialakítása a fényképezett közösséggel, melyet mindkét esetben kiemelten fontosnak tartottam. A népdalkör segítségével létrehozott projekt az évek során doktori mestermunkává nőtte ki magát, melyet doktori dolgozatomban bővebben fogok elemezni.

Más anyagokban a locus inkább háttérként jelenik meg, ilyenek a *Családrajz* (2007–2012), a *Köztes idő* (2013–2014), vagy az *Én fiam* (2019–2020) című sorozatok. Ezek tematikájukban főleg a családi viszonyok hálózatát, emberek, családtagok közötti kapcsolatokat érintenek. Ezen összekötő, fő téma mellett mindegyik sorozat saját jelentésbeli rétegekkel rendelkezik, megjelenik többek között a gyásszal való megküzdés és a születés felett érzett öröm is.

Művészeti tevékenységem fókuszában a személyes kapcsolódás és a locus fontossága mellett még egy fontos adalék jelenik meg: a világ jelenségei, történései mögött rejtőző ember keresése. A világhoz mindig az emberen és az emberi történeteken keresztül közelítetek. Más emberek viselkedésének, személyiségének megfigyelésével értelmezem magam számára a világot, az ő történeteiken keresztül ismerem meg egyre jobban a sajátomat is. Az egyes emberekhez köthető megfigyelések a társadalmi jelenségek megértéséhez és felmutatásához is elvezetnek. A Semmelweis Orvostörténeti Múzeumban 2021-ben bemutatott fényképem Szommer Máriát ábrázolja, aki védőnőként

diagnosztizálta terhességi betegségem, ezzel aktív szerepet vállalt a családom életében. Védőnői munkájának társadalmi elismertsége alacsony, ezért láthatóvá akartam tenni őt és általa a védőnők csoportját az orvoslásnak szentelt múzeum falai között.¹

A *MODEM Holnemváros* című kiállítására² készített ereklyetartó dobozok Gondy Károly debreceni műtermi fényképész munkásságának állítanak emléket, aki a 19. század második felében működött a városban. Sok ezer darabos hagyatéka mind portrékból áll, melyeknél azonban még érdekesebbnek találtam Gondy Károly személyiségét, aki egész életében az ismertségért és elismertségért küzdött. Ezen kívül Szabó Anna Viola muzeológus portréját készítettem el, aki a Gondy–Egey archívumot kezeli, és akinek kitartó emlékmegőrző munkája az idő nagy részében láthatatlan.

1 *Várószoba – női gyógyítók és páciensek az orvoslás periferiáján*, Semmelweis Ignác Orvostörténeti Múzeum, Budapest, 2021. június 30.–szeptember 30.

2 *Holnemváros*, MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2022. március 5.–június 5.

MARISKA SZÍNRE LÉP

Művészeti munkamódszereim a prezentált elméleti kutatás mozgatórugóiként is tetten érhetők. A személyes érintettség és szeretet, amely a mestermunkámban szereplő népdalkörhöz fűz, abba az irányba vezetett, hogy a parasztság és a fotográfia viszonyáról gondolkodjak.

A népdalkör tagjai mind olyan asszonyok, akiknek életében a paraszti létforma még nagyon hangsúlyosan jelen van. Ahhoz, hogy tovább haladhassak, röviden meg kellett vizsgálnom, hogy mit értünk parasztság alatt, illetve mi az, ami jelenleg ezekből a definíciókból még élő állapotot tükröz, valamint helyes-e a népdalkör tagjait a parasztsággal összefüggésbe hoznom. Tudományos szempontból mindig rendkívül összetett volt a parasztság értelmezése,³ a különböző szempontok – gazdasági, földrajzi, vallási, életmódbeli, lélektani stb. – szerinti csoportosítások mind arra világítanak rá, hogy heterogén társadalmi csoportként kell értelmezni a parasztságot, melynek alcsoportjai között néhány (de nem sok) közös nevezőt találunk. Erre az egyébként is nagyon komplex képre rakódik rá az 1945 utáni rendszerszintű állami beavatkozás és erőszakos társadalomátalakítás, melynek végére a paraszti réteg tulajdonképpen feloldódott, legalábbis korábbi formájában megszűnt létezni. A leszármazottak azonban tovább viszik a paraszti kultúra egyes elemeit, nyomait, melyek így továbbra is tetten érhetők 21. századi világunkban. A kulturális örökség megmutatkozhat a parasztság leszármazottainak tárgy- és térhasználatában, nyelvhasználatában, közösség szerkezetében, viselkedésében. Másrészt a paraszti örökséget tudatosan is ápoljuk múzeumainkban, tánc- és énekcsoportjainkban, szabadidős tevékenységeinkben, köznevelésünkben. A tudományos értelmezés szerint tehát a népdalkör tagjai nem sorolhatók a paraszti rétegbe, ellenben többen 1945 előtt születtek, így gyermek-

3 Lásd ERDEI Ferenc: *A magyar paraszttársadalom*, Franklin Társulat, Budapest, 1941, és AMBRUS László: *A parasztság mint társadalomtörténeti kategória értelmezésének és a paraszti mentalitás kutatásának dilemmái*, in: *PhD-Hallgatók II. konferenciája*, 2013. május 3., Eszterházy Károly Főiskola Líceum Kiadó, Eger, 2013, 24–38.

és fiatakkoruk még mindenképpen a paraszti életformában zajlott. Ezen kívül születési évüktől függetlenül is tekinthetők a paraszti kultúra folytatólagos örököseinek, mert rendelkeznek egyfajta paraszti identitással, azonosulnak a paraszti örökséggel.

Ha egy idővonalon próbálom elhelyezni, hogy hogyan alakult a parasztság vizuális reprezentációja, az idővonal hozzánk közelebb eső végére kerülnek az én fényképeim a vámospércsi népdalköréről. Ezeken a fényképeken az alkotói szándéktól függetlenül megjelennek a paraszti kultúra nyomai, a tagok mint e kultúra örökösei szerepelnek a fotókon. Utána akartam járni, hogy a képzelt idővonal elején milyen volt a parasztság fotografiai ábrázolása, hogyan és milyen képek készültek az akkori parasztságról. Azért tartottam ezt fontosnak, mert meggyőződésem szerint az idővonal eleje hatással van az idővonal végére: az én képeim hogyanja és mikéntje (tartalma, formája, szándéka, közönsége) függ attól, hogy a kezdetekkor hogyan működött a fotográfia és a parasztság interakciója.

A parasztfotó tanulmányozása így a fotótörténet felé vezetett. A kutatásom kezdeti szakaszában kijelöltem a vizsgálni kívánt időszakot és helyszínt. A parasztság sorsa Európa történelmében egészen máshogy alakult nyugaton, mint a közép-európai régióban, a fotó megszületésének idejére már olyan nagyra nyílt a társadalmi-gazdasági különbségek ollója a magyar és nyugat-európai parasztság között, hogy a földrajzilag szélesebb merítést elvettem. Így a fotótörténeti kutatás területét Magyarországra, idejét pedig az 1850-es évektől nagyjából a második világháborúig tartó időszakra szűkítettem.

A fotográfia első századából fennmaradt parasztábrázolásokhoz azonban nem volt könnyű kapcsolódnom. Érzelmileg nem érintettek meg, távolinak tűntek, ez a távolság pedig zavart. Keresni kezdtem valamilyen összekötő kapcsolatot, amellyel személyessé tudom tenni az általam fo-

tózott vámospércsi asszonyok történelmi múltját a magam számára. A szakirodalom olvasása közben talákoztam Travnik Mariska alakjával.⁴ A róla szóló rövid bekezdés arról informált, hogy Mariska parasztlány volt, Kecelen, egy alföldi faluban élt, ahol pár éves fotografiai működése alatt Kecel lakosságának nagy részét lefényképezte. Mariska személye, a fényképező parasztlány alakja teljesen lázba hozott. Az ő munkásságában megtaláltam azt a metszetet, amelyben a fotográfiáról és a parasztságról egyszerre tudtam megállapításokat tenni. A parasztságon belül pedig gondolkodhattam a paraszt származású nők helyzetéről, lehetőségeiről. Kutatásaimat a továbbiakban ebben az irányban bővítettem, így elméleti dolgozatom legjavát Travnik Mariska munkásságának szenteltem.

4 BÁN András: Magyar fotográfia a XX. században, in: *Magyarország a XX. században*, III. kötet, Babits Kiadó, Szekszárd, 1996–2000, 65.

I. RÉSZ

TRAVNIK MARISKA

A MAGYAR PARASZTSÁG ÉS A FOTOGRAFIA TALÁLKOZÁSA

/A paraszti aranykor

A magyar parasztság története hosszú évszázadokra nyúlik vissza. E történet társadalmi, kulturális, politikai szempontból – és fotográfiai kutatásunk szempontjából is – leggazdagabb szakasza azonban a 19. század közepétől a 20. század elejéig tart, mely a magyar paraszti kultúra virágkorát is jelenti. Az 1848–53 közötti jobbágyfelszabadítástól az első világháborúig tartó időszakban a parasztság addig nem látott politikai és társadalmi súlyra tesz szert, és kialakítja azt a belülről differenciált, mégis a korábinál jóval egységesebb kulturális arculatot, mely sajátosan megkülönbözteti más társadalmi osztályoktól.⁵ A parasztok számára feldereng a társadalmi felemelkedés lehetősége, e reményteljes időszakhoz pedig az ipari forradalom hatásai, a mezőgazdasági munkafolyamatok gépesítése, a vasúthálózat kiépülése, a piacra termelés kezdetei és a mindezek miatt bekövetkező vagyoni differenciálódás biztosítja a táptalajt. Kósa László kiemeli, hogy ez az időszak generál egyfajta (vélt vagy valós) „paraszt-imázst”, mely aztán a teljes parasztság szimbólumává válik. *„Ezek a tények a nemzeti tudatban – nem szigorúan eszme- vagy stílustörténeti értelemben, hanem fogalmi tisztázatlanságokkal terhelve és lazán körvonalazva – a parasztság klasszikus képeként rögzültek. A művészeteknek, különösen a szépirodalomnak nem kevés szerepe volt abban, hogy [...] a »magyar paraszt« az 1848-as forradalomtól az első világháborúig húzódo kor parasztja volt és lesz. Az ugyanekkor szárnyát bontogató, majd önálló tudományszakká szerveződő néprajztudomány szintén hozzájárul ennek a képnek a kialakításához azzal, hogy sokszorosan leírta és bemutatta a paraszti kultúra tárgyait, a paraszti*

5 KÓSA László: *Paraszti polgárosulás és népi kultúra táji megoszlása Magyarországon (1880–1920)*, Planétás Kiadó, Budapest, 1998, 5.

életmód mozzanatait, és a népművészetet.”⁶ Tudatunkban tehát az idézett kor a parasztság virágkoraként misztifikálódik, mindeközben nem szabad elfelejtenünk, hogy sokféle kulturális hatás is éri ezt a réteget, ezek pedig mind a polgári átalakulás felé terelik őket. A vagyoni differenciálódás előre halad, melynek eredményeképpen sokan elindulnak a polgárosodás útján, sokan pedig a reménytelennek tűnő szegénységre az amerikai emigrációban keresik a megoldást. Egyre többen járnak iskolába, így egyre többen tudnak írni-olvasni, ezáltal új mezőgazdasági és egyéb ismeretek jutnak el a falusi parasztsághoz. A modern urbanizáció is megteszi hatását, a vasúthálózat kiépülésével addig jóval elzártabb területekre is gyorsan megérkeznek a városok gazdasági és kulturális termékei. Plasztikus példa erre a néprajztudomány számára kiemelten fontos viseletek gazdagodása, a nagyobb városokban vagy Budapesten vásárolt újszerű szalagokkal, csipkéekkel, gombokkal való díszítése. A városi termékek megjelenése kiszínesíti a viseleteket, a felhasznált textilek pedig egyre inkább gyárakban és nem a falusiak keze munkájaként készülnek.⁷ Mindközben beindul a viseleti darabok és egyéb textíliák, tárgyak exportja, hogy a polgári közönség vásárlói igényeit kielégítsék. Az urbanizáció tehát rövid időre addig nem látott pompával és ragyogással tölti meg a népművészeti tárgyakat és textileket (tájegységenként változik ennek a pompának a mértéke, de sok helyen megfigyelhető, kivételt képeznek azok a területek, ahol ez a felvirágzás már el sem indul, mert az urbanizáció inkább a gyors polgárosodást és kivetkőzést hozza magával). A felragyogás vége a megsemmisülés: a kommercializálódás végül teljesen átalakítja és/fel számolja az eredeti viseleti kultúrát.⁸

A polgári átalakulás folyamata tehát nem a paraszti aranykor ellenében zajlik, hanem egyenesen része ennek az aranykornak. E rendkívül sűrű és izgalmas időszak végére az első világháború és a trianoni békeszerződés tesz

pontot. A háború után sok minden nem áll vissza az eredeti állapotába, az általános rossz közérzet pedig szintén nem a hagyományokhoz való visszatérésnek kedvez. A sorkatonák hazatérésük után gyakran már nem veszik vissza a hagyományos viseletet, polgári öltözetre váltanak.⁹ A falusiak elhagyják régi ünnepeiket, mint ahogy elhagyják régi ruháikat is. Az életet nem lehet ugyanúgy folytatni, mint ahogyan a háború előtt volt.

6 KÓSA, 1998, 5.

7 FILUS Erika: *A kiskőrösi viselet, Az öltözködés változásának vizsgálata (19–20. század)*, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, doktori disszertáció, 2016, 72.

8 Lásd KUNT Ernő: *Fotóantropológia, Fényképezés és kultúrakutatás*, ARC Árkádiusz Kiadó, Miskolc–Budapest, 1995, 52–60.

9 KÓSA, 1998, 45.

A fotográfia friss médiuma nem csak kíséri, de alakítja is e sűrű időszakot. A fotó születésének kezdeti, kirobbanó fázisában van, sodró sebességgel hódítja meg a különböző társadalmi osztályokat, rövid idő alatt megkerülhetetlen szerepet vív ki magának minden társadalmi csoport, minden háztartás, minden család életében. Ez az óriási felhajtóerő, mely a fotográfiában rejlik, a parasztságra is hatással van. A parasztság energikus átalakulását, magára találását végig kíséri és segíti a fotó hasonlóan vehemensén változó, a megújulás ígéretét nyújtó médiuma.

A parasztság számára a századfordulóra megszokottá válik, hogy jeles alkalmakkor fényképet csináltassanak magukról, ehhez általában hivatásos fényképészeket keresnek fel. Sok családi csoportkép, illetve valamilyen közösségi alkalomból készült rokoni, baráti csoportkép maradt ránk, ezek elrendezése mindig a szereplők közötti hierarchikus viszonyokat tükrözi.¹⁰ A parasztok magukról egészen sokáig csak egész alakos képet csináltattak, frontálisan fotózkodtak, egyenes háttal, komoly arccal, mindig ünneplő ruhába öltözve néztek szembe a kamerával.¹¹ Számukra a fotó nem a pillanat rögzítése, hanem a magukról a külvilágnak sugározni kívánt kép reprezentációja. A fénykép megkülönböztetett helyre kerül a szobák falán, nem dokumentumként, sokkal inkább ikonként jelenik meg. Gyakran, különösen a református vidékeken a valaha a szentképeknek fenntartott helyekre¹² teszik a fotókat, de máshol is házioltár-szerűen helyezkednek el a tisztaszobában vagy annak hiányában a ház legreprezentatívabb részében. Ez a szokás ma is megfigyelhető, az úgynevezett szentsarkokat velünk élő hagyományainknak köszönhetően tudattalanul ugyan, de időnként ma is kialakítjuk otthonainkban, melyekben a családi fényképek általában kiemelt szerepet kapnak.¹³

10 KUNT, 1995, 35.

11 FOGARASI Klára: Tipikus jelenségek a magyar néprajzi fényképezés korai időszakában, in: *Fotóművészet*, 1998/3–4.

12 Lásd KUNT, 1995, 29.

13 Lásd KAPITÁNY Ágnes–KAPITÁNY Gábor: *Rejtjelek 2*, Kossuth Kiadó, Budapest, 1995.

A paraszti rétegek számára a fotográfia néhány évtized leforgása alatt az élet részévé válik. A 19. század végén még leginkább a jómódú parasztság és családjaik készítetnek magukról képet. Ők állnak legelől a polgárosodás folyamatában, így ők is vágnak legjobban e folyamat képi reprezentációjára. A szegényparasztok közül sokan csak az első világháború miatti katonáskodás vagy a munkakereső migráció, „amerikázás” miatt találkoznak először a fényképezőgéppel.¹⁴ A század végére a fotográfiai technika egyszerűsödésével, az eszközök árának csökkenésével egyre többen kezdenek fényképezni, így sok helyen elérhetővé válik a fényképezkedés. A fénykép már nem pusztán a leggazdagabbak privilégiuma, és már nem csak a jeles életseményeken készülhet fénykép: az élet hétköznapi pillanatai is megjelenhetnek a családi képeken (habár az amatőr fotók keresetlenségére és elsöprő tömegére még mindig évtizedeket kell várni).

A parasztság tagjai minden felsorolt körülmény ellenére azonban továbbra is csak a kamera előtt kapnak szerepet, és sokáig nem kerülnek át a gép másik oldalára. A fényképezettből fényképezővé való átváltozás is a polgárosodás stációival függ össze. A 19–20. század fordulójára megteremtődik az a gazdasági és kulturális légkör, melyben a gazdasági és társadalmi előrelépést kereső parasztok akár a fényképezést is választhatják hivatásuknak. A polgárosodás annak is megágyaz, hogy az iparos, netalán az értelmiségi szakmákkal szemben a parasztok egyre kevésbé viseltessenek ellenségesen. A parasztság egyik fontos közös nevezője ugyanis a feljebbvalókkal, és ezáltal az értelmiségiakkal szembeni önidentifikáció. Legyenek bár ezek az értelmiségiak – papok, tanítók, jegyzők – ugyanúgy falusiak, mégis jelentős társadalmi szakadék választja el őket sokáig a földművelésből élőktől.¹⁵ A fotografálás mint szakma megítélése a parasztok számára félúton lehet valahol az iparos és az értelmiségi szakmák között, némi

vándorszínészi felhanggal. A fényképészet nem értelmiségi hivatás, de bohémebb, mint egy hagyományos iparos szakma. Így sok régi szokásnak kell fellazulnia ahhoz, hogy a parasztság egy tagja fényképésszé váljon, a 19–20. század fordulójára azonban a társadalmi változások és a polgárosodás szintje már lehetővé teszi ezt a pályaválasztást is. Természetesen továbbra is különlegesnek számít egy parasztfényképész megjelenése, de már nem példa nélküli. Az viszont, hogy egy parasztlány kezelje a fényképezőgépet, és rendezőként lépjen fel a képkészítés komplex aktusában, már valóban egészen unikális jelenség, épp ezért kell figyelmet szentelnünk Travnik Mariskának.

14 KUNT, 1995, 31.

15 AMBRUS, 2013, 32.

Bár a fotográfiát alapvetően társadalmi változások hívták életre, születése után szinte azonnal használni kezdték tudományos kutatásokban is. A technikai képalkotást széles spektrumon állították a tudomány szolgálatába a botanikától az orvosláson keresztül a társadalomtudományokig. Az antropológia, mely a 19. század végén született Angliában, a kezdeti, az otthont el nem hagyó munkamódszerek hiányosságára rádöbbenve hamar a terepmunka felé fordult. A kulturális antropológusok és néprajztudósok pedig szinte azonnal felvették módszertani eszköztárukba a fényképezést is.

Magyarországon a népi kultúra kutatása a 19. században, a fentebb tárgyalt paraszti virágkor kibontakozásával egy időben elkezdődik. A néprajzkutatók, profik és amatőrök egyaránt, a fotográfia megjelenése után nem sokkal már fényképezőgépet is visznek vidékjáró útjaikra, vagy fényképész kíséri őket.¹⁶ A tudományos célú néprajzi fényképezés első hazai alakja Reguly Antal, majd Orbán Balázs, Vikár Béla és Vikár Béláné Krekács Júlia, valamint a 19. század végén Jankó János tevékenységét érdemes kiemelni korai példáink közül. Orbán Balázs számára az 1860-as években már a terepmunka evidens eszköze a fényképezőgép, székelyföldi utazásait alaposan dokumentálja. Ezekből a fényképekből ugyan a nyomtatási technika hiányosságai miatt még metszeteket készített az 1868-as megjelenésű *A Székelyföld leírása* című könyvéhez, a terepen készült fotográfia tudományos szerepe azonban már e korai munkánál is vitathatatlan.

Népviseleket ábrázoló fényképek már a tudományos célú néprajzkutatás előtt, illetve ezzel párhuzamosan is születnek, melyeknek célja és célközönsége eltér az előző képcsoportétól. Ezek a felvételek az idegenforgalom fellendítését szolgálják, valamint az egyre jobban prosperáló

16 Lásd FOGARASI, 1998.

képes újságok – általában városi, polgári – közönségének szóló színes tudósításként jelennek meg, először grafikai átiratban, majd a nyomdatechnika fejlődésével már fotográfiaként.¹⁷ A kor legkedveltebb lapja, a *Vasárnapi Újság* oldalait gazdagon illusztrálják népviseleteket ábrázoló képekkel, melyeket általában műtermi fotósok készítenek. Nagy Miklós, a *Vasárnapi Újság* szerkesztőjének a Néprajzi Múzeumhoz került fotográfiai hagyatéka alapján tudjuk, hogy az újságban gyakran jelentettek meg országos hírű műtermekben készült felvételeket. Mások mellett Borsos József, Erdélyi Mór, Divald Károly és Kornél, a Dunky fivérek, Glatz Tivadar, Koller Károly, Székely Aladár fényképei is megjelentek a lapban.¹⁸

A századfordulón virágzó műtermet működtető hódmezővásárhelyi Plohn József¹⁹ különösen érdekes alakja a korai néprajzi fotografálásnak. Kiss Lajos fiatal néprajztudós (aki később megírja *A szegény emberek élete* című klasszikus néprajzi tanulmányt) megbízásából járja a Hódmezővásárhely körüli tanyákat, falvakat, és a viseleteket, építészeti megoldásokat, a különböző munkafolyamatokat dokumentálja, háromezer darabos archívumot hoz létre. Képei nélkülözik az ekkoriban már virágzó piktorializmus stílusjegyeit: tárgyilagosak, néhol egészen pillanatszerűek, illetve a pillanatot – egy munkafolyamatot, a kasza megfenését vagy egy apa tekintetét, aki kislányát felemeli²⁰ – képesek univerzális ábrázolásokká sűríteni. Különösen értékes sorozata a százötvenhat negyvennyolcas honvédről 1894–95-ben és 1902-ben készített drámai portrészorozat,²¹ melynek vizualitása annyira meggyőző, a mű konceptualitása olyan szigorú, hogy a képanyag aktuális és kortalan marad, a készülése óta eltelt évszázad ellenére.²²

17 Lásd BATA Tímea: A Vasárnapi Újságba szánva, Nagy Miklós hagyatékának fényképei a Néprajzi Múzeumban, in: *Fotótörténet I.*, szerk. Fejős Zoltán, Magyar Fotótörténeti Társaság, Budapest, 2020, 93–127.

18 Lásd BATA, 2020.

19 BÁN András: Vásárhelyi fotósélet a századelőn, in. uő: *A vizuális antropológia felé*, Typotex, Budapest, 2008, 31–52.

20 Bán András tanulmányában szerepel e két kép a felhasznált illusztrációk között: *Kaszakalapáló* 1910 körül, és *Vásárhelyi gölöncsér (tálasmester) a lányával*, 1910–1920 között, lásd BÁN, 2008, 31–52.

21 A Kolozsvári Országos Történelmi Ereklye Múzeum felhívására válaszolva készítette el anyagát Plohn, 1894–95-ben 84 képet készített, 1902-ben 72 darabot. Lásd BERNÁTSKY Ferenc: Száztizenöt évesek-e a Plohn-honvédportrék? in: *A József Attila Múzeum Évkönyve 2.*, Makó, 2018, 106–127.

22 A '48-as honvédek szerepe a 19. század végi nemzeti emlékezetpolitikában kifejezetten jelentős volt, fontos szerepet játszottak a kisebb és nagyobb települések ünnepein, több helyen készítették róluk portrészorozatot, és igyekeztek őket a közös nemzeti identitás élő, hús-vér szimbólumaiként bemutatni, felhasználni. A debreceni városi múzeumban teremőri szerepet kaptak, 48-as egyenruháikban maguk is múzeumi látványossággá váltak, miközben vigyázták a termekben felhalmozott, főleg néprajzi értékeket. Lásd SZABÓ Anna Viola: Némethi József fényképész felvételei a debreceni '48-as honvédekről, in: *Magyar Kultúra* 2022/3. Plohn sorozata jóval tovább megy az aktuális emlékezet-politikai célok megvalósításánál. A már idős férfiak elnyűtt kabátjaikban, kitüntetésekkel mellükön, magukat kihúzva, egyenesen a kamerába néznek. A képek megrendítően beszélnek öregedésről, közelítő halálról, hajdani dicsőségről, öntudatról, önbecsülésről.



Forrás: Viski Károly Múzeum, Fotótár

Ltsz.: VKM_F_8429.

Fenyőfa előtt álló, népviseletbe öltözött, fél balra forduló fiatal nő.

Sötét blúzán virágminták, sötét szoknyát és kötényt visel.

Összekulcsolt kezében zsebkendő (a kép Travnik Mariskát
ábrázolja – F. V.)

TRAVNIK MARISKA BEMUTATÁSA

A 19. század végére a fotótechnika egyszerűsödésével egyre többek számára válik elérhetővé a fotográfia. Megszaporodnak a hivatásos fotósok, egyre könnyebb, gyorsabb és olcsóbb lesz a fényképezkedés bárki számára. Az amatőr fényképészek száma is megnő, akik társadalmi osztálytól függetlenül hódolnak szenvedélyüknek (amennyiben erre idejük és anyagi kereteik is lehetőséget adnak, így főleg az arisztokrácia, valamint a gazdagabb polgári és kereskedő réteg tagjai közül kerülnek ki az első fotóamatőrök). Ebben a fotográfiának kedvező, termékeny légkörben egyre több falusi fényképész bukkan fel, akik vagy amatőrként, vagy hivatásszerűen fotózzák a helyieket. Kecelen Travnik Mariska tölti be egy darabig a falusi fényképész szerepét, aki 1914 és 1919 között fényképezi szülőfalujának lakóit.

Kecel Kalocsától és Kiskőröstől nem messze, a Duna-Tisza közében helyezkedik el, lakossága jelenleg körülbelül nyolcezer fő, pont annyi, mint amennyi a 19–20. század fordulóján volt. Mariska egy félig paraszti, félig iparos életformát folytató család legidősebb gyermekeként született 1899-ben. Gyenge fizikuma miatt megkímélték a nehéz mezőgazdasági munkától, így alkalma és lehetősége nyílt, hogy megtanuljon fényképezni az 1912-től Kecelen szolgáló katolikus paptól, Szabó Árpádtól. Mariska elsajátította a kihúzatós géppel való fényképezést, az üvegnegatívok kezelését és a pozitív képek laborálását. 1914-től kezdve vasárnap délutánonként fényképezte a falu lakóit, és az évek során teljes spektrumában örökítette meg a helyi társadalom minden szegmensét. Lefényképezte a vezetőket, a kereskedőket, a földművelőket, a jómódúakat és a szegényeket, az ünneplőket és a gyászolókat. Ötéves fotográfiai pályafutása alatt a faluban lakó nyolc-tízezer ember csaknem fele megfordult Mariska kamerája előtt.²³ Tizenöt

23 Travnik Mariska életrajzi adatainak megismeréséhez lásd BÁRTH János: *Keceli üzenet*, Viski Károly Múzeum, Kalocsa, 1990.

éves korában kezdett fotózni, intenzíven dolgozott 1919-ig, amikor végül abbahagyta a fotózást, és többé nem készített fényképeket. Mariska fotós karrierjének végét több eseményhez lehet kötni. 1918-ban hivatásos fényképész, Szigethy János költözött a faluba, és megnyitotta műtermét. A falusiak lassan átpártoltak az új, professzionális fotóshoz, Mariskához pedig egyre kevesebbet jártak.²⁴ A hivatásos fényképész finoman megüzente Mariskának, hogy saját üzleti érdekeit sérti a Travnik-ház udvarán zajló félamatőr munka. Mariska nem rendelkezett iparüzési engedéllyel, tulajdonképpen szabálytalanul működött, így egy év leforgása alatt fokozatosan abbahagyta a fotózást. A befejezést talán még a profi fotós megjelenésénél is jobban predestinálták saját életeseményei: 1919-ben férjhez ment, és elköltözött otthonról, 1920-ban pedig megszületett első gyermeke. Házasságkötése után többé nem vette elő a gépet. Mariska 1983-ban halt meg, sokáig varrónőként dolgozott. Férje, Farkas János borbély volt, házasságukból három lány született, egyikük óvónő, a másik tanárnő lett. Mariska gyermekei már nem élnek, az unokák között van, aki külföldön lakik, mások elhunytak.²⁵

A majdnem kétezer üvegnegatív 1919-ben felkerült a Travnik-ház padlására. A lemezeket Mariska még precízen dobozokba rakta és dátumozta, de a dobozokból nagy tornyokat kellett építeni, amik az évtizedek során ledőltek, az üvegek összetörtek, penészedtek, porosodtak. 1977-ben talált rá Bárth János, a kalocsai Viski Károly Múzeum akkori igazgatója. Az egész hagyatékot felvásárolták és a múzeumba szállították, az 1740 darabos gyűjtemény ma is itt található. A múzeum az elmúlt évek során az üveglemezeket digitalizálta és online elérhetővé tette.

A fényképek óriási néprajzi és történeti értékkel bírnak, egyebek mellett a viselettörténet számára is fontos adalékokkal szolgálnak. A fotókorpusz még a kivetkőzés előtti időkben készült, és habár polgári ruhás alakokat is

24 A Szigethy-házaspár sokáig működtette vállalkozását. Egy idő után a feleség vette át a munkát, és Szigethy Jánosné fényképészeti műterme szignóval ellátva egészen az ötvenes évek elejéig készített fényképeket, lásd V.J.: Vétetkezés, in: *Keceli hírek*, 2018. június. 15.

25 A Travnik család ma is Kecelen élő tagjainak közlése

találunk a lefényképezettek között, arányaiban mégis sokkal több a hagyományos paraszti ruházatban fényképezettek száma. Ez még akkor is így van, ha tudjuk, hogy Kecelen a paraszti viselet már a 19. század végén erősen polgárosodott, és az úri divat hatásait tükrözte.²⁶ A fotóanyagból teljes képet kapunk arról, hogyan öltözködtek, milyen viseleti szokásokat alakítottak ki a keceliek. A fényképezkedéshez Kecelen is mindig ünneplőbe öltöztek. „*A férfiak csizmában, csizmanadrágban, fekete kalapban, mándliban, lajbiban, zsinóros kiskabátban feszítenek. A nők krézlis nyakú ingben, bekötött aljú rékliben, hosszú selyemszoknyában álltak a fényképezőgép elé. Népviseletbe öltöztették a gyerekeket is. Jellemző, hogy a kalapos, mándlis kishűk és a nagyszoknyás kislányok néha mezít-láb állnak.*”²⁷

Travnik Mariska hagyatékáról eddig kevesen emlékeztek meg. A képek felfedezője, Bárth János írt a Travnik-képekről több alkalommal, *Keceli üzenet*²⁸ című rövid tanulmányában kimerítően elemzi a hagyaték megtalálásának körülményeit, illetve megvizsgálja – főleg viselet- és helytörténeti szempontból – a képanyagot. Bárth még személyesen is találkozott Travnik Mariskával, így a tanulmány megírásához nagyban támaszkodott Mariska saját közléseire, közös interjúik anyagára. Bán András szintén Bárth Jánostól hallott Mariskáról, és meg is említi őt röviden egyik nagyobb lélegzetű fotótörténeti munkájában,²⁹ valamint ő volt az, aki szerkesztőként Travnik Mariska munkásságának is szentelt egy epizódot *A magyar szociofotó 1890–1990* című dokumentumfilm-sorozatban,³⁰ melyet édesapja, Bán Róbert rendezett. Ebben a részben a képek bemutatása közben újra Bárth János beszél az alkotóról. Más szakírás, elemzés nem jelent meg Travnik Mariska munkásságáról. A magyar múzeumokban már a kezdetektől fogva erős hagyománya volt a néprajzi indíttatású fotógyűjteményezésnek, és Bárth János maga is néprajztudós

lévén értelemszerűen a fotóanyag néprajzi szempontú értékelését adja a fentebb felsorolt forrásokban. Az én célkitűzésem az, hogy Travnik Mariskát mint alkotó embert vizsgáljam, az ő motivációit, társadalmi és kulturális lehetőségeit és ezeknek a fotográfiai munkásságára tett hatását elemezzem. A társadalomelméleti szempontú vizsgálat mellett Travnik Mariska képeit is újra górcső alá veszem, megvizsgálom képalkotói módszereit és az ezekben megmutató kreatív gondolkodást. A kétirányú – szociokulturális és vizuális – vizsgálat által igyekszem megvilágítani Mariska jelentőségét, és elhelyezni őt a magyar fotótörténetben.

26 FILUS, 2016, 204.

27 BÁRTH, 1990, 11.

28 BÁRTH, 1990.

29 BÁN, 1996–2000, 65.

30 *Magyar szociofotó 1890–1990, 3. rész – Travnik Mariska keceli fotográfus* (r.: Bán Róbert, gy. é.: 1988, 26 perc)

CSALÁDI HÁTTÉR, TANÍTTATÁS, SZEMÉLYISÉGJEGYEK

A Travnik név Kecel jól ismert családnevei közé tartozik.³¹ Kecel a török hódoltság idején elnéptelenedett, majd 1734-ben telepítette be újra a kalocsai érsek. Az ezt követő években sokan érkeztek a faluba, az első Travnik 1780-ban szerepel először egy keceli összeírásban, minden bizonnyal Felvidékről érkezett ide.³² Mariska apja, Travnik János félig paraszti, félig iparos tevékenységet folytatott, saját földje volt, melyet megművelt, de fiatalkorában molnárként dolgozott, és általában véve jó képességű, ügyes, gyakorlatias ember hírében állt. A család jómódúnak számított a faluban. A gazdasági szempontból több lábón állás az egész családot jellemezte, Mariska anyja a háztartás vezetése és egyéb munkák mellett varrt, és Mariska varrónőként is dolgozott. Pár évvel ezelőtt korabeli német nyelvű divatlapokat találtak a régi ház padlásán, melyeket Mariska járatott, talán azért, hogy a divatos ruhafazonokat ilyen módon tanulmányozza, másolja. Ez az apróság is segíthet közelebb kerülni Mariska személyiségéhez, aki autodidaktaként a fotózáson kívül a varrásban is törekedett a fejlődésre, tudásának gyarapítására. A család tehát dinamikusan elindult az iparosodás felé, és ebbe a képbe teljesen beilleszkedik az az első pillantásra meghökkentő fordulat, hogy Mariska serdülő lányként fényképezni kezdett.

Mariska húga, Franciska látta el az asszisztensi feladatokat, ő segített többek között a laborálásban is. Miután Mariska férjhez ment, Franciska még egy ideig próbálta életben tartani az üzletet, de elég hamar abbahagyta a fényképezést. A fotós felszerelések Jánoshoz, a lányok öccséhez kerültek, aki nagy örömmel vetette bele magát a fotográfiába, többek között a villanófénnyel is kísérletezett, de ezt már csak családi körben tette, a megrendelések végleg elmaradtak.

31 A család történetéről Travnik János, Kecel tűzoltó-parancsnoka és nővére, Erzsébet mesélt egy személyes találkozó alkalmával 2021. augusztus 12-én, Kecelen. Az ő édesapjuk, János, Mariska öccse volt. A dolgozatban szereplő, családról szóló információkat szíves engedélyükkel közlöm.

32 A Travnik család eredetéről lásd még BÁRTH, 1990, 7.

Szabó Árpád plébánoshelyettesként, akkori szóhasználatban adminisztrátorként 1912-ben került Kecelre, ekkor helyezték másodjára a faluba (először 1902 és 1905 vagy 1906 között szolgált itt). Szabó Árpádról tudjuk, hogy lelkes amatőr fényképész volt, aki minden állomáshelyén fényképezett, időnként a feletteseinek írott jelentéseit is fotókkal illusztrálta, és másokat is szívesen tanított meg a képkészítésre.³³ Kevés saját felvétele maradt meg, ezek egyike valószínűleg épp Mariskát ábrázolja. A család visszaemlékezései szerint Travnik Mariskát és húgát, Franciskát együtt kezdte tanítani a fényképezésre, de Mariska már az elejétől kezdve ügyesebbnek bizonyult testvérénél. Több válasz is kínálkozik arra a kérdésre, hogy Szabó Árpád miért a Travnik-lányokat választotta tanítványainak. Mariska képességei, személyisége, és nem utolsósorban családja, mely elég nyitott volt ahhoz, hogy támogassa Mariska új érdeklődését, minden bizonnyal megindokolta, hogy extrakurrikuláris képzést kapjon. Így kerülhetett a kezébe fényképezőgép, mely fotográfusi karrierjének kezdetét jelentette.

Mariska kivételes képességeiről árulkodik, hogy serdülő lányként rövid idő alatt képes volt virágzó fotográfiai vállalkozást építeni, és öt éven keresztül a falu egyedüli fotósaként prosperálni. Alakját így képzelem: hagyományos viseletbe öltözve kezeli a fényképezőgépet, bebújik a kendő alá, betölti az üveglemezt, élességet állít, komponál, kiválasztja a hátteret, gondolkodik a fényről. A viselkedése egészen progresszív, és annak ellenére, hogy elemeiben nem kellene különlegesnek ítélnünk, Mariska körülményeinek összessége mégis egyedülálló. A fotografáló parasztlány karaktere sehogy sem illeszkedik be a korban megszokott viselkedési mintázatokba. Bátran kijelenthetjük, hogy Mariska jóval megelőzi korát.



Forrás: Viski Károly Múzeum, Fotótár

Ltsz.: VKM_F_5597.

Gyermekágyat fekvő anya balján pólyásbabával. A párna vége csipkebetétes (a kép Travnik Mariskát és első gyermekét ábrázolja – F. V.)

33 BÁRTH, 1990, 8.

AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚ ÉS A TRAVNIK-HAGYATÉK KAPCSOLATA

Mariska sikeréhez több körülmény együttállása kellett, és minden bizonnyal az első világháború időszaka is megágyazott a váratlan fotótörténeti jelenségnek. Az országban mindenhol megszorodtak a műtermek, és általában véve nőtt a portréfotográfia iránti kereslet, hiszen a frontra indulók szívesen vittek magukkal a családjukról készült fényképeket, vagy ajándékoztak magukról képeket szeretteiknek.³⁴ A női munkaerő iránti kereslet megnőtt, többek között azért is, mert a munkaképes férfiak egy jó része eltűnt a munkaerőpiacról. Ez a két jelenség együtt, karöltve a női egyenjogúsági mozgalmakkal és a nők lassan változó szerepeivel, elősegítette a női fényképészek megjelenését Budapesten és vidéken egyaránt, akik már a fotográfiai szaklapokban is publikálták felvételeiket. A fotográfiát hivatásul választó nők között ebben az időben a megrendelői igényeket kielégítő műtermi fotósok mellett egyre nagyobb számban találunk a fotográfiát művészeti kifejezőeszköznek tekintő alkotókat is. A későbbiekben hosszabban kerül majd kifejtésre, hogy a hivatásos női fotósok általában a városi, polgári értelmiségi vagy kereskedőcsaládokból kerültek ki. Elmondható tehát, hogy nőtt a női fényképészek száma és megbecsültsége is, ám Mariska társadalmi és földrajzi helyzete, lehetőségei és fotográfiai ismeretei alapján is messze esett ettől a fősodortól.

A Travnik-életmű az első világháború korának képes dokumentumaként is értelmezhető. Mariska számos képet készített éppen besorozott, szalagos kalapos fiatalokról, idősebb katonákról és hadifoglyokról is. A családokat ábrázoló fényképeken gyakran csak az anya és gyermekei szerepelnek, az apa nem, ezek a fotók minden bizonnyal a bevonuló vagy fronton harcoló családfő számára készültek.

34 E. CSORBA Csilla: Magyar női fotográfusok a századfordulón, in: *Fotóművészet*, 1997/3–4.

Más képeken szabadságra hazajött, katonaruhás férfiakat látunk családjuk körében. Vannak fotók, melyeken a feleség vagy az anya fronton lévő férjének, fiának fényképét tartja kezében, ezzel megidézve a távollévőt. Típusos képek ezek, melyekből ki tudja mennyi készült a háború évei alatt. Időnként egy-egy hadifogoly is lefényképezte magát azzal a családdal, amelynek a gazdaságában dolgozott.³⁵ A háború olyan vizuális áttételeken keresztül jelenik meg, melyeket máshonnan, más fényképészek munkáiról is ismerünk, az ismert képi jelenségek azonban újra és újra szíven ütnek a nézőt. A portréanyag maga a definíció szerinti normalitás, a közösség szabályai kapnak majd kétezer képi dokumentációt, ha tetszik, oktatóanyagot: így kell élni, így kell viselkedni, így kell öltözni a huszadik század eleji magyar faluban. Ilyen foglalkozások, ilyen társadalmi csoportok, ilyen ünnepek vannak, az emberek így néznek ki gyerekként, fiatalon és idősen, és főleg így és ilyen pózokba rendeződve illik fotózkodniuk, ilyen tárgyakat illik a kezükben tartani, így illik magukat a világ számára megmutatni. Ebbe a normalitásba szüremlik be a finom képi áttételeken keresztül a háború, és épp emiatt a bűvópatakszerű megjelenés miatt olyan drámai a jelenléte. Nem látjuk, de tudjuk, hogy ott van, és ennek a magyar falunak az életét ugyanúgy felforgatja, mint sok százezer másik települését szerte a világban.



Forrás: Viski Károly Múzeum, Fotótár
Ltsz.: VKM_F_5172.

Nagybajuszos középkorú férfi bakancsban, hosszú köpenyben.
Valószínűleg első világháborús hadifogoly

35 BÁRTH, 1990, 11.



Forrás: Viski Károly Múzeum, Fotótár

Ltsz.: VKM_F_4750.

Három egymás mellett álló középkorú nő sötét ünneplős ruhában. Kettőn rojtos kendő. Egyiknél tábori lap, másiknál toll, a harmadiknál tinta



Forrás: Viski Károly Múzeum, Fotótár
Ltsz.: VKM_F_4901.
Fiatal férfi ingujjban, kötényben. A kezében kapa,
ennek végén kalap



Forrás: Viski Károly Múzeum, Fotótár
Ltsz.: VKM_F_4835.
Fiatal férfi katonaruhás mellképe. Az ingnyak a posztó
nyakra kihajtva

MARISKA, A BENNFENTES

A majdnem kétezer fényképet átböngészve megleve-
nedik Kecel, és általa a huszadik századi magyar falu vilá-
ga. Ez az elevenség természetesen fakad a fotográfia
részletgazdagságából, a valósághoz való viszonyából, a fotó
hiteles dokumentumként való elfogadásából, röviden me-
diális sajátosságaiból. Ezek a sajátosságok sem indokolják
azonban teljes egészében azt a közvetlenséget, amely Trav-
nik Mariska képeiről sugárzik.

A 20. század elejére a fotográfia már teljesen megszo-
kottá válik a paraszti rétegek számára is, így számtalan
olyan felvételt ismerünk, melyek vállalásukban hasonlóak:
valamilyen jeles alkalom okán parasztokat, falusiakat áb-
rázolnak ünneplő ruhájukban. Ezek a képek ünnepélyesek,
gyakran városi műteremben készülnek. Mariska képein is
leggyakrabban ünneplő ruhában, ünnepi arckifejezést ma-
gukra öltve pózolnak a közösség tagjai, a méltóságteljesség
tehát nem hiányzik a képekről. Mariska azonban nem ide-
gen számukra, bennfentes, egy közülük. Hozzá elmennek
fotózkodni munkásruhában és otthoni kardigánban is.
Azért is érdekes e közvetlenség, mert a fényképek felhasz-
nálása ettől a bennfentességtől nem változik: ugyanúgy a
nyilvánosságnak szánt önreprezentáció képei lesznek a
Mariska által készített felvételek is. Ennek ellenére sok
olyan képet találunk a hagyatékban, amin oldódik a pa-
rasztfényképekről jól ismert merevség. Az idős asszony a
kiskutyájával az ölében fényképezkedik, a fiatal lány kato-
naruhát magára öltve, a jó viccen mulatva pózol. A kisbaba
egy székre tett lavórban pancsol, a fiatal férfi két lány dere-
kát öleli át egyszerre a veteményesben. A mosolyok megje-
lennek, pedig még távol vagyunk a „Mosolyogni tessék”
kultúrájától. Így a közvetlenség, a bizalmi viszony fotós és
modelljei között akaratlanul is a képek részévé válik, a me-
rev pózok mögött megmutatkozik az élet rugalmassága.



Forrás: Viski Károly Múzeum, Fotótár
Ltsz.: VKM_F_4802.
Katonaruhába öltözött fiatal lány mellképe.
A gallérián két csillag. Bal keze csípőn



Forrás: Viski Károly Múzeum, Fotótár
Ltsz.: VKM_F_4612.
Ülő fejkendő, idős nő. Őlében kutya pórázon,
annak nyakában szalagcsokor

FOTÓAMATŐR ÉS/VAGY HIVATÁSOS IPAROS-FÉNYKÉPÉSZ

Általában jól körülhatárolható, hogy egy adott képanyagot milyen szándékkal, milyen szakmai felkészültséggel készítettek, esetleg változott-e a fotós fotografiai tudása, attitűdje aktív alkotói évei közepette. Ezek alapján is meghatározható, hogy amatőr vagy hivatásos fotósként aposztrofáljuk a szóban forgó alkotót. Mariska esetében azonban nem lehet éles határokról beszélni, munkássága valahol az amatőr és a profi fotográfia határán egyensúlyoz.

Mariska fotói arról árulkodnak, hogy a fényképezés technikai részében és képi kérdéseiben is adódtak hiányosságai, legalábbis a kor hivatásos fényképészeihez képest. A képek tónusai néha áldozatul esnek a külső fényviszonyoknak, illetve annak, hogy a korban elérhető nyersanyagok nem túrték jól a túl nagy tónuskülönbségeket. Egyes részek kiégnek, vagy túl feketék, részlettelenek maradnak, és néha az egész képkocka alapbeállításai is elcsúsznak. A képszélek homályosak, néha nem igazán precíz, kissé elmosódott képet rajzol az objektív. A középpontos kompozíciókból időnként kibillennek az alakok, lecsúsznak vagy oldalra tömörödnek a kép széleihez. Be kell iktatnom itt saját nézőpontomat az elemzésbe, mert habár a korabeli portréfotográfia követelményei felől nézve képi hiányosságoknak tűnnek a felsorolt jellemzők Travnik Mariska képein, a mai néző számára ugyanezek a jellemzők már a képi izgalom megteremtőivé válhatnak. A csorba vizualitás megejtő, magával ragad, és könnyebb vele azonosulni, mint sok jobban exponált, ám a jelenből nézve érdektelen műtermi képpel.

Mariskának francia típusú, fából készült, kihúzatos fényképezőgépe volt, melyen a negatívtartó hátlapot könnyedén lehetett különböző állásokban felhelyezni. Könnyű volt változtatni a hátlap és az objektív távolságát, így

a kihúzatot könnyebb volt kezelni. Ezen kívül egyszerűen lehetett álló vagy fekvő formátumban is fényképezni, a hátlap gyors átforgatásával. 1914-ben már hosszú ideje elérhetőek voltak a zselatinos szárazlemezek, Mariska is ilyen szárazlemezekre fényképezett, melyeket aztán maga hívott elő. Bárth János arról számol be, hogy a Travnik-ház padlásán Agfa és Helios dobozokban sorakoztak az üvegnegatívok, Mariska tehát ezeket a márkákat rendelte Budapestről,³⁶ egyéb fotókellékekkel együtt. Üveglemezeinek többsége 9×12 centiméteres, csak ritkán akadt köztük 13×18 centiméteres negatív.³⁷

A fotózások mindig vasárnap zajlottak, Mariska pedig hétközben, általában hétfőn előhívta a negatívokat, és lenagyította a papírképeket. A ház kamrájában rendezte be laborját, ahogy elmesélte, „a fotópapírok megvilágításához szükséges fényt az ajtóba vágott nyíláson, egy piros üveglapocska eltolásával engedte be. A képeket nagy fadézsában áztatta és a napon szárította”.³⁸ A Budapestről rendelt fotókellékek között szecessziós hangulatú mintával ellátott fényképháttereket is találunk, melyek közepére Mariska gondosan felragasztotta az elkészült papírképet. Ez arra enged következtetni, hogy Mariska a saját eszköztárán belül igyekezett, hogy képeinek minél esztétikusabb megjelenést adjon, és azok legalább elemeikben – mint a szecessziós paszpartu, a felvett pózok, a kezdetleges kellékhatal, vagy, mint látni fogjuk, a színezés – hasonuljanak a műtermi fényképezés munkáihoz.

36 BÁRTH, 1990, 6.

37 Valószínűleg Mariskának több fényképezőgépe is volt. Egyet a negatívokkal együtt a kalocsai múzeumban őriznek, nemrég pedig a régi Travnik-ház padlásának letakarítása közben találtak egy másik gépvázat objektív nélkül (a német nyelvű divatlapokkal, másolókeretekkel és egy fotóállvánnyal együtt).

38 BÁRTH, 1990, 8.

A KÉPEK UTÓLAGOS MÓDOSÍTÁSAI

Fontos hangsúlyoznunk, hogy a Travnik-képek legjavát csak fotónegatívként ismerjük, nem tudjuk pontosan, hogy Mariska a pozitív kép készítése során milyen manipulációkat hajtott végre. Kutatásom során végül több, Mariska által nagyított és színezett kópiát is láttam, melyek mind arról árulkodtak, hogy Travnik Mariska a nagyítás során még alakított a képek tónusain és kivágásán, javított a kompozíción.³⁹ Fennmaradt egy expozíció, ami egyházi személyeket ábrázol, többek között Szabó Árpád is szerepel a képen, és amelyről két különböző képarányú nagyítást készített, ráadásul a két kép keménysége is eltér egymástól. Travnik Mariska egy felvételtől általában hat darab levelezőlap méretű képet nagyított. Ezek között voltak olyanok, amelyeknek a hátoldalán már gyárilag nyomtatott postai jelek szerepeltek, mint a címzés vagy a bélyeg helye, és amelyet így azonnal el lehetett küldeni például a fronton szolgáló családtagnak.

Bárth János még személyesen is találkozott Mariskával, aki maga mesélte, hogy graffittal retusált, valamint megrendelői igény esetén festékekkel színezte a fényképeit. Összesen négy ilyen színezett képet láttam, melyeken kis ecsettel vitte fel a festéket a pozitív nagyításokra, főleg a ruhákat, textileket, a képeken látható növényi részeket, az egyik portrén finoman a modell arcát is színezve. A képek nem a kor professzionális retusőrei által készített portrékra hasonlítanak: a festett részletek elnagyoltak, a kép nagy része monokróm marad, inkább csak bizonyos részletek kapnak kék, zöld vagy pirosas-rózsaszínes festést. Ettől nem is fotóretusra, inkább félbehagyott kifestőre hasonlít az összkép, mindazonáltal a bátor képi intervenciók érdekes hatást eredményeznek. Érződik ebben is, mint mindenben, hogy nem professzionális, tehát nem iskolázott

39 Travnik János tűzoltóparancsnok családi archívumából került elő pár színezett kép, valamint Kiss Csaba amatőr helytörténész hatalmas gyűjteményében is található több színezett kópia és egyéb pozitív nagyítás.



Forrás: A Travnik család tulajdona



alkotóval állunk szemben, de érzéke a vizualitáshoz vitathatatlan, és néhol kissé nyers megoldásaival sajátos, eredeti, erős képi világot tud teremteni.

Ha Mariska fényképészeti tevékenységének külsőségeit nézzük, inkább hasonlított fotóamatőrre, mint profira. A képek háttere – műterem hiányában – gyakran esetleges, a fényképezkedőket a Travnik család kertjében hol ide állítja, hol oda. Ha esik az eső, a tornácra állnak, ha szép az idő, a konyhakertbe vagy a fal elé. A helyszínek megválasztásában bizonyosan szerepet játszanak a fényviszonyok is, a már említett nyersanyagbeli okok miatt Mariska a lágy fényes vagy árnyékos helyzeteket keresi. A fotók technikai hibái nem fordulhatnak elő a kor professzionális fotósainál, ahol a műtermi körülmények általában jobb képi minőséget is eredményeztek.

Rövid közbeékelésként fontos megjegyeznünk, hogy nyilvánvalóan nem lehet homogenizálni a kor hivatásos fényképészeit sem. Erre többek között jó példa a Néprajzi Múzeum korai fotógyűjtése 1921 és 1922 között, amely során a múzeum munkatársai a vidéki fotóműtermekből ezerszámra vásárolták fel az üvegnegatívokat.⁴⁰ Trianon sokkját követően az egész országból gyűjtöttek, hogy legalább a fényképes dokumentációját megőrizték a már eltűnőben lévő viseleteknek. Ebbe a huszonötezer negatívot tartalmazó gyűjteménybe különböző fényképészekről kerültek be anyagok: vannak közöttük nagynevű, saját városuk határain túl is jól ismert és egészen apró műtermekkel rendelkező szakemberek egyaránt. És arra is van példa, hogy valaki műterem hiányában, meglévő egyéb – például tanári – állása mellett tartott fent fotográfiai praxist. Ez pedig Mariskához visz minket közel.

Travnik Mariska alkotói vállalását tekintve professzionális fotósnek tekinthető, aki megrendelői számára, meghatározott céllal készíti fényképeit, és akit ezért a szolgáltatásért megfizetnek. (Ez a bevétel lehetett többek között

40 BATA Tímea: Vágatlanul. A Néprajzi Múzeum vidéki fényképésműterméinek gyűjteményéről, in: *Fotóművészet*, 2019/2.



Forrás: Viski Károly Múzeum, Fotótár
Ltsz.: VKM_F_8428.
Népviselőbe öltözött fiatal házaspár esküvői képe. A menyasszony fején koszorú, a vőlegény kalapján bokréta



Forrás: Viski Károly Múzeum, Fotótár
Ltsz.: VKM_F_8224.
Sötét népviseletbe öltözött két vőfély. Egymás kezét fogják. Kezükből szalagos vőfélybot, mellükön szalagos bokréta, fejükön bokréta kalap

az egyik mozgatórugója annak, hogy a család támogatta Mariskát fotográfiai tevékenységében). Ráadásul Mariska kivételesen termékeny fotográfus: ő maga mesélte el, hogy egy-egy vasárnap délután néha száz-százötven felvételt is elkészített.⁴¹ Ez egészen megdöbbentő szám, tulajdonképpen nem is tudom pontosan elképzelni, hogy két-három perc alatt hogyan készülhetett el egy-egy fotó, valamint a lakosságszámot is figyelembe véve hogyan gyűlhetett össze ötven-hatvan fotózkodó kuncaft minden vagy majdnem minden vasárnap. Ezeket mérlegelve még az a gyanú is felmerül bennem, hogy Mariska nem jól emlékezett. A fotográfiai technika használata sokkal könnyebb volt már az 1910-es években, mint korábban, de Mariska azért messze volt még a Kodak kényelmétől, így minden könnyűsége ellenére a fényképezőgép kezelése, a negatívok hátlapba való behelyezése nagy odafigyelést és időt igényelt. Ezeket a körülményeket és a műterem hiányát is figyelembe véve az óriási képszám, mely az öt év végére összegyűlt, már magában is kiemelkedő teljesítmény.

Ahhoz, hogy valaki hivatalosan fotográfiai tevékenységet folytasson, iparűzési engedélyt kellett szereznie, melyet különböző szakmai feltételekhez – tanulmányokhoz, tanulóévek meglétéhez – kötöttek. Mint később alaposabban kifejtjük, Mariskának feltehetően nem volt lehetősége arra, hogy ezeknek a feltételeknek megfeleljen: hova és kihez állhatott volna be fotóssegédnek, kitől tanulhatott volna? Más társadalmi rétegekből származó női fotósokról tudjuk, hogy Budapestre vagy gyakran külföldre mentek tanulni, de Mariska családjának egy ilyen tanulmányi cél valószínűleg megvalósíthatatlan lett volna – ha Mariskában ilyesmi egyáltalán felmerül. Így tehát nem hivatalosan, az iparosok csoportján kívülálló „kontárként” működhetett csak, ám munkájában mindig törekedett arra, hogy a képzettsége és képessége szerinti legmagasabb fotográfiai minőséget nyújtsa keceli megrendelőinek.

CSALÁDI ALBUM

A fotók szinte mind a Travnik-ház udvarán készültek. A háttérben gyakran feltűnik a jellegzetes, sablonnal festett mintás házfal, a tornác előtti fakerítés, egy dézsában nevelt leanderbokor. Mariska gyakran felakaszt egy szép, hímzett kendőt a falra, esetleg ugyanazzal a kendővel letakarja a leander dézsáját. A modellek néha thonet székre támaszkodnak, a szék ülőkéjére a vőfélyek a szalagos kalapjukat, a lányok virágcsokrot raknak. A háttérben időnként valaki megjelenik, aki mintha véletlenül járt volna arra, talán a Travnik család egyik-másik tagja kerül így a képekre, esetleg a fotózásra várakozók keverednek be véletlenül, netán szándékosan a beállításba. A kellékek egyrészt a paraszti életforma és tárgykultúra sajátjai, mint a kendő, másrészt a polgárosodó réteg igényeit is tükrözik, mint a thonet szék.

A képekről korábban már megjegyeztük, hogy még a kivetkőzés időszaka előtt készültek, tehát az alakokat hagyományos ruháikban, magyar viseleteikben látjuk. Ennek ellenére a polgárosodás szele nemcsak a thonet székben és néhány, a frontálistól már eltérő beállításban érhető tetten, hanem sokszor a ruhákban is. Ha nem is nagy számban, de találunk olyan modelleket, akiken polgári ruha van, esetleg kötött kardigán, a kislányokon matrózblúz. A lányok és asszonyok haja mindig középen elválasztva, de néha besütik, és egyik-másik polgári ruhás fiatal nő hajában oldalra kerül a választék. A frizura változása apróság talán, de beszédesen mesél az egyre gyorsabb tempóban polgárosodó magyar vidékről. A polgári életformára való áttérés nyomai, a régi és az új ruházatkodási, lakberendezési, viselkedési szokások egymásba simulása azért is köti le a figyelmet Mariska képeit nézegetve, mert ez az egymásba simulás – mint ahogy a bevezetőben felvettem – még a mai Magyarországon is tetten érhető. Saját családi



Forrás: Viski Károly Múzeum, Fotótár
Ltsz.: VKM_F_4873.
Bekötött fejű, sötét ruhás idős nő, karján rózsafüzérrel.
Mellette polgári ruhás kislány és édesanyja, egyforma öltözékben. Mindhárman állnak

emlékeimben, nagyszüleim házában vagy akár a vámospércsi népdalkör tagjainak házaiban és kertjeiben a paraszti és a polgári világ nyomai ugyanúgy keverednek, mint Mariska képein. Ez a folytonosság lehet az egyik oka, hogy Mariska fotói megérintik a 21. századi nézőt is.

A helyszínek és ezzel a képek háttérét jelentő falrészletek, deszkaajtók, kerítések, növényi részletek, bokros hátterek és indák ugyanúgy ismétlődnek, mint a beállításokba komponált fotózási kellékek. Minden arról árulkodik, hogy egy működő paraszti gazdaság kertjében járunk, három fiatal a konyhakertben, paprikatövek közt fotóz le Mariska, mások portréba belelóg valamilyen kerti eszköz, kisteknő, macska farka. Egyszerre próbálja ezeket a nyomokat a szó szoros értelmében elkendőzni, és vállalni a parasztudvar vizuális jegyeit a képek háttereként. Még kézenfekvőbb magyarázat a belógó tárgyakra, hogy nem figyel rájuk, hiszen nem „látja” őket – ezek a valóság, a normalitás kellékei, képi szempontból Travnik Mariska számára láthatatlanok maradnak. És azt se zárjuk ki persze, hogy Mariska a pozitív nagyításnál valamennyit eltüntetett ezekből a kvázi oda nem illő képelemekből.

A korban a fénykép festészethez való közelítése gyakori elvárás volt, a műtermi fényképészek sokféle fényelési, kamerabeállítási trükkel érték el, hogy a portréfotó felidézhesse valamit a festett portrék idealizmusából. Lágycsökkentették a képeket, értőn kezelték a homályos és éles részleteket, de már a 19. század utolsó harmadától kezdve divatos volt a portréfotográfiák esetében a drámai, barokkos világítás, melyet különböző fényformázó eszközök és fülkék⁴² segítségével alakítottak ki. Ha nem is mindannyian éltek ezekkel a lehetőségekkel, a festett hátterek alkalmazásával mégiscsak kiemelték az alakokat a valóságból, ami miatt egyfajta montázsérzet jellemzi az összes korabeli, festett hátteres portréfotográfiát. Különösen akkor válik erőteljessé a montázs jelenléte, amikor a festett

42 Gondy Károly találmánya volt az a portréfotográfiánál használt fülke, amivel a modell minden oldaláról szabályozni lehetett a beeső fény irányát és mennyiségét, így rembrandti fényhatásokat tudott elérni a fényképész. Lásd SZABÓ Anna Viola: *Gondy és Egey műintézete Debrecenben*, Magyar Fotográfiai Múzeum, Déri Múzeum, Debrecen, 2008, 77–78.



Forrás: Viski Károly Múzeum, Fotótár
Ltsz.: VKM_F_5266.

háttér és az előtte álló figura látványosan nem illik össze, más tájegység, más társadalmi osztály kellékei jelennek meg a háttéren, mint amit az előtte álló figurák képviselnek.⁴³ A lefényképezett alakok szinte lebegnek a realitás és egy képzeletbeli világ határán, hiszen a műteremben létrejövő valóság csak ott létezik, máshol nem. A reális és irreális közötti lebegés időnként szinte a transzcendens tartományok felé tolja az elkészült képeket. Nem is csoda, hogy a fotózkodás kiemelt eseménynek számít: a fotózás során egy a valóstól eltérő, a valóságon túli időbe és térbe kerülnek az alanyok, ami szinte már az Eliade által bevezetett szent idő és szent tér fogalmait idézi meg.⁴⁴ Mariska képein ebből a furcsa, néha fennkölt, néha esetlen lebegésből semmit nem tapasztalunk. Nem ismerte azokat a fényképeszeti fogásokat, melyekkel festményszerű hatást lehetett elérni, műterme nem volt, emiatt a szemfényvesztésben való járatlanság miatt pedig a képei – ebből a nézőpontból nézve – már-már privát fotókra hasonlítanak. Kunt Ernő szerint „az amatőr fényképezés elterjedése előtt a hivatásos fényképészek műtermei... a privát és nyilvános szféra sajátos zsilipkamrái, átváltozó helyei voltak”.⁴⁵ Mariskának nincs ugyan műterme, de a nyilvános és a privát tartományok közötti átjárás ugyanúgy megvalósul a Travnik-ház kertjében is. Mariska fényképeit kiakasztják a parasztházak szobáiban, és bekerülnek a szentsarkokba, a családi albumokba, ugyanúgy mutogatják őket egymásnak a falusiak. A privát és a nyilvános közötti szinte szédelgős átmenet Mariska képeire különösen igaznak tűnik.

Kunt Ernő emeli ki, hogy a paraszti réteg hamar megkedvelte a retusálást, Kunt véleménye szerint azért, mert a retus és színezés nyomán szinte elvesztek az arc egyéni karakterjegyei, és így a végeredmény jobban hasonlított a magyar népművészetben található sematikus emberábrázolásokra.⁴⁶ És valóban, sok, felismerhetetlenségig retusált esküvői képet, portrét ismerünk a huszadik század

43 Lásd KUNT, 1995, 33.

44 Lásd ELIADE, Mircea: *A szent és a profán*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1987.

45 KUNT, 1995, 24.

46 KUNT, 1995, 35.

elejéről, melyek parasztokat ábrázolnak, de az időben előre haladva is megmarad ez a szokás (gondoljunk csak nagyszüleink generációjának tisztaszobáira vagy akár Zolnay Pál *Fotográfia* című filmjének kiinduló problémájára). A retus kedveltsége furcsa feszültséget teremt: farkasszemet néz egymással a paraszti világ nehezen idealizálható valósága és a fotográfia retusált idealizmusa. Ennek a ketősségnek a feloldására szintén a Kunt-szövegben találhatunk megoldást: „*A fényképezés technikáját, valamint a portré- és személyfényképezés kompozícióját tekintve tehát a parasztságnak egyáltalán nem sikerült az új találmányt hagyományos kulturális normáihoz alakítania, sőt e fényképek a paraszti hagyományok felbomlásáról, a parasztság akkulturációjáról tanúskodnak.*”⁴⁷ Tehát minél inkább keblükre ölelik a fotót, a festett háttereket és a simára retusált, festői arcokat, annál távolabb kerülnek hagyományos kultúrájuktól, és annál közelebb kerülnek a polgári kultúrához vagy annak az ígéretéhez. Mariska nem rendelkezik az idealizálás körmönfont eszköztárával, de a faluba 1918-ban költöző Szigethyék már igen, így elkerülhetetlenül mozdulnak a falusiak a szebbnek vélt, polgárabb ízlésvilágú, műtermi képek felé.

Mariska időnként vállalta, hogy másik háznál vagy más helyszínen fényképez, különösen ha a téma helyszíni kiszállást igényelt. Így találunk a képkorpuszban jó pár, családi háznál készült, ravatalt ábrázoló képet, iskolai csoportképet, cséplőgépet megörökítő fotót, és olyat is, amelyen a szobrász épp elkészült sírszobra mellett pózol. Ezen a ritka kivételeken kívül azonban mindig a családi házuk kertjében készítette portréit. A modellek ugyan nem saját kertjükben fotózkodnak, de feltételezhetjük, hogy az ő házuk is nagyon hasonló a Travnik-házhoz, jellegében nem nagyon térhet el tőle. Mariskánál nincs tehát festett háttér, csak a ház festett fala, a bokor és a léckerítés. A tornác elejére néha felakasztja a már sokat emlegetett kendőt,



Forrás: Viski Károly Múzeum, Fototár

Ltsz.: VKM_F_4755.

Széken hátradülleszkedve ülő férfi, sarka összetéve, térde szétáll, keze a combján. Mögötte mezítlábas, fehér inges kisfiú és virágos kalap

47 KUNT, 1995, 33.



Forrás: Viski Károly Múzeum, Fotótár

Ltsz.: VKM_F_4957.

Bokrok előtt ülő polgári ruhás fiatal nő. Mellette pöttyös ruhás kislány és kötényes kisfiú (a kisfiú kezében kiskutya, a kislánynál talán cica – F. V.)

Forrás: Viski Károly Múzeum, Fotótár

Ltsz.: VKM_F_5922.

Népviselőbe öltözött fiatal nő mellképe rózsacsokros világos blúzban. Vastag csavart láncon érem





Forrás: Viski Károly Múzeum, Fotótár
Ltsz.: VKM_F_5615.
Népviseletbe öltözött fiatal nő mellett széken álló,
fehér ruhás kislány, kezében díszkosárral. A háttérben
rojtos kendős nő

de a kendő mögül is kilóg a parasztudvar. Időnként a textilen még a nap is átsüt, így teljesen transzparensten engedi át magán a valóságot. A képeken az alakok a leggyakrabban előre eltervezett pózokat vesznek fel, kimódolt, más-honnan másolt, bevált beállításokat látunk. A korabeli műtermek kellékhasználatát is utánozzák, amikor székekre támaszkodnak, kis asztalt tesznek maguk elé terítővel, virágot fognak a kezükbe. A kép számára berendezik a világot, ez a berendezés vagy megrendezés azonban még közelebb viszi a nézőt ahhoz, hogy a fényképeken szereplő alakokat és korukat megértse. Régi toposza a fotográfiának, hogy a megrendezett, berendezett kép nem lehet hiteles dokumentum, hiszen azt a fotós saját ízlésvilága, kulturális beágyazottsága, céljai szerint alakította ki. Ezzel szemben hitelesebben dokumentálja a valóságot az a fajta fénykép, melyre a fotográfus úgymond lecsap, a jelenetbe nem avatkozik be, csak kivárja a megfelelő pillanatot, és lő. ⁴⁸ Sokszor bebizonyosodott már, hogy ez a szembeállítás hiányosságokkal küzd, és erre Mariska fotói is bizonyítékkul szolgálhatnak. A keceli fotók épp azáltal (is) válnak a kor dokumentumává, hogy Mariska beállítja őket, a testek, pózok, felhasznált kellékek együttesen jelentik a „sűrű leírását” egy letűnt világnak.

Annak ellenére, hogy biztosan nem volt könnyű az időjárési körülményekhez folyton igazodva fényképezni, laborálni, a papírképeket a különböző intenzitású napfény segítségével szárítani, Mariska mégis az év nagy részében dolgozott. Így a képeken megjelennek az évszakok, egyik a másik után. A leander kivirágzik, nagy, burjánzó bokrok előtt fényképezkednek a falusiak, virágok kerülnek a kezekbe. Majd lekopaszodott ágakat látunk, amik kissé vészjóslón körbefonják a modellek fejét, mintha az enyészet a növények után az embereket is utolérné. Végül hófoltok jelennek meg az udvaron, téli ruhába öltözött bakák lábainál. A ciklikusság, az újra és újra visszatérő helyszínek,

tárgyak állandóságát sugároznak, úgy érezzük, időhurokba kerültünk, ahol minden mindig ugyanott és ugyanúgy történik. Az alakok cserélődnek, de a színpad ugyanaz. A fényképeken más és más embereket látunk ugyan, de a ruhák, a hajviseletek és leginkább a sors azonossága miatt mégis erős rokonságot érzünk a megjelenő figurák között. Pont úgy hasonlítanak egymásra, mint egy nagy család tagjai, néhol jobban, néhol kevésbé, de tagadhatatlanul ugyanannak a közösségnek a tagjaiként osztoznak a közös ünnepeken, közös együttléteken, közös múlton és közös sorson. A képek billegő kompozíciója, a kiégő fehér gallérok, a bemozduló figurák mind-mind a családi, amatőr fotográfia személyességét idézik meg. Így az ismétlődő képelemek, a modellek testtartásában, tekintetében megülő bizalom, amellyel a fotósra néznek és az amatőr fotó kézjegyei együttesen keltik azt az érzetet, hogy egy hatalmas családi albumot nézegetünk.

A családi albumok olyan fotógyűjtemények, melyek egy kis közösség egész életét végigkövetik, feljegyzik nagy történéseit, listázzák arcait. Hosszú éveken, évtizedeken át készülnek, ha betelt az egyik album, átfolytak a következőbe, egészen addig, amíg van valaki, aki gondját viseli a képi emlékeknek. Mariska Kecelről készíti el ezt az albumot, öt éven keresztül gyűjtve bele Kecel arcait. Az album nem marad töredékes, teljes virágzásában mutatja meg a paraszti világ utolsó időszakát. Épp e teljessége miatt képes átlépni a falu határait: már nem csak Kecelről szól, hanem általában véve a magyar vidékről, a magyar parasztságról, és arról, hogy élt és lüktetett egy világ, amely a képek készítése után pár tíz évvel megszűnt létezni. Emiatt a visszafordíthatatlanság miatt is olyan lenyűgözők a képek: nemcsak az ábrázolt alakokat látjuk, hanem a letűnt kort is, amely elmerülése közben utoljára még visszanéz és búcsút int.

48 Lásd SONTAG, Susan: *A fényképezésről*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2010, 136.

A FALU FÉNYKÉPÉSZEI

Travnik Mariska képeinek fontos sajátossága, hogy belülről figyelte a közösséget, amelyet fényképezett. Ez a belső nézőpont nem egyedülálló, a 19. és 20. század fordulóján több olyan fényképészről tudunk, akik hasonló körülmények között, szinte félhivatalosan, műterem nélkül készítették el megrendelőik arcképeit. Kovács János hivatását tekintve orvos volt, aki Vajszlón fényképezte a falusiakat.⁴⁹ Szeghalmi Gyula református tanító és iskolaigazgató Szeghalmon készítette portréit házának verandáján, emellett komoly fotóamatóri munkát végzett, szakkönyvet írt, és saját készítésű diákkal vetített képes előadásokat is tartott.⁵⁰ Vadász Elek gyógyszerész Nyírbátorban fényképezett a patika hátsó udvarán, talán üzlettársával, Nádas Imrével együtt.⁵¹ Ők mind a falusi értelmiség tagjai, akik bár más társadalmi csoportba tartoztak, mint az általuk fényképezett falusiak többsége, földrajzi közelségük mégis belülré, a képkészítés bensőségességét tekintve egy ernyő alá hozta a képkészítőket és a modelleket.

A következőkben két olyan fényképészt mutatok be, akik a faluközösség belső tagjainak számítottak. Életüket, munkásságukat Travnik Mariskáéval összevetve számos azonosságot és talán ugyanannyi különbséget találunk. Az azonosságok első pillantásra evidensek: a képek vizualitása szinte megegyezik, néhol billegő kompozíciójú, erős dokumentációs erővel rendelkező, műtermi beállításokat utánzó falusi portréanyagokat látunk mindhárom esetben. A különbségek a képek elkészítésének céljában, valamint az egyéni életsorsokban keresendők, melyeket a kor társadalmi elvárásai és/vagy tragikus történelmi fordulatai alakítottak. Főleg a különbségek áttekintése vezethet minket nyomra azzal kapcsolatban, hogy Mariskának nőként más lehetőségei voltak-e, mint férfi kollégáinak, az összehasonlító elemzéssel erre keresem a választ.

49 BATA Tímea: *Talpasház és bikla: egy archaikus néprajzi világ nyomában, Válogatás a Néprajzi Múzeum ormánsági fényképeiből (1910–1935)*, Néprajzi Múzeum, Budapest, 2017.

50 BATA Tímea: *Műtermi fotózás Békés megyében (1872–1921), Válogatás a Néprajzi Múzeum vidéki fényképészműtermeinek gyűjteményéből*, Néprajzi Múzeum, Budapest, 2018, 21–22.

51 SZABÓ Sarolta: Üvegnegatívok a Báthori István Múzeum fotógyűjteményében, in: *A nyíregyházi Jósza András Múzeum Évkönyve*, Nyíregyháza, 2008, 409–419.

Hernai (születési nevén Hesz) Béla⁵² 1884-ben született Székesfehérváron, sváb családban. 1905-től Véménden töltött be tanítói állást, itt is halt meg 1964-ben. Néprajzi érdeklődése miatt sokáig kutatta Véménd és környékének történetét, szokásait, régészeti leleteit. Mintegy 700 üvegnegatív maradt utána, melyeket ma a pécsi Janus Pannonius Múzeumban őriznek. Ezeket a képeket legnagyobb részben 1916 és 1920 között készítette, amikor az első világháború miatt családi megrendelésekre kezdte portrézni a falusiakat. Fényképeinek egy nagy része felkérésre készült, a fotók másik része saját néprajzi, kutatói érdeklődése miatt született meg (mint a véméendi épületek vagy nevezetes alkalmak, ünnepek képei).

Travnik Mariska és Hernai Béla fotói és fényképészi működésük körülményei között sok azonosságot találunk. Hernai fotográfiai helyszíne Mariskához hasonlóan általában családi házának udvara. Ugyanúgy ismétlődnek a hátterek: a tornác, a kerítés, ugyanúgy belógnak a háztáji gazdálkodás tárgyai. (Ez még akkor is így van, ha Hernai tanítóként értelemszerűen a tanító lakban készíti fényképeit, tehát nem egy parasztgazda kertjében járunk. Ennek ellenére, mivel egy faluban a tanító is megművelte vagy megműveltette kertjét, a földművelés, állattartás kellékei ugyanúgy megjelennek a falusi értelmiség portáin is.) Hernai Béla Mariskához hasonlóan egy-egy kitett székkal, asztallal igyekszik a műtermi fénykép szellemiségét legalább érintőlegesen megidézni. Ugyanúgy egyetlen faluközösség arcképcsarnokát készíti el. Véménd etnikailag jóval sokszínűbb Kecelnél: németek, magyarok, szerbek, zsidók és romák alkotják a falu lakosságát. Ez az etnikai diverzitás meg is jelenik a fotókon, alaposan tanulmányozhatók például a nemzetiségekre jellemző viseletek. Hernai Béla bár nem a faluban született, mégsem számított idegennek,

52 B. HORVÁTH Csilla: Hernai (Hesz) Béla másodlagos munkássága - Egy baranyai tanító fényképei a 20. század elejéről, in: *Fotóművészet*, 2001/1–2.



Forrás: Janus Pannonius Múzeum Néprajzi Osztály
Ltsz.: 47553.

„Cigány családok, 1920-ban, a szerb megszállás
idején kivándoroltak Oroszországba, a képet
útlevéelhez kérték”

a falu tanítójának kamerája előtt ugyanolyan fesztelenséggel fotózkodnak a vémeidiek, mint Travnik Mariska udvarán a keceliek. Véménd sorsa éppen etnikai sokszínűsége miatt tragikusabb is Kecelénél. A trianoni döntést követő évtizedben a szerbek legnagyobb része önszántából vagy külső nyomásra a határ másik oldalára költözik, rengetegen kivándorolnak, a németeket szinte teljes egészében kitelepítik a második világháború után. Véméndre talán még az általánosnál is jobban igaz, hogy az 1910-es évek az együtt élő faluközösség utolsó időszakát jelentik a teljes szétesés előtt. Ezt örökíti meg Hernai Béla, így a közösség utolsó virágzásának krónikási szerepe is megegyezik Mariskáéval. Érdekes egybeesés, hogy Hernai Béla üveglemezeit is régi házának padlásán találták meg (a padlások minden bizonnyal sokáig gazdag forrásként szolgáltak a néprajzkutatók számára).

A két alkotó között fontos különbségek is adódnak. Hernai Bélát egész életében kutatói attitűd jellemezte, érdekelte a település története, egyebek mellett kutatta a németek és a szerbek betelepítésének folyamatát, a 19. századi iparosokról listát készített, megírta a helyi posta történetét. Az aktuális eseményeket is lejegyezte, mint a szerbek Trianon utáni Jugoszláviába települését, a második világháború után a németek kitelepítését és a bukovinai székelők betelepítését.⁵³ Fényképeihez is fűzött jegyzeteket, felírta a képen szereplők nevét, és esetleg azt is, mi történt velük később („*Mausz Erzsébet kisgyermekkel, Kanadába vándoroltak ki*”, „*Schmidt Bálint gyermekkori képe katonaruhában, aki a II. világháborúban esett el*”⁵⁴). Ezzel egyrészt valóban krónikási, történetírói szerepét erősíti. Másrészt mintha képes volna közösségét kívülről is nézni, a falukutató szemével rátekinteni. Mariskából ez a hozzáállás teljesen hiányzik. Hernai Béla az első világháború után még egy darabig folytatja fotográfusi tevékenységét, de egy idő után elfogynak a képek. Helytörténeti,

néprajzi munkáját azonban nem hagyja abba, tehát azt kell feltételeznünk, hogy a fotográfia egyszerűen nem érdekelte annyira, hogy továbbra is tevékenységi repertoárjában tartsa. Ha ez így volt, akkor ő saját akaratából hagyta abba a fotózást, érdeklődése, mely képalkotói tevékenységét életre hívta, máshova csatornázódott be.

Bár a Travnik- és a Hernai-képek vizuális megjelenése első látásra szinte azonosnak tűnik, alaposabb összehasonlítás után azonban bizonyos alkotói különbségeket fedezhetünk fel a két fotós között. Travnik Mariska kreatívabb képalkotó, mint Hernai Béla: gazdagabban használja a kellékeket, és jóval nagyobb a modellbeállítások repertoárja is. Ez a szélesebb képalkotói eszköztár természetesen a két fényképész szándékai közötti különbségekből is adódik. Mariska fiatal vállalkozó, aki üzletét akarja felvirágoztatni, pénzt keresni és a megrendelők igényeit minél inkább kielégíteni. Az a véleményem, hogy a fotózás egyfajta önmegvalósítást is jelenthet számára, hiszen öt-éves pályafutása során végig törekszik fotográfiai eszköztárának növelésére. Hernai Béla elsődlegesen tanító, amatőr néprajztudós, aki mintha kötelességet teljesítene azzal, hogy elkészíti a falubeliek portréit. Két irányból is táplálkozik ez a kötelesség: egyrészt valakinek el kell készíteni a frontra küldött családi képeket, másrészt talán ő maga is érzi, hogy meg kell örökíteni ezeket a törékeny, utolsó pillanatokat.

53 Hernai Béla többkötetnyi feljegyzését a Véméni Általános Iskolában őrzik. Ezekből idéz BINDORFFER Györgyi: *A kettős identitás összehasonlítása két magyarországi német településen (Csolnok-Véménd)* című tanulmánya. <https://kisebbssegkutato.tk.hu/uploads/files/archive/358.pdf>.

54 *Multietnikus dimenziók – Dél-Magyarország 1916–1920*, kiállítási katalógus, Baranya Megyei Múzeumok Igazgatósága (Janus Pannonius Múzeum), Pécs, 2008.



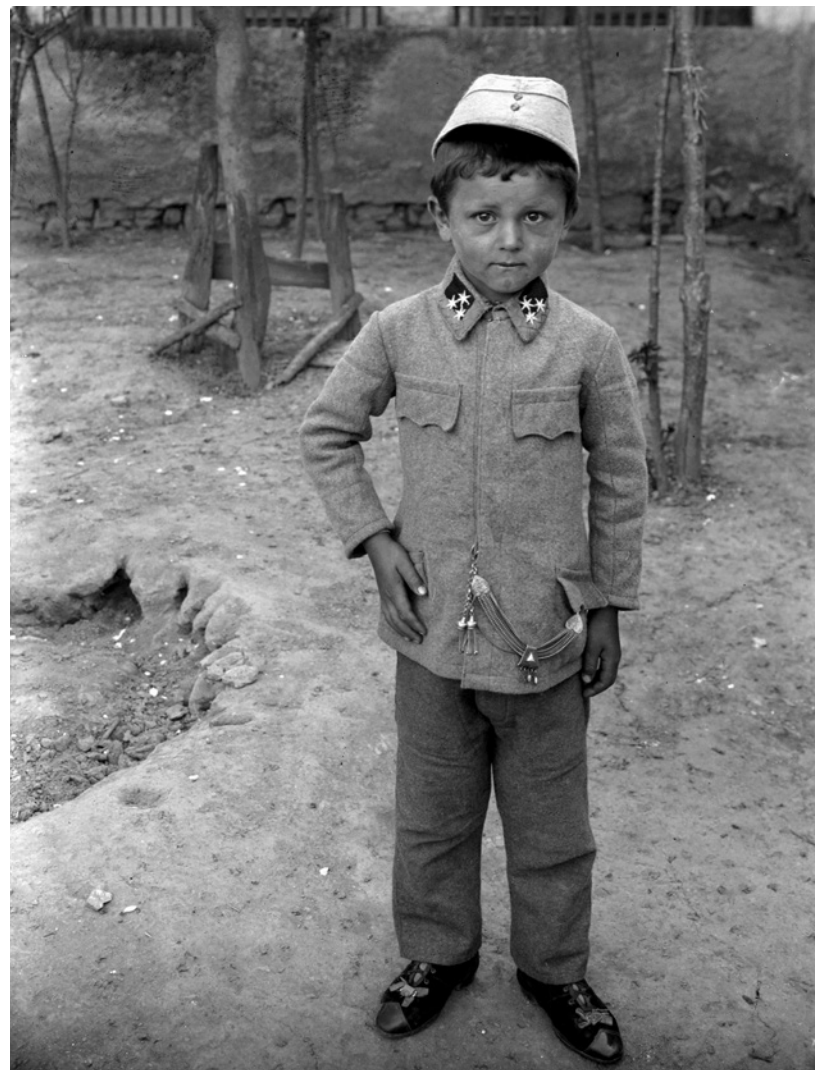
Forrás: Janus Pannonius Múzeum Néprajzi Osztály
Ltsz.: 47297.
„Mausz Erzsébet kisgyermekkel,
Kanadába vándoroltak ki”



Forrás: Janus Pannonius Múzeum Néprajzi Osztály
Ltsz.: 47575.
„Zsidó kisfiú (Schwartz Tibi) német kislánynak öltözve”



Forrás: Janus Pannonius Múzeum Néprajzi Osztály
Ltsz.: 47356.
„Schrempf Antalné és Schrempf Mihály katonaruhában”



Forrás: Janus Pannonius Múzeum Néprajzi Osztály
Ltsz: 47610
„Schmidt Bálint gyermekkori képe katonaruhában,
aki a II. világháborúban esett el”



Forrás: Janus Pannonius Múzeum Néprajzi Osztály
Ltsz.: 47587.
„A szebényi Varga (Pipás) József sorozási képe
Köntös Erzsébettel”

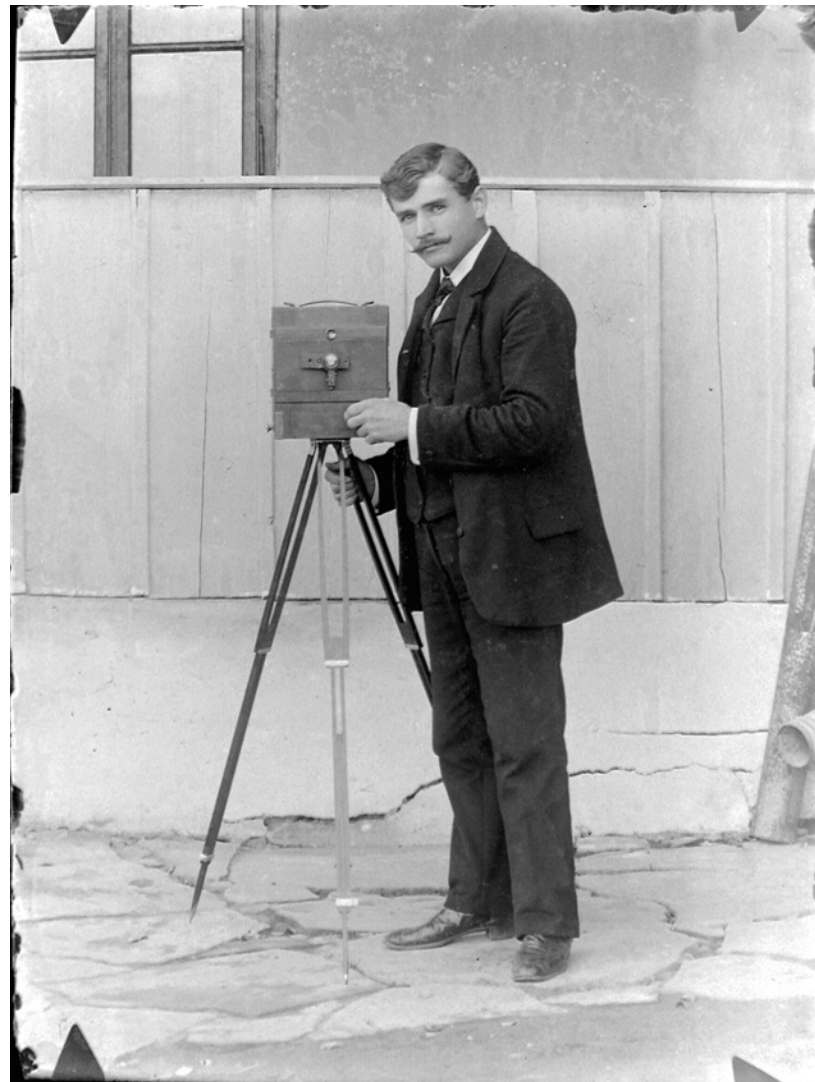
Szintén kis közösségének állandó fényképésze volt Vincze József,⁵⁵ aki Csökmőn élt és dolgozott. 1883-ban született, parasztcsalád gyermekeként. Szüleinek tizennégy holdas gazdaságát kellett volna átvennie, ő azonban a családi akarat ellenére Budapesten fényképészetet kezdett tanulni Erdélyi Mórnál, a kor egyik sztárfotósánál. Minden valószínűség szerint az 1910-es évek elejétől fényképezett, és 1958-as haláláig nem is hagyta abba e tevékenységet. Élete során rengeteg falubeliről készített portrékat, de állandó fényképésze volt a helyi iparoskörnek, és dokumentálta a falu jeles eseményeit is. Vincze József grafikai, festészeti érdeklődéssel is rendelkezett. Amellett, hogy festette, retusálta, színezte képeit, másfajta megbízásokat is elvállalt: amatőr színházi előadások díszleteit készítette, kocsikat dekorált, képeslapokat, emléklapokat rajzolt és montázsolt. Egy 1911-es csoportképen, melyet Erdélyi Mór üzleti vállalkozásának húszéves jubileumára készítettek, neve mellett a „diapozitívfestő” szakmamegnevezés szerepel.

Vincze tanult fényképész volt, legalábbis a többi vizsgált alkotónkhoz képest, ez azonban csak részlegesen érződik munkásságán. Kialakított egy műtermet saját családi házában, ám ez inkább jelképesnek mondható, összehasonlítva a kor más, akár kisméretű fotóműtermeivel is. A műterem – ami egy fotó alapján plusz toldaléknak tűnik a családi ház végében, körülötte tyúkok kapirgálnak – egyik falán nagy üveglak biztosította a világítást, ám a műtermi kelléktár szegényes maradt, két thonet szék, egy kisasztal és egy festett háttérfüggöny jelentette az összes berendezést. A képek nagy része egyébként is a szabadban, a döngölt földes tornácon készült, melyek így nagyfokú hasonlóságot mutatnak mind Travník Mariska, mind Hernai Béla képeivel. Szabó Anna Viola így jellemzi Vincze fotóit:

55 Vincze József bemutatásánál Nagy László, a szeghalmi Sárréti Múzeum volt igazgatójának szövegére támaszkodtam, melyet a 2008-ban Csökmőn, a fényképész hagyatékából rendezett kiállításon mondott megnyitó beszédként.



Forrás: A csökmői Faluház és Könyvtár gyűjteménye



Forrás: A csökmői Faluház és Könyvtár gyűjteménye



Forrás: Bihari Múzeum, Fotótár
Ltsz.: BM_X.3798.

„A beállítások a fényképészműtermek szabályait követik. A felvételek csaknem mindegyike portré: mellkép vagy álló alakos műtermi kép székkal-függönnyel, kisbabák meztelenül hason fekve, székre kényszerítve vagy szüleik ölében, egész alakos páros kép: esküvő, eljegyzés, barátság; csoportképek: barátnők sor-képe, családi képeken szülők gyerekekkel vagy az egyik szülő/nagyszülő az árvával, vagy nagycsalád, násznép, vagy koporsót körülálló gyászolók. Néhány életkép: aratás nagy cséplőgépekkel, egy fiú lóháton, egy kislány birkával, egy másik gyerek a kertben kutyákkal, műteremben beállított borozgatás. A kezek elfoglalásának és a kapcsolatok jelzésének kötelezettsége is megmaradt a fotografiai tanulmányokból: virágcsokrok, táskák, cigaretták, illetve vállakon nyugtatott nagy tenyerek látszanak. A képek szereplői is csak a megörökíttetésre törekednek: mindenhol a hétköznapi (persze talán az egyetlen) öltözetek, mezítlábak, sáros csizmák, munkás kezek.”⁵⁶

Vincze József 1919-ben kötött házasságot, mint Travnik Mariska. Vincze azonban természetesen nem hagyott fel a fényképezéssel, sőt egész életében folytatta azt. Úgy gondolom, belső érdeklődéssel fordult a képkészítés felé, ezt fényképészeti tanulmányai (és számos önarcképe is) igazolják. Minden bizonnyal erős elhatározás és akarat kellett ahhoz, hogy a csökmői parasztfiú Erdélyi Mórnál tanuljon. Első datált képei az 1910-es évek legelejéről származnak, amikor már majdnem harmincéves volt. Vajon mivel próbálkozott előtte? Semmiképp nem akart földet művelni, vagy csak a fényképezés hívószava térítette le az útról? Képkalkotói repertoárját szélesen tartotta: ha kellett, fotózott, ha kellett, lófejet festett a kocsira, és ha kellett, szinte a felismerhetetlenségig kiszínezte a lefényképezett alakokat. Habár fényképeinek kompozíciói gyakran megbillenek, belógnak oda nem illő tárgyak, bemozdulnak a figurák, homályosak a részletek, mégis töretlen érdeklődés,

szeretetteljes odafordulás érződik mind a fotográfia médiuma, mind az ábrázolt falubeliek felé.

Vincze Józsefnek a fényképészet nem pusztán iparos tevékenység lehetett, hanem hivatás is. Önarcképén büszkén és öntudatosan néz a kamerába, miközben egy másik fényképezőgép mellett állva pózol. A fényképezőgéppel fényképezkedés jól ismert gesztusát választja, hogy a nézőben megerősítse, komoly és elhivatott szakértővel állunk szemben. Rajzainak, színezett fényképeinek kvalitása hullámzó.⁵⁷ Rajzain egyértelműen érződik az akadémiai képzés hiánya, színezett fényképei ennél jóval érzékenyebbek, néhol szinte expresszívek. Fényképei között találunk tökéletes expozíciót és alaposan elrontott képet is. (Persze vesse rá az első követ, akinek a munkásságában ez nem ugyanígy van.) Vincze József életművén érződik, hogy a tanulási folyamata bár elkezdődött, de nem fejeződött be. Megkockáztathatjuk, hogy más körülmények között művészeti pályára léphetett volna, Csökmőn azonban a falu fényképészeként és alkalmi dekoratőreként megrekedt a félművészeti törekvések, az érdekes, ám szárnyaszegett képi próbálkozások erdejében.

56 Fontos segítséget jelentett Szabó Anna Viola, a debreceni Déri Múzeum muzeológusának a MAFOT országos felméréséhez készített munkanyaga, melyben a Hajdú-Bihar megyében lévő múzeumok fotótáiról írt rövid elemzéseket. A berettyóújfalui Bihari Múzeumról írott szövegében szól hosszabban a múzeumban őrzött mintegy 600, Vincze József által készített üvegnegatívról. A szöveg kiadatlan múzeumi segédanyag.

57 A 2008-ban, Csökmőn rendezett kiállításának egy részét Nagy László, a kiállítás kurátora digitalizálta, a kiállításon a fényképek mellett jó pár Vincze József által készített rajz, emlékkönyvbejegyzés, képeslap kapott helyet.



Forrás: Bihari Múzeum, Fotótár
Ltsz.: BM_X.3375.



Forrás: Bihari Múzeum, Fotótár
Ltsz.: BM_X.3399.



Forrás: Bihari Múzeum, Fotótár
Ltsz.: BM_X.3318.

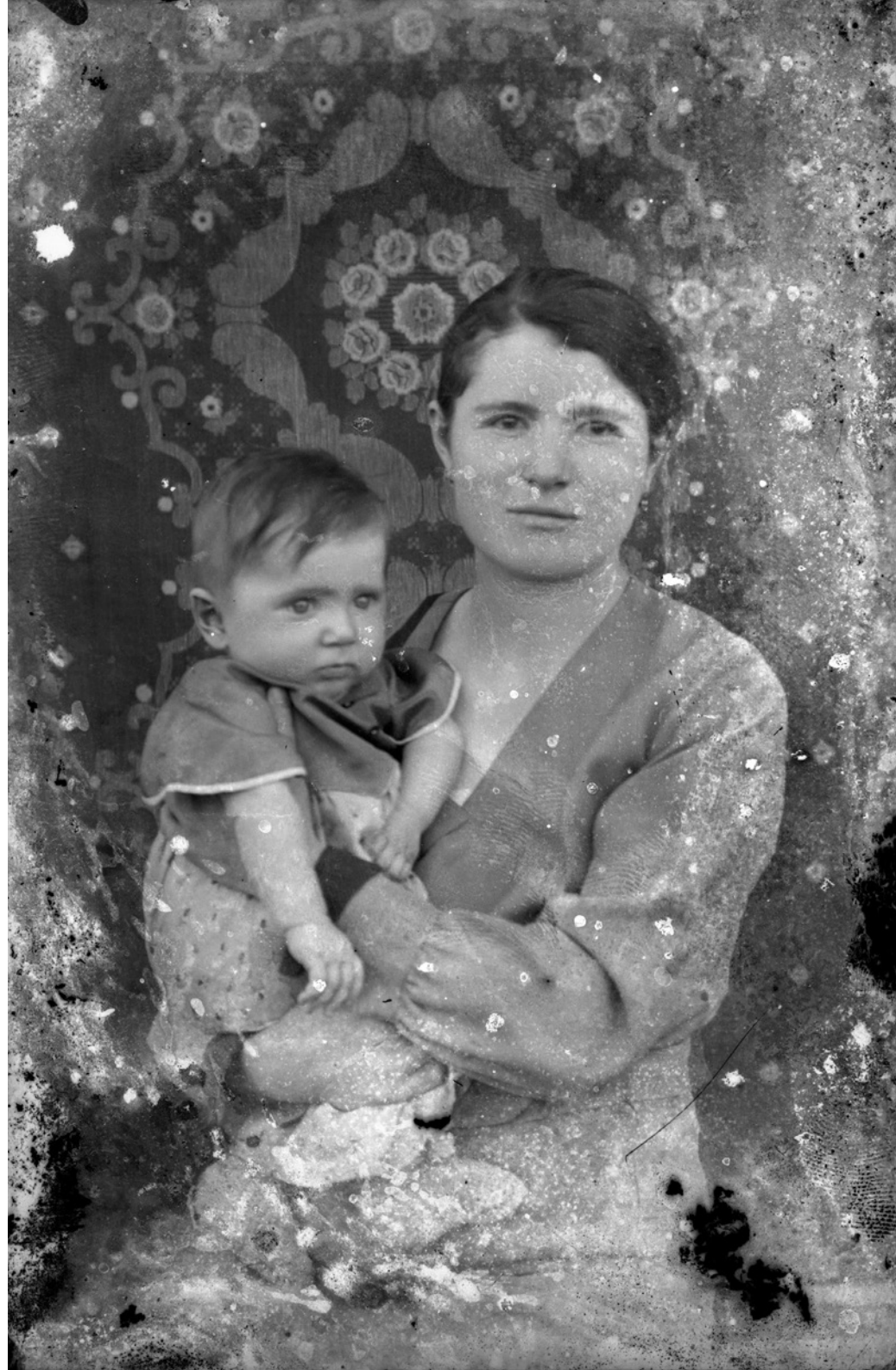


Forrás: Bihari Múzeum, Fotótár
Ltsz.: BM_X.3394.



Forrás: Vincze József családjának tulajdona

Forrás: Bihari Múzeum, Fotótár
Ltsz.: BM_X.3636.



A fentiek összegzéseképpen elmondhatjuk, hogy a Travnik Mariskára jellemző képi világ, valamint egy szűk közösség belülről történő ábrázolása a felsorolt alkotóknál is megfigyelhető. A képek célja, vállalása mindannyiuknál ugyanaz: az arcok megörökítése, a jeles napok kiemelése, a katonák és szeretteik képek általi találkozása. A képek külleme is hasonlít: külső helyszínek, puritán fények és berendezés, műtermi beállítások utánzása paraszti környezetben. Az alkotók között személyes életsorsukban és motivációjukban lehet igazi különbségeket felfedezni. Hernai Béla amatőr néprajzusként fontosnak tartja megörökíteni falujának lakóit, ám a fotó médiuma nem olyan fontos számára, hogy vizuális dokumentációját sokáig folytassa. Vincze József megrendelésre dolgozik, haláláig lelkesen fényképez. Travnik Mariska vállalkozást épít, a többiekhez képest is nagyon fiatal, akinek a fényképezés lehet a legfőbb pénzkereseti forrása. Szereti a fotózást, ám házassága után teljesen abbahagyja azt.

A jelenleg ismert adatok alapján megállapíthatjuk, hogy Hernai Béla valószínűleg önszántából hagyott fel a fényképezéssel, érdeklődése más irányba fordult. Tegyük fel, hogy Hernai Béla nem is akart volna hivatásos fotós lenni, mert a néprajzi, történeti kutatás jobban érdekelte. Periferiális helyzete talán abban manifesztálódik leginkább, ahogyan hagyatékának sorsa alakult. Tudjuk róla, hogy 1929-től bekapcsolódott az Országos Geographiai Intézet, valamint a szegedi egyetem Germán Filológiai Intézete által indított néprajzi kutatásba,⁵⁸ tehát valamelyest sikerült kutatásaihoz intézményi kereteket találnia. Feljegyzéseit ma mégis a helyi általános iskolában őrzik, fényképeit pedig a padláson találták meg, melyek közül egyik sem tűnik arányosan méltónak Hernai Béla kutatói erőfeszítéseire. Ezek alapján enyhén spekulatívan ugyan,

de úgy vélem, hogy talán Hernai Béla falusi földrajzi helyzete az, ami miatt munkája kevesebb megbecsülést kapott a kellesténél.

Szintén messzire vezető hipotézisnek tűnhet, de nem zárom ki, hogy bizonyos hátrányokat okozhatott Vincze Józsefnek is, hogy Csökmön és nem egy nagyobb városban praktizált. Fiatalkori ambíciói erősen megmutatkoznak abban, hogy Budapesten, Erdélyi Mórnál képezte magát. Azt, hogy egy ambiciózus fiatal vajon könnyen megbékélt-e azzal, hogy a házához hozzátoldott kicsike műteremben dolgozzon, nem tudhatjuk. Meglehet, hogy egy gazdagabb ingervilágú településen gazdagabb életművet hozott volna létre, továbbképezhette volna magát, ösztönös kreativitását jobban kiteljesítette volna.

Azt minden spekulációtól mentesen megállapíthatjuk, hogy hármójuk közül Mariska az, akinek a fotográfiai tevékenységére hatással volt házasságkötése és gyerekvállalása, a másik két alkotó munkáját ezek az események nem befolyásolták (Hernai Béla 1908-ban nősült, egy gyermekük született, Vincze József 1919-ben kötött házasságot, három gyermekük született). Travnik Mariska személyes életeseményei jelentősen megváltoztatták pályájának alakulását, fotográfiai tevékenységét abbahagyta, később pedig varrónő lett, pályát módosított. Ebből azt a következtetést vonom le, hogy hármójuk közül Mariska nézett szembe olyan szerepelvárásokkal, melyek áttételesen megakadályozták, hogy folytassa a fotózást. Úgy vélem, Mariskát falusi helyzete, paraszti származása és a korabeli nemi szerepelvárások együttesen akadályozták meg abban, hogy hosszú távon a fotózást válassza hivatásaként. A következő fejezetben ezt a gondolatot fejtem ki bővebben.

MARISKA MINT NŐI FOTÓS

A fotográfia születésétől kezdve vonzotta a férfi alkotók mellett a nőket is, és a nők elfogadásában és kánonba emelésében alapvetően demokratikusabb területnek bizonyult, mint a klasszikus művészeti ágak. Anélkül, hogy ennek elemzésébe mélyen belemennénk, röviden megjegyezhetjük, hogy ez az elfogadó attitűd minden bizonnyal főleg abból adódott, hogy a fotográfia maga is sokáig küzdött a művészetben belüli egyenlő jogokért, így természetesen vonzódhattak hozzá azok a nők, akikben élt a vizuális önkifejezésnek bárminemű vágya, és akik más művészeti ágakat inkább nem közelítettek vagy nem közelíthettek meg. A fotó iparos szakmának számított, rangban mindig alacsonyabban állt, mint a magas művészetek, így ide könnyebben bebocsátást nyerhettek a nők is.

A 19. század vége felé közeledve Amerikában és Nyugat-Európában egész női fotográfiai hullám indult be, és Magyarországon is egyre elfogadottabbá vált, ha egy nő a fényképezést választja hobbiként vagy akár hivatásként. *„A kapitalizálódó, polgárosodó Magyarországon ezekben az évtizedekben (1873–1912 között) gyorsult fel a korábban zártnak tűnő paraszti családmodell fellazulása, s a városba költöző, ott munkát vállaló nők száma ugrásszerűen megnőtt. Az iskolai végzettség minimumával rendelkező, írni-olvasni éppen csak tudó cseléd, szolgáló réteg gyors növekedésével párhuzamosan terjedt, majd teljesedett ki a női munkaerő alkalmazása a beteggondozás, a szolgáltatások, a vendéglátás, valamint az irodai munka szférájában. Az olyan fél-művészi, fél-iparos szakmák, mint például a fényképészet területére leginkább a felemelkedő kereskedő, iparos, földbirtokos vagy értelmiségi családok lánygyermekai törekedtek. Közülük különösen nagy számban az asszimilálódott zsidó családok indították*

útfukra lányaitat.”⁵⁹ A nők alkalmazása tehát beindult, de egyelőre ez társadalmi, gazdasági határok által kijelölt területeken mozoghatott.

A paraszti réteg történelmi kötöttségei folytán sokáig nem törhetett ki a mezőgazdaság világából, a fotográfiát is csak passzív, nem aktív szereplőként ismerte. A paraszt származású lányok akkor kerültek a mezőgazdaságtól távol eső munkakörökbe, ha a városba költöztek, de jellemzően az általuk végzett munkák sem a fényképeszeti műtermek felé sodorták őket. A faluban maradt lányok számára, akiknek anyagi helyzete nem kívánta meg, hogy városba költözzenek és ott vállaljanak munkát, nem vagy csak lassabban nyíltak meg a női emancipáció által életre hívott lehetőségek, mint az iparos, esetleg értelmiségi szakmák tanulása és ezzel az anyagi függetlenség elérése.

*„Az 1880-as évektől megszorodtak a műtermek, s így az ott foglalkozást találó nők száma is emelkedett. Középosztálybeli vagy szegényebb családok női tagjai szívesen helyezkedtek el a közönséggel foglalkozó fogadó dáma-ként, egy-egy esetben a mestert kiszolgáló, felvételt előkészítő segédként, ritkábban retusőrként. Pontos hazai számadatokat nem ismerünk, de az arányok nagy valószínűséggel nemigen térhettek el a németországitól, ahol 1875-ben 1353 férfi és 345 női segéd dolgozott a szakmában. A női szakfényképészek relatív kis száma mindenképp a szervezett oktatás hiányával magyarázható.”*⁶⁰ A fotográfia iránt érdeklődő nők számára sokáig az egyetlen járható út az volt, ha külföldre mennek tanulni, Bécsbe, Németországba vagy Párizsba. Az 1910-es években sem működött még rendes iskola, de pár műtermi fotós, köztük pionírként Pécsi József, már direkt nőknek szervezett fotográfiai tanfolyamokat. A lehetőségek vizsgálata után megállapíthatjuk, hogy a 20. század elejére a nők számára elérhetővé vált ugyan egy nem túl magas szintű fotográfiai képzés Magyarországon is, de ehhez jobbra Budapesten

59 E. CSORBA Csilla, *Magyar fotográfusnők 1900–1945*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2001, 9.

60 E. CSORBA, 2001, 15.

kellett élni. A képzések szintje hullámmzó lehetett, Pécsi József iskolájának jó híre volt, de Nagy Gizi tanfolyamát például nem ajánlották.⁶¹

Más nők, akik megtanultak fényképezni, általában családi kapcsolatok révén sajátították el a szakmát. A családban felszedett tudás vidéki nagyvárosokban élő nőknek is módot adott arra, hogy professzionális fényképészé képezzék magukat. Ilyen volt Miskolcon Váncza Emma,⁶² aki apjától tanult rajzolni és bátyjától fényképezni, vagy Győrben Knébel Riza,⁶³ aki édesapja jól menő fényképészeti praxisát vette át. Szintén ide sorolható Asbóth Kamilla,⁶⁴ aki a szakmát anyai nagybátyjától, Glatz Tivadartól tanulta, majd Glatz halála után átvette annak híres fényképészeti műtermét. Az is gyakori eset volt, hogy a feleség megtanulta férje mellett a fotográfiát, így a férj halála után özvegyi jogon folytathatta a szakmát. (Ilyenkor sem mindig ő maga fényképezett, hanem alkalmazott egy képzett férfi fotós műteremvezetőt, akihez időnként az özvegy férjhez is ment.) Ez a fajta özvegyi továbbvitel nem össze tévesztendő azokkal az esetekkel, melyeket Philpott Beatrix tár fel tanulmányában. Kutatási eredménye szerint sok női néven bejegyzett 19. századi műteremben valójában nem dolgozott női fotográfus, és a nők/feleségek nevét inkább a korabeli adózás kijátszása miatt tolták előtérbe.⁶⁵

A baráti kör összetétele is jelentősen hatott a ma ismert női fotográfusok nagy részére. Egy polgári-értelmiségi baráti kapcsolati rendszerben szocializálódott lány könnyebben találta meg a fényképezést mint szakmát, hallhatott a külföldi iskolákról, mesterekről, tehát sokkal több információval rendelkezhetett a lehetőségeiről, mint Travnik Mariska a falusi környezetben.

Mariska és a fotó találkozásában sem családi, sem baráti kapcsolatok nem játszottak szerepet. Megismerkedése a fotóval annak a szerencsés véletlennek köszönhető, hogy történetesen Szabó Árpád volt Kecelen a katolikus pap.

61 E. CSORBA, 2001, 19.

62 SZENTESI Edina: A miskolci fényképészet legszínesebb egyénisége – Váncza Emma és panorámaképe(i), in: *Fotográfusnők*, konferenciakötet, szerk. FISLI Éva, Magyar Fotótörténeti Társaság, Budapest, 2020.

63 KELBERT Krisztina: Festészet és fotográfia szimbiózisa Knebel Riza munkásságában, in: *Fotográfusnők*, konferenciakötet, szerk. FISLI Éva, Magyar Fotótörténeti Társaság, Budapest, 2020.

64 FEJŐS Zoltán: Ajánlás Asbóth Kamilla emlékére, in: *Etnofoto – A Magyar Néprajzi Múzeum fotó- és filmblogja*, <https://etnofoto.neprajz.hu/index.php/2022/10/21/kepsorok/>.

65 LÁSD PHILPOTT Beatrix: Kit nevezünk fényképésznek? – gondolatok a 19. századi női fotográfusokról, in: *Fotóművészet*, 2017/3.



Forrás: Viski Károly Múzeum, Fotótár
Ltsz.: VKM_F_5779.
Polgári ruhás fiatal nő mellképe.
Nyakkendőjében madár formájú melltű



Ha Szabó Árpád nem szeretett volna fényképezni, és ha nem szeretne volna oktatni is a fényképezést, Mariska soha nem mozdult volna a fotográfia felé, minden bizonnyal tovább haladt volna a már édesanyjától is látott varrónői szakma irányába. Hamar egyértelművé vált, hogy Mariska szorgalmas és tehetséges képalkotó, ezek az adottságok pedig elegendők voltak ahhoz, hogy öt évig virágoztassa fotográfiai vállalkozását. A továbblépéshez azonban hiányzott a kapcsolati háló és az anyagi háttér, ami egy külföldi vagy budapesti iskolához kellett volna, vagy akár ahhoz, hogy egy nagyobb fényképészhez beálljon tanulónak. Nem tudjuk, hogy Travnik Mariskában felmerült-e az igény, hogy továbbképezze magát, vagy megszerezze az iparúzési engedélyt (ami szintén összefügg a továbbképzéssel). Abban viszont biztosak lehetünk, hogy Mariskának a fotográfiai továbbtanuláshoz hiányoztak a társadalmi lehetőségei: paraszti származásából és falusi közegéből adódó információs hátránya, valamint a női szerepelvárások, melyeket tizenöt éves lányként sem felejtethetett el, mindenképp megakadályozták volna abban, hogy képezze magát.

Hozzá kell tennünk, hogy ezekkel a már említett szerepelvárásokkal bármilyen rétegből származó fotográfusnőnek szembe kellett néznie. *„Bátran ki merem mondani, hogy az a nő, ki tudományosan képzett fényképész, s egész életét erre szentelte, az nem olyan nő többé, mint az, ki hivatását csak a család vezetésében kereste, mert annak a nőnek nőiessége elveszett.”* Ezt 1883-ban írja a *Fényképészeti Lapok* című szakújság női fényképészekről szóló cikkében annak szerzője.⁶⁶ A 20. század elejére már sokkal inkább elfogadták a férfi kollégák, hogy nők is lehetnek fotográfusok – és emellett minden bizonnyal nők is maradnak. Máté Olga kifejezetten ismert és elismert fényképész volt a 20. század elejének Budapestjén, Bäck Mancsi műtermébe járt a társaság krémje és a művészeti elit Szegeden.⁶⁷ De Máté Olga életének tanulmányozása is azt bizonyítja,

66 E. CSORBA, 15.

67 Lásd GÖMÖR Béla: *Bäck Mancsi, az elfeledett szegedi fotográfusnő*, GMR Reklámügynökség, Budapest, 2003.

hogy hiába volt ő korának egyik legtehetségesebb fényképésze, akinek mindaz a rendelkezésére állt, ami például Mariskának nem – polgári családi háttér, anyagi biztonság, kapcsolati háló, külföldi tanulmányok – saját életeseményei, megözvegyülése, későbbi szerelmi viszonya ugyanúgy befolyásolta művészeti pályáját,⁶⁸ mint Mariska házassága és gyerekszülése az övét. Hiába választja el Máté Olgát és Travnik Mariskát sok szempontból egy világ egymástól, a női szerepeikből adódó pályatoréseik tulajdonképpen hasonlítanak egymáshoz.

A paraszti kultúrában a nők elsődleges feladata a család gondozása, a háztartás vezetése, a ház körüli gazdaság – kert és állatok – rendben tartása, valamint a mezőgazdasági munkákban való részvétel volt. A polgári lét felé való elmozdulás gyakran bizonyos szakmák elsajátításával kezdődött, illetve azzal, ha valaki a szolgáltató (iparos) szektorba került át. Mariska édesanyja egyéb háztáji munkái mellett már másoknak is varrt, és Mariska éppen folytatni készült az anyától látott mintát. Feltételezésem szerint a varrás, mint szakma, organikusan követte a hagyományos női munkát, a kelengye- és ruhavarrásnak, az otthoni ruhajavításnak a meghosszabbításaként lehetett értelmezni, így nem esett nagyon messze az egyébként is életben lévő női szerepektől, női tevékenységektől. Mariska egyenes útját a varrás felé felborította, hogy megismerkedett a fotográfusi szakmával. A fotózás befejezése után azonban könnyedén tudott visszacsatlakozni a varráshoz: ebben számára is elérhetőek voltak a továbblépés útjai, ráadásul a fotográfiánál jóval komfortosabb, szabálykövetőbb pályaválasztásnak minősült.

Folyton azt a kérdést próbálom megválaszolni, hogy Mariska vajon hova, melyik fotográfiai szekértáborba sorolható be a magyar fotótörténetben. Mint láttuk, Travnik Mariska eredetileg varrónőnek készült, ezt a tervet törte meg váratlan fényképészi karrierje. Mariska életútjában

68 Lásd E. CSORBA Csilla: *Máté Olga fotóművész*,
Petőfi Irodalmi Múzeum–Helikon Kiadó, Budapest, 2006.

a fotográfia tehát inkább intenzív epizódnak tekinthető, ami azonban nem változtatta meg hosszú időre a számára társadalmilag determinált életpályát. Így amikor azon gondolkodunk, hogy el lehet-e helyezni Travník Mariskát a magyar női fotográfusok között, falakba ütközünk. Nem volt városi, értelmiségi, kereskedő-, arisztokrata, vagy polgárcsalád gyermeke. Nem tanulta senki műtermében a fényképezést, nem tekintette a fotót az önkifejezés vágyott eszközének. Nem dokumentálta kedvtelve faluját csak a saját örömeire, saját célra nem készített képeket (legalábbis nem tudunk róla). Feltételezhetjük, hogy nem ismerte a női egyenjogúsági mozgalmat (mint Máté Olga Budapesten), nem működtetett igazi műtermet (mint Papszt Piroska Szolnokon⁶⁹ vagy Weissbach Rilly Mezőkövesden⁷⁰). Megállapíthatjuk tehát, hogy azok az alkotói és szociokulturális ismertetőjegyek, melyekkel általában a női fotográfusokat szoktuk jellemezni, Mariskára nem illenek. Alkotói karakterét tekintve sokkal inkább sorolható a falusi, félamatőr fényképészek közé, mint a női fotográfusok közé, a falusi fényképészek között viszont mégis különleges helyet teremt számára női neme. Minden keret és korlátozottság ellenére a fényképezés segítségével átlép egy társadalmi határvonalat, ez a többi falusi fényképészre nem, vagy kevéssé igaz. Mariska elindul egy teljesen váratlan, előre nem látható fejlődési úton, de ezen az úton aztán nem halad tovább, és főleg azért nem, mert a társadalmi szerepelvárások ezt számára nőként, feleségként és családayaként nem teszik lehetővé.

Mariskára tehát nem kifejezetten illik a női fotográfus identitása, mégis rendelkezik egyfajta sajátos női tekintettel vagy ennek egy kezdetleges variációjával. Ezt főleg a feltűnően érzékeny nőábrázolásain figyelhetjük meg. Fiatallányokról, lány barátnőkről készült képein jól érzékelhetően jelenik meg a lányok közötti szeretetteljes, közeli viszony. Egy család három generációjának nőtagjairól

készült képén kiderül, milyen finoman tudja ábrázolni a női csoportokat. Az idős asszonyokról beszédes portrékat készít, melyek túlmennek a megrendelés keretein, a személyiségből, sorsból, élethelyzetből is feltárnak valamit. Az a véleményem, hogy ezek a női portrék és csoportképek Mariska életművének legszebb darabjai, talán azért, mert női modelljeihez tudott könnyen csatlakozni, velük tudott leginkább azonosulni.

69 BERTA Ferenc: *A fényképezésipar 150 éve Szolnokon*, Jász-Nagykun-Szolnok Megyei Múzeumok Igazgatósága, Szolnok, 2002, 50–51.

70 BATA Tímea: A „német kisasszonyok” fotói a Néprajzi Múzeumban – A Weissbach nővérek és a matyó viselet, in: *Fotográfusnők*, konferenciakötet, szerk. FISLI Éva, Magyar Fotótörténeli Társaság, Budapest, 2020.





Forrás: Viski Károly Múzeum, Fotótár
Ltsz.: VKM_F_5017.
Polgári ruhás idős asszony mellképe.
Ruháján kockázott díszítés



Forrás: Viski Károly Múzeum, Fotótár

Ltsz.: VKM_F_5337.

Fiatalkigányasszony, ölében tartott kisgyermekét
a vállán lévő rojtos, koszorús kendőbe takarja

Forrás: Viski Károly Múzeum, Fotótár
Ltsz.: VKM_F_5581.

Fiatal, népviseletbe öltözött anya, karján pólyás gyermekkel.
A balján lyukhímezéses rékli





Forrás: Viski Károly Múzeum, Fotótár

Ltsz.: VKM_F_4776.

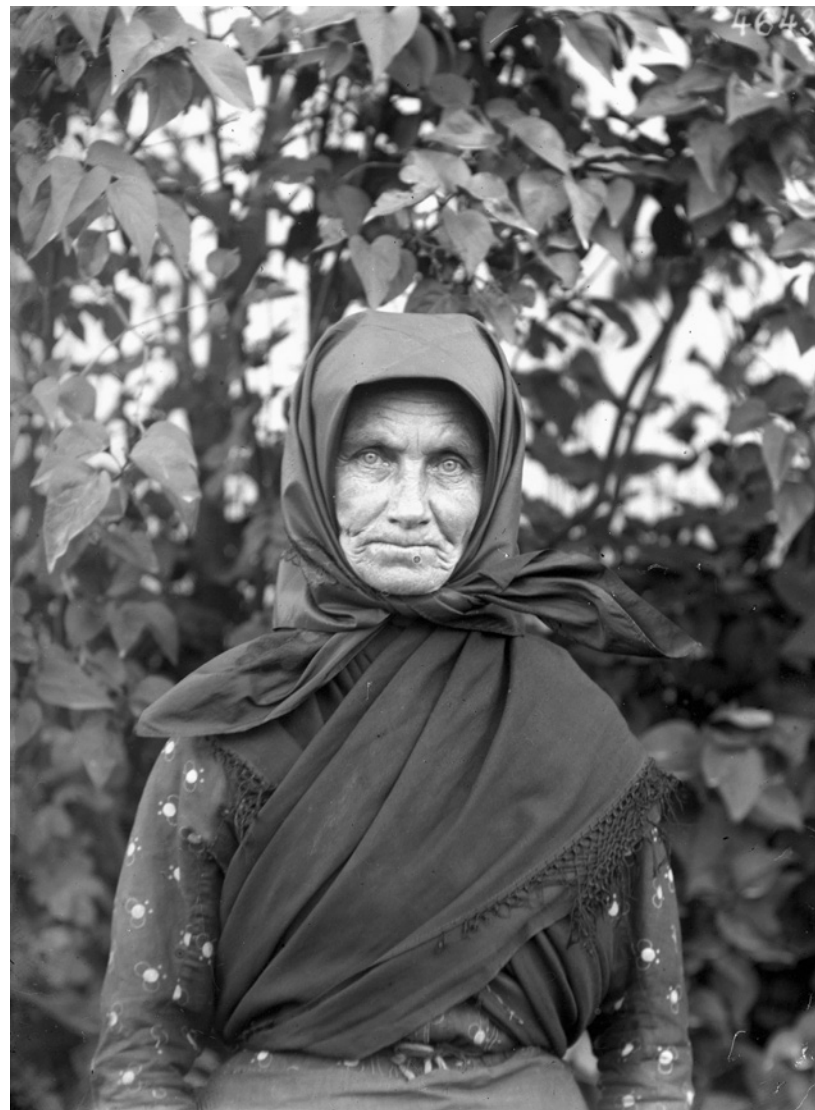
Egymás mögött álló két fiatal nő népviseletben.

Az első blúzán hímezett gallér és kézelő. Elöl összetett
kezében zsebkendő

SPEKULÁCIÓK /A FIATALSÁG EMLÉKMŰVE

Praktizáló fotográfusként különösen erősen hat rám az a tény, hogy Mariska ötéves pályafutása után soha többé nem csinált fényképet. (Ezt egyébként teljes bizonyossággal csak a megrendelésre készülő képekről lehet kijelenteni, azt nem sikerült bizonyítani, hogy amatőr családi fotókat se készített volna, bár nem is találtam ilyen képeket). Nem tudjuk, hogy pontosan hogyan zajlott a fotográfától való búcsúja, különösen annak érzelmi része. Sajnálta-e, hogy nem készít többé képeket, vagy gond nélkül elengedte a fényképezést? Magától hagyta-e abba, vagy a férj, esetleg a család nyomása is kellett hozzá? Élő szemtanúk híján csak feltételezések, vélelmek állnak rendelkezésünkre. A házasságkötés mindenképpen szerepet játszott a fényképezés elhagyásában, férjével másik házba költöztek (feltételezem, hogy a férj családjához), és nem sokkal később megszületett az első gyermek is. A helyszín már nem volt adott, a nagy családi album bejáratott színpada helyett új otthont kellett teremteni.

Az is kérdéses, hogy milyen volt Mariska tevékenységének megítélése a helyi közösségben. Egyrészt nyilvánvalóan rendjén valónak találták, különben nem járt volna hozzá fényképezkedni az egész falu a zsellértől az izraelita iskolásokig. Másrészt Mariska arcképeit elnézegetve finom vonású, szép lányt látunk, aki eléggé kilóghatott a parasztközösségből, ráadásul nem is bírta jól a fizikai munkát, így mindenképpen kicsit másfajta bánásmódban részesült. Talán a tömegtől való különbözés miatt kezdte el őt taníttatni Szabó Árpád, és nem valaki mást. Azt sem tudjuk, hogy milyen volt a megítélése a köztük lévő tanár-diák kapcsolatnak, és például Mariska nem vált-e ettől kevésbé kelendővé a házasodni vágyó férfiak körében. Fent maradt egy katona Mariskának írott levele, amelyből arra



Forrás: Viski Károly Múzeum, Fotótár
Ltsz.: VKM_F_4643.
Sötét mell- és fejkendő öregasszony félképe.
Aprómintás blúzban



Forrás: Viski Károly Múzeum, Fotótár
Ltsz.: VKM_F_5613.
Profilban álló fiatalasszony virágos blúzban,
aprómintás kötényben, karján óra



következtethetünk, hogy a fiatalember gyengéd érzelmeket táplált Mariska iránt, végül mégsem ő vette feleségül. A családi emlékezet szerint Mariska híresen szép volt, és a helyi pletykák szerint maga Szabó Árpád sem maradt közömbös, sőt 1916-ban talán éppen e viszony miatt kellett távoznia a faluból. A pletykákat semmilyen bizonyíték nem támasztja alá, de már eleve a pletykák megléte is utal arra, hogy mennyire kötöttek voltak például Mariska lehetőségei, esetleg mennyire feszegette a közösség béketűrésének határait a pap és a Travnik-lány szokatlan mester-tanítvány viszonya. Mariska életéről, az események érzelmi, pszichológiai vonatkozásairól azért gondolkodom annyit, mert úgy hiszem, az élettörténetek és életesemények nem választhatók szét – különösen női alkotók esetén – az életműtől. Mariska húszévesen férjhez ment egy borbélyhoz, ami talán társadalmi előrelépést jelentett számára. Egy öregkori portrét láttam a házaspárról: amatőr kép, a kertben állnak, az idős Mariska átfogja a férje vállát, egymásra néznek és nevetnek. Egy kép kevés ahhoz, hogy teljességében ítéljünk meg egy házasságot, de a kiegyensúlyozottság, az egymást támogató testtartások egy jól működő kapcsolat benyomását keltik. Tegyük fel tehát, hogy Travnik Mariska boldog házasságban élt, taníttatta lányait, és nem jelentett számára belső feszültséget, hogy a fényképezést abbahagyta. Az 1910-es években bizonyosan normahatárokat feszegető volt, hogy egy parasztlány fényképezzen, de úgy tűnik, ettől a lány nem vált páriává, a közösség elfogadta, sőt aktívan használta az általa nyújtott szolgáltatást. És könnyen meglehet az is, hogy Travnik Mariska tulajdonképpen nem igényelte tovább a képzést, nem tudjuk, mekkora örömet okozott ez neki, vagy mennyire volt pusztán szorgalmasan elvégzendő munka. Mennyire fáradt bele és mennyire érdekelte a fotográfia médiuma? Úgy képzelem, Mariskát őszintén érdekelhette a fényképezés, a „létrehozás” öröme, másképp nem készítette volna el

ezt a hatalmas mennyiségű felvételt. Minden valószínűség szerint azonban frusztráció nélkül tudta háttérbe szorítani vagy máshová becsatornázni kreatív érdeklődését, mikor a társadalmi elvárásokat követve abbahagyta a fényképezést, hogy idejét teljes egészében a háztartásra, új családjának gondozására, később pedig a varrásra fordítsa.

Bárth Jánost kerestem meg, aki még személyesen is találkozott Mariskával, és nem családtagként, hanem kutatóként beszélt vele pár évvel a halála előtt, hogy hátha pár kínzó kérdésemre választ kaphatok tőle. Ezt írta: *„Milyen volt Mariska? – kérdezi. Régen láttam. Olyan volt, mint a többi keceli öregasszony. Nem viselkedett elutasítóan, mereven, féltősen. Szívesen fogadott. Nem szószátyárkodott. Szépen válaszolgatott a kérdéseimre. Határozottan emlékszem, hogy beszéd közben néha mosolygott. Ez nem véletlen, hiszen a fényképezés, mint téma felidézése, a fiatalsága felidézését jelentette.”* A visszaemlékezés által felvillanó mosoly engem is megnyugtat. Az idős nő visszaemlékszik fiatalkori önmagára és mosolyog: ezt jó jelként és a történet szép lezárásaként értelmezem. A fiatal Mariska számára a fényképezés munka volt, és talán szenvedély is. A fényképezés segítségével kilépett a korabeli társadalmi elvárások által meghatározott komfortzónából. Elindult egy másfajta életvezetés felé, de visszafordult a felnőtt nővé válás utolsó rítusa, a házasságkötés után. Képei plastikusan idéznek meg egy letűnt kort, ez az állítás azonban nem csak szociológiai, néprajzi vagy történelmi szempontból értelmezhető. Mariska életműve átvitt, személyes értelemben a gyermekből felnőtté válásnak és a fiatalságban rejlő lehetőségeknek is emléket állít.



Forrás: Kiss Csaba helytörténeti gyűjteménye
(Travnik Mariska színezett önarcképe – F. V.)

II. RÉSZ

HA VAN SZÍVED,
NEKED IS FÁJ,
AMIT VELEM
TETTÉL

VÁMOSPÉRCES ÉS A NÉPDALKÖR BEMUTATÁSA

Vámospércs Hajdú-Bihar megyében, a keleti országhatártól tizenkét kilométerre fekszik, lakossága megközelítőleg ötezer fő. A helybeliek hagyományosan a mezőgazdaságban dolgoznak, vagy egyéb munkájuk mellett háztáji gazdálkodást folytatnak. Vámospércs az ország legkisebb városa, a magyar torma egyik vezető termelője. A régió Magyarország legszegényebbjei közé tartozik, és általánosságban elmondható, hogy a város földrajzilag, gazdaságilag és kulturálisan is a peremlét problémáival küzd.

Vámospércs mindezek mellett édesapám szülőhelye is, aki lassan három évtizede szervez nyári művésztelepet ott. A telep zárókiállításán a Vámospércsi Népdalkör mindig fellép, így gyerekkorom óta ismerem a kórust. Mindig érdeklődtem iránta, és érzékeltem a távolságot is, ami a vendég képzőművészek és a helyi népdalokat éneklő nők között húzódott, ahogyan a megnyitók utáni fogadáson informális csoportokba rendeződve beszélgettek.

A Vámospércsi Népdalkör a helyi pávakör utódja. A pávakör elnevezés a Magyar Televízió *Röpülj páva* címet viselő népdalversenyéből ered, amely 1969-ben került adásba először,⁷¹ Vass Lajos karnagy ötlete és szervezése nyomán, aki a műsort is vezette. A vetélkedő rövid idő alatt rendkívüli népszerűsége tett szert, adásonként ötmillió néző ült a tévé elé, a verseny döntője után pedig a nézői érdeklődés és aktivitás mozgalommá alakult. Hatszáz „pávakör” alakult országszerte, melyek főleg vidéken, falvakban és kis településeken jöttek létre. Az öntevékeny mozgalom találkozott a korabeli kultúrpolitikai törekvésekkel, így megindult a pávakörvezetők, karvezetők képzése, daloskönyvek kiadása, a kottából megtanulható népdalsokrok terjesztése. Eközben a pávakörök saját helyi népdalikat is újra elővették, azokat „kanonizálták”, beépítették

71 <https://archivum.mtva.hu/stories/Ropul-vagy-folszall-a-pava>.

repertoárjukba. E pávakörök sok helyen azóta is léteznek, általában nevükből mostanra már kiürült a régi tévés vetélkedőre való utalás, de hagyományőrző tevékenységük nem változott az évek során. A helyi közösségek kulturális életének szerves részét képezik, nemzeti és helyi ünnepeken, a település kiemelt eseményein lépnek fel. A helyi identitás erősítésében és megőrzésében fontos szerepük van, nem múlhat el sem falunap, sem március 15.-i vagy augusztus 20.-i ünnepség a népdalkör megjelenése nélkül.

A népdalkörök a helyi értékmegőrzés és a helyi közösségben való jelentőség mellett a tagok egyéni életében is fontos szerepet játszanak. A Vámospercsi Népdalkör tagjai jobbára olyan idős nők, akiknek nyugdíjas éveikben jut először elég idejük arra, hogy pusztán a szellemi önkifejezés jegyében végezzenek valamilyen tevékenységet. A kórusba az éneklés öröméért és a közösség megtartó ereje miatt járnak. A közösség segítséget nyújt számukra az öregkori depresszió és a magány leküzdésében, valamint személyes veszteségeik, traumáik feldolgozásában is támaszkodnak a csoportra és a közös éneklésre. Így elmondható, hogy a népdalkör terápiás, gyógyító szerepet tölt be a tagok életében, miközben a népdalköri tagság biztosítja számukra, hogy a közösség aktív tagjai maradjanak.



Fátyol Viola: *Ha van szíved, neked is fáj,
amit velem tettél* (2013–2018)
Részlet a sorozatból



Fátyol Viola: *Ha van szíved, neked is fáj,
amit velem tettél* (2013–2018)
Részlet a sorozatból



Fátyol Viola: *Ha van szíved, neked is fáj,*
amit velem tettél (2013–2018)
Részlet a sorozatból

SZEMÉLYES MOTIVÁCIÓK

Családi, gyerekkori emlényeim miatt – nagyapám borbélymestersége, majd termelőségvezetésben végzett földművelő munkája mellett klubzenekart vezetett, melyben többféle hangszeren játszott és énekelt is – a falusi világ zenei rétege, „hangsávja” mindig a hétköznapjaim része volt. Nagyapám halála után is velem maradt ez a zenei emlékréteg, mely főleg magyar nótákból állt. A magyar nótával szemben a népdalt minden iskolai képzési fokon – a kodályi alapelvek értelmében – értékesebbnek, a nótát pedig hamisnak ítélték, e kétféle dal feszültségét pedig mindig érdekesnek találtam. Általános érdeklődésem ellenére vizuális művészként sokáig nem fordultam a téma felé, a médiumkülönbségek miatt nem vállalkoztam a kérdés feldolgozására. Végül nem is a zenén keresztül közelítettem meg a magyar vidék hangjait, hanem a közösségen keresztül, amelynek tagjai e hangokat eléneklék. Érdeklődésemben fontos szerepet játszott, hogy főleg nők alkotta közösségről van szó, ahol úgy sejtettem, számomra fontos tematikák – mint az öregedés vagy a hagyományos női szerepek konfliktusai – merülhetnek fel a kórus alapvető funkcióján, a közös éneklésen túl is.

2013-ban mentem el először a Vámospécsi Népdalkör próbájára, ahova nem éneklési, hanem ismerkedési és fotózási szándékkal érkeztem. A távolság azonban zavart, nem ismertem a kórust, jóval fiatalabb voltam, a városi középosztályból érkeztem, és az idősebb nők között ülve feszengtem a fényképezőgéppel a kezemben. Szinte magától történt, hogy elém került egy kotta, és én is énekelni kezdtem. A zavaromat próbáltam ezzel oldani, hiszen tulajdonképpen beilleszkedni vágytam köztük. Az éneklés remek hídnak bizonyult, a próba végére már nem éreztem magam reménytelenül idegennek, és rövid időn belül otthonosan mozogtam a próbákon és a fellépéseken is. A munka első

évében megismerkedtünk a tagokkal, akik hamar elfogadták a jelenlétem, és örültek a figyelemnek, amellyel feléjük fordultam. A közösség életére, működésére, helyi értékére fókuszáltam. Emellett igyekeztem megfigyelni, milyen szerepet tölt be a tagok életében a közösség, mik azok az okok, amelyek miatt esőben-hóban is elindulnak egy-egy próbára, és szabadidejükben is összejönnek, hogy készüljenek egy fontosabb fellépésre.



Fátyol Viola: *Ha van szíved, neked is fáj,
amit velem tettél* (2013–2018)
Részlet a sorozatból

KULTURÁLIS ANTROPOLÓGIAI KITEKINTÉSEK/ALKOTÓI KRÍZISEK ÉS MEGOLDÁSOK

A fotografiai nyelv megválasztása eleinte komoly dilemmák elé állított. Teljesen jelen akartam lenni, és az együttléteket nem (vagy nem csak) a képkészítés nyomása alatt szerettem volna megélni. Nem lehet egyszerre énekelni, mély emberi kapcsolatokat létrehozni, kulturális antropológiai igénnyel megfigyelni valamit és a fotográfia képi elvárásainak is megfelelni. Művészeti praxisom jobbra a konceptuális fotográfia területén mozog, de mindig fontos volt számomra a kép is, amely a koncepció mentén létrejön. Mindig gondosan figyeltem a kompozícióra, a fények érzékeny használatára, a képi súlyok, feszültségek megteremtésére, röviden szólva a kép esztétikai minőségére. Hirtelem azonban mindezt háttérbe kellett szorítanom, hogy a kutatásom és a munkám hiteles maradjon. Törekedni akartam a lehető legobjektívebb rögzítésre, ez pedig a kulturális és vizuális antropológia diszciplínái felé vezetett. E tudományterületeken állandóan foglalkozni kell azokkal a kérdésekkel, melyek eleinte engem is feszítettek, nevesül, hogy a terepre érkező kutató mennyiben befolyásolja az általa vizsgált jelenségeket, eseményeket, a kutató leírása, írásos vagy képi rögzítése és elemzése mennyire lehet mentes a saját kulturális beágyazottságaitól, beállítódásaitól, személyes véleményeitől. Megkönnyítette számomra a kulturális antropológiához való kapcsolódást, hogy e tudományra jellemző az empatikus, a másik megértésének vágyában gyökerező szemlélet, melynek „lényege a másik másságának feltétel nélküli megtapasztalása, átélése.”⁷²

Művészeti törekvéseimhez tehát a kulturális antropológiából merítettem az elméleti háttérrel. Ez az elméleti kutatás új ismeretekkel és bizonyos képalkotói gátak kialakulásával is együtt járt. Minél többet tudtam ugyanis

72 BÁN András: A vizuális antropológia helyzete a Corvin utca 7. alatt, in. uő: *A vizuális antropológia felé*, Typotex, Budapest, 2008, 215.

a terepmunka és a résztvevő megfigyelés tudományos módszereiről, annál kevésbé voltam képes fotográfiai – művészeti szempontból magasabb – szintre emelni a megkezdett projektet.

Sokat segített Margaret Mead munkásságának, főleg a Szamoa szigetén végzett kutatásának megismerése.⁷³ Mead fiatal lány volt, amikor 1925-ben egy évre Szamoára utazott, ahol előzetes – és tanárával, Franz Boasszal egyeztetett – tervei szerint a helyi serdülő lányok fejlődését, szerepeit és a felnőtté válás során az őket érő társadalmi és pszichológiai hatásokat szeretne volna tanulmányozni. Mead kutatásának menetét azonban némiképp átírták személyes életének eseményei. Komoly érzelmi válságban hagyta ott Amerikát, bonyolult szerelmi viszonyai közepepedig sokat gondolkodott a szerelmi házasság, a szerelem életben betöltött szerepének kérdésein,⁷⁴ így főleg ezekről és saját élményeiről beszélgetett a szamoai lányokkal. Ők viszonzásként beavatták Meadet az amerikai szemmel szabadosnak számító szexuális szokásaikba, illetve saját szerelmi történeteikbe. Mead terepmunkájának összegzéseképpen megírta a *Coming of Age in Samoa* című tanulmányt, mellyel tudományos berkeken kívül is hatalmas sikert aratott.⁷⁵

Margaret Mead kulturális antropológusként mindig hagyta magát sodorni a helyszínen tapasztalt új élmények által, és hagyta, hogy saját életeseményei (szerelmi csalódása, később anyává válása) miatt kialakult új érdeklődései kutatói munkáját is befolyásolják. Nem is kísérelte meg, hogy kizárja saját magát mint embert a tudományos munkájából. Ez számomra is segítséget jelentett, amikor a személyes életeseményeim miatt megváltozott a népdalkörben végzett munkám iránya. A csoport elemzése, a tagok csoporthoz fűződő viszonyai, a népdalkör helyi társadalomban betöltött szerepe helyett (vagy mellett) a szerelem és a házasság témakörei váltak kiemelten fontossá. Körül-

belül ezzel a tematikai elmozdulással egy időben értettem meg azt is, hogy a kulturális antropológiából ismert résztvevő megfigyelés és a tudományos igényű kutatás keretei számomra nem megfelelők. Elsősorban nem kutató vagyok, aki terepmunkát végez, hanem művész, aki vállaltan saját élményanyagot gyűjt, és önnön személyiségétől elidegeníthetetlen narratívát teremt meg. Ebben nem köti a művészt valamely tudományterület keretrendszere, élményeit saját magán átszűrve arra kell törekednie, hogy művészeti eszköztára segítségével feltárja a megmutatni kívánt világot.

73 *Margaret Mead: Human Nature and the Power of Culture*, virtuális kiállítás Margaret Mead 100. születésnapjára a Library of Congress gyűjteményéből, <https://www.loc.gov/exhibits/mead/>.

74 *Lásd To Cherish the Life of the World: selected letters of Margaret Mead*, 2006, edited by Margaret M. CAFFREY and Patricia A. FRANCIS, Basic Books, Perseus Book Group, USA, 2006.

75 Mead kutatásait később sokan bírálták, és azt állították, hogy túl általánosító következtetéseket vont le a szamoai fiatalok tabuktól mentes szexuális szokásairól viszonylag rövid és felületes kutatómunka után. Egyik legkitartóbb kritikusa, a szintén antropológus Derek Freeman bizonyítékokkal állt elő, melyek azt támasztották alá, hogy Meadet adatközlői anno szándékosan félrevezették. Freeman szerint Mead alapvetően két lány elbeszéléseire alapozta tanulmányát, viszont e lányok tréfából vad túlzásokkal is traktálták őt a szexuális szokásaikat illetően. Ez a fajta viccelődő túlzás egyébként megszokottak számított a szigeten, így Freeman szerint Meadnak észre kellett volna vennie az ugratást, ha jobban ismerte volna a helyi nyelvet és a helyi kommunikációs szokásokat. Mindeközben Freeman bizonyító metódusait és írásainak elméleti hátterét is élesen bírálják az antropológus szakma tagjai: szerintük Freeman feltevésének egyik bázisa azon meggyőződés, hogy a kulturális antropológia nélkülözi a tudományosság kellő mértékét. A vitát remekül megvilágítja Huszár Ágnes cikke és Utasi Krisztina válasza a Budapesti Könyvszemle hasábjain. Lásd HUSZÁR Ágnes: Margaret Mead megvezetése, in: *Budapesti Könyvszemle (BUKSZ)*, 2003/3. és UTASI Krisztina: A megvezetés dialektikája, Mead, Freeman és Szamoa, in: *Budapesti Könyvszemle (BUKSZ)*, 2005/3.



Fátyol Viola: *Ha van szíved, neked is fáj,
amit velem tettél* (2013–2018)
Részlet a sorozatból

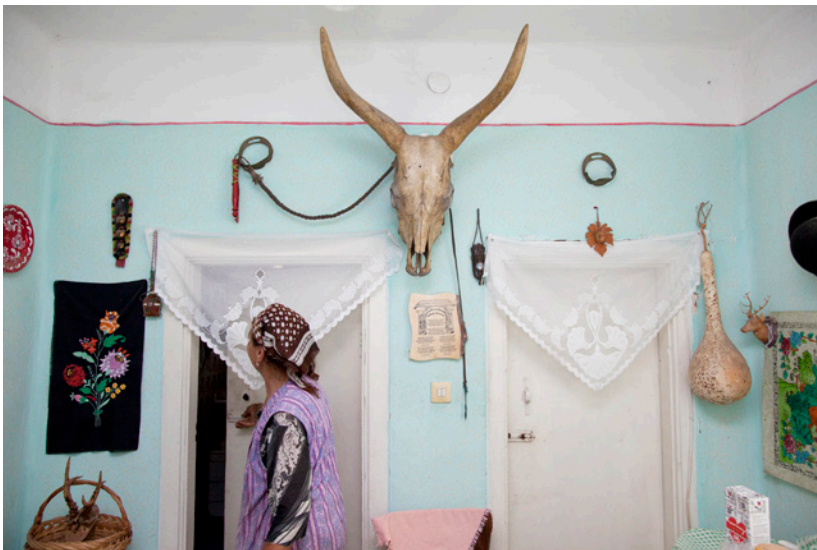


Fátyol Viola: *Ha van szíved, neked is fáj,*
amit velem tettél (2013–2018)
Részlet a sorozatból



Fátyol Viola: *Ha van szíved, neked is fáj,
amit velem tettél* (2013–2018)
Részlet a sorozatból





Fátyol Viola: *Ha van szíved, neked is fáj,
amit velem tettél* (2013–2018)
Részlet a sorozatból

A VÁLASZTOTT KÉPI NYELVRŐL

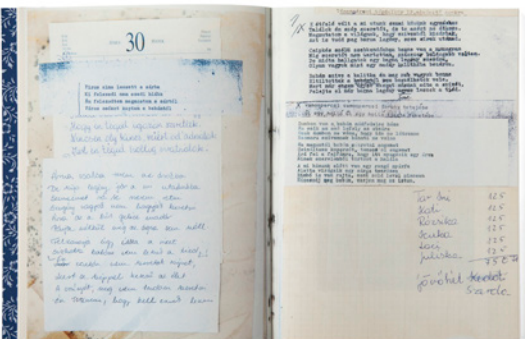
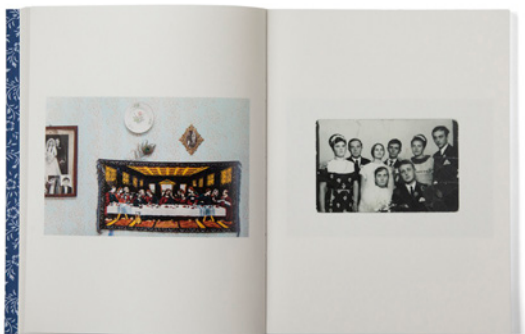
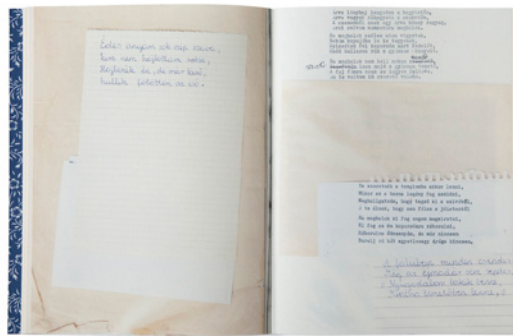
A *Ha van szíved...* sorozat a népdalkört intim, személyes módon mutatja be. Ez a személyesség általános igazságként a mű egészére igaz, ám a projekt tartalmi és műfaji-formai szempontból egyaránt keveredéseket mutat. Értelmezhető egy csoport bemutatásaként, egy ember – a művész – személyes útjaként, egy közösség és egy idegen egymásra találásaként. Értelmezhető a női szerepek, az öregedés és a magyar vidék sajátos miliője szempontjából is. Egyszerre társadalom- és helyrajz, személyes fotográfiai vallomás, valamint hosszú és átfogó történetmesélés.

A végleges projekt mintegy hetven fotóból, szövegtörölkékből, három videóból, egy hangfelvételtől, a népdalkör daloskönyvének beszkenelt oldalából, valamint családi archív fényképekből áll. Ez a mediális sokszínűség egy fotókönyvben ölt végül testet.⁷⁶ A korábbi kiállításokhoz⁷⁷ képest a könyvforma lehetőséget ad többféle tartalmi és vizuális elem használatára. A könyv fontos újítása, hogy a szövegeket a képekkel egyenértékű összetevőként kezeli. Az idézetek a népdalkörös nőktől származnak: találunk közöttük saját sorsukról szóló drámai kinyilatkoztatásokat, általános életigazságokat és jótanácsokat a női életvezetésre nézve. Ezek már a kötet megszületése előtt is helyet kaptak az anyagban, de a könyv formája adott lehetőséget arra, hogy a képek mellett, a képek és a szövegek összepárosításával valóban részt vegyenek a narratívában.

A könyv öt fejezetből áll, amelyek azonban szándékoltan nem különülnek el egymástól karakteresen. Az első fejezetben a megismerkedés, a beilleszkedés jobbra leíró képeit látjuk. A második fejezet a szerelem és házasság kérdéseit járja körül, a harmadik fejezetben a képek és az azokat kísérő szövegek a halálról és elmúlásról beszélnek. A negyedik fejezet egy portrészorozat a tagokról, az ötödik fejezetben pedig a feltámadás képei zárják a történetet.

76 FÁTYOL Viola: *Ha van szíved, neked is fáj, amit velem tettél*, Redboxcom Kft., Budapest, 2018.

77 Egyéni kiállítások: *Ha van szíved, neked is fáj, amit velem tettél*, B24 Galéria, Debrecen, 2015; *Ha van szíved, neked is fáj, amit velem tettél*, Robert Capa Központ, Budapest, 2017 és Art Market, Budapest, 2017
Csoportos kiállítások: *Terepmunka*, páros kiállítás Ember Sárival, Labor Galéria, Budapest, 2014, *Bőrödön viseled. Társadalmi konstrukciók vizuális kódjai*, Robert Capa Központ, 2015.



Fátyol Viola: *Ha van szíved, neked is fáj, amit velem tetted* (2013–2018)
Részlet a sorozatból

A népdalkör daloskönyvének befotózott oldalai szolgálnak a fejezetek elválasztóiként. Ezek az oldalak preparáltak: habár küllemük megegyezik a daloskönyvben igazából fel-lelhető látvánnyal, olyan népdalszövegeket és kottákat válogattam egymás mellé, melyek az adott, soron következő fejezet témájához illeszkednek. A fejezetek elválasztása mellett kiemelten fontos szerepe van ezeknek a kottaoldaloknak: ezeken keresztül jelenik meg a legplasztikusabban, hogy egy működő kórusról van szó, s hogy tagjainak az éneklés a legfontosabb közös tevékenysége. A hangsáv és az éneklés ezen kívül csak távolabbi áttételeken keresztül jelenik meg a projekten belül.

A családi archívumokból válogatott fényképek mind a szerelemről és házasságról szóló részben kaptak helyet. Ezeken keresztül pillanthatunk be a tagok életének egy olyan szakaszába, amely már rég elmúlt, de ami még mindig hatással van életükre, gondolataikra. A fotókönyvekben gyakran alkalmazott módszer a különböző, dokumentumértékű elemek használata, mint az archív fénykép, a valódi szövegtöredékek (interjúk, beszélgetések részletei), tárgyak scannelt megjelenítése (mint esetünkben a daloskönyv). Ezek az elemek az én projektem esetében is a munka hitelességét kívánják áttételesen erősíteni, mintegy bizonyítékot szolgáltatnak, hogy az elmesélt történet hús-vér emberek valódi élményeiről és érzéseiről szól. Emellett abban segítenek, hogy a népdalkör által megrajzolt történetet annak teljességében lehessen megnézni és megérteni. A szöveges, mozgóképes vagy archív képi adalékok képesek plasztikussá tenni a történet azon részeit is, melyek a fotóanyagban esetleg rejtve maradnának.

A projektre tehát tartalmi és formai szempontból is a heterogenitás jellemző, és ez a munka magját jelentő fotográfiai anyagra is igaz. A korai kulturális antropológiai közelítés eredményeképpen születtek meg azok a képek, melyek bizonyos helyek és események minél objektívebb



Fátyol Viola: *Ha van szíved, neked is fáj, amit velem tettél* (2013–2018)
Részlet a sorozatból



Fátyol Viola: *Ha van szíved, neked is fáj,
amit velem tettél* (2013–2018)
Részlet a sorozatból



Fátyol Viola: *Ha van szíved, neked is fáj, amit velem tettél* (2013–2018)
Részlet a sorozatból



Fátyol Viola: *Ha van szíved, neked is fáj,
amit velem tettél* (2013–2018)
Részlet a sorozatból

dokumentációját tűzik ki célul, különösebb képi megfontolások nélkül (ezek kis számban szerepelnek a végső könyvben, a legutolsó válogatás próbáját általában nem állták ki). Emellett dokumentarista, a klasszikus riportázs műfajába tartozó képeket találunk nagyobb számban, amik eseményeket, karaktereket, helyszíneket örökítenek meg. A megtalált pillanatokon túl igen jelentős a képanyagban a megrendezett fotók aránya, a talált és a rendezett képek egymást kiegészítve alakítják a történetet. A megrendezéssel érzelmi-gondolati tartalmakat sűrítettem egy-egy beállításba, így kiválasztott szimbolikus helyszínek, mozdulatok által jelenhetett meg a tagok közötti szeretetteljes viszony vagy az az érzés, hogy egy lettem közülük. A megrendezett jelenetek között több olyan is van, amelynek valószínű mozdulat, közösen átélt jelenet szolgáltatta az előképét, melyet strukturáltabb keretek között újrajátszottunk.

A projekten belül külön egységet alkot az éneklő portrék sorozata. A kék háttérű stúdióportrék kivágása, világitása szándékolatlanul idézi az iskolai tablóképek világát. A népdalkörös tagokat megkértem arra, hogy énekeljék el a kedvenc népdalukat, majd éneklés közben készítettem el róluk a portrét. Végül én is helyet foglaltam a kamera előtt, hogy belehelyezzem magam az éneklő nők sorába. Az éneklés hatására az arcok átszellemülnek, a dalok szövegének drámaisága, mely oly jellemző a magyar népdalra, láthatóvá válik arcvonásainkban. A darabszám – tizenkét kép – rimel a krisztusi tanítványok számára, a kék háttér egyrészt mintegy meghosszabbítja a kék színű „egyenruhát”, emellett a szentség színeként is értelmezhető. Így a portréanyag vállaltan merít a keresztény ikonográfiából, mely vizuális rendszer a teljes képsorozaton belül – és általában véve egész művészeti munkásságomban – más pontokon is megjelenik.



Fátyol Viola: *Ha van szíved, neked is fáj, amit velem tettél* (2013–2018)
Részlet a sorozatból



Fátyol Viola: *Ha van szíved, neked is fáj,
amit velem tettél* (2013–2018)
Részlet a sorozatból

KORTÁRS MŰVÉSZETI PÁRHUZAMOK

A továbbiakban olyan 20. századi és kortárs alkotók munkáit elemzem röviden, akik valamilyen szempontból hasonló módon közelítenek saját választott témáikhoz és üzeneteikhez. Az összehasonlítás sok lehetséges nézőpontot kínált, ezek közül hármát emeltem ki. Elsőként a fotós pozíciójáról gondolkodtam térben és időben, nevesül a belülré helyezkedés igényéről, valamint a hosszú távú munka lehetőségeiről. Másodsor a művész beöltözésének gesztusát vizsgáltam, végül pedig a népdalkör jelenségének művészeti munkákban való feldolgozására kerestem példákat.

Egy közösség, jelenség, élethelyzet vagy egyetlen ember empátikus megmutatása mint alkotói cél nagy hagyományokra tekint vissza a fotó teljes történetében.⁷⁸ Ehhez az alkotói célhoz jellegéből fakadóan gyakran társul alkotói módszerként a közelkerülés, a részvétel, a belülről való megmutatás igénye. Már a riport- és szociofotó korai példái között is bőven találunk olyan alkotókat, akik nem kívülről, hanem minél közelebből akarnak tudósítani, általában marginalizált közösségek életéről, problémáiról. Ez a 20. század elejére kivirágzó fotografiai attitűd máig gyakorta köszön vissza a különböző életművekben. Az ilyen típusú fotóprojektek formai jellege eltérhet egymástól, attól függően, hogy mikor és hol készültek, ki készítette azokat, és az elmondani kívánt történet mely részletére akarta helyezni a hangsúlyt. Műfajilag egyáltalán nem egységes tehát a kép: gyakran a dokumentarizmus, riportázs, szociofotó címkéket használjuk ezekre a fotóprojektekre, de a személyes fotó, a megrendezett vagy narratív fotó, a konceptuálisan tervezett sorozat, az editorial és a fotó bármely határterülete is bármikor képes felmutatni a közelkerülés és a belülről megmutatás alkotói igényét. Közös pont ezen sorozatok esetében, hogy a néző számára szinte tapintható az a bizalmi viszony, amely a fotós és a modellek között létrejön.

A belüllét és részvétel kérdéseinek vizsgálatához érdemes egy pillanatra visszakanyarodni a kulturális antropológiához, hiszen ezek az antropológiai terepmunka alapjait is jelentik. Az idegen kultúrák megfigyelése esetén a kutatónak törekednie kell a megértésre és belülré kerülésre. Más eset azonban a saját társadalom megfigyelése, mely a 20. század második felétől uralja a kulturális antropológiai trendeket. Ebben az esetben máshogy értelmezendő a terepmunka: a részvétel itt sokkal inkább „önmagunk

⁷⁸ Lásd bővebben ALBERTINI Béla: *A magyar szociofotó története a kezdetektől a második világháború végéig*, Magyar Fotografiai Múzeum, Budapest, 1997 és MARIEN, Mary Warner: *A fotográfia nagykönyve, A fényképezés kultúrtörténete*, Typotex, 2011.

elhelyezése a társadalom rétegződésében”.⁷⁹ Az önreflektivitás a kutatás egyik legfontosabb eleme, a megfigyelés során a kutató saját pozícióját is meghatározza önnön társadalmi keretei között. Azért fontos erről itt szót ejtenünk, mert a fotográfia mind a belülré helyezkedés, mind az önreflexió módszereit követi.

A belülré helyezkedés vágya szinte minden esetben időt és kitartást igényel, ami pedig egyenesen vezet a hosszú távú munkákhoz, évekig, akár évtizedekig készülő sorozatokhoz. Épp emiatt a belülré és a hosszú táv lehetőségeit és értékeit összevonva, egy alfejezetben vizsgálom. Végtelen azon nagyszerű példákra a száma, melyeket a fenti gondolat alátámasztására bemutatunk. A magyar fotográfia bővelkedik kiváló fotóanyagokban, mint Benkő Imre *Acélváros* című sorozata, Urbán Tamás *Felesleges pillangó* című munkája vagy Móricz-Sabján Simon *Árnyéksáv* projektje. A vizsgálati szemponthoz – belülré és hosszú táv – különösen fontosnak tartom kiemelni Korniss Péter életművét, hiszen Korniss esetében e tér- és időbeli koordináták olyan alapvetésnek számítanak, amiktől hosszú karrierje során még soha nem tért el.

Korniss Péter egész munkásságában kiemelt jelentősége van tehát a hosszú távú elköteleződésnek. Erdélyi, széki képeit több évtizede készíti, a munka máig folyamatosan zajlik. Tíz évig követte a vendégmunkásokat, és sokáig dolgozott balett- és táncfotósként is. A hosszú távú együttműködés bizalmat és barátságot szül, olyan helyekre is bebocsátást nyer a fotós, ahova másképpen nem engednék be, amit másnak nem mutatnának meg. Korniss eléri, hogy a nyilvánosságnak szánt önreprezentáció helyett a fényképeken megjelenő emberek privát életben viselt identitása, „családi felhasználásra szánt” énje jelenjen meg, még akkor is, ha már a fénykép készítése pillanatában világosan érthető, hogy az elkészült fotók kilépnek majd a családi fényképalbumokon túli nyilvánosságba.

79 KAPITÁNY Ágnes, KAPITÁNY Gábor: Résztvevő megfigyelés a saját társadalomban, in: *A magyar kulturális antropológia története*, 2008, 395.



Korniss Péter: *A vendégmunkás* (1979–1988)
Részlet a sorozatból

A hatalmas életműből különösen nagy hatással van rám *A vendégmunkás* című sorozat, melynek szikársága kissé eltér az erdélyi képek időnként érzelmesebb világától. Korniss Péter 1978-tól kezdve fényképezte a vidékről a fővárosba ingázó vendégmunkásokat, majd megtalálták egymást Skarbit Andrással, (ahogy Korniss maga fogalmazott, Skarbitot a „fényképezőgép választotta ki magának”⁸⁰), aki Tiszaeszlárról járt dolgozni Budapestre. A két férfi útjai nyolc évig fonódtak össze, 1988-ban Korniss *A vendégmunkás (Fényképregény)* című nagyszabású fotókönyvvel zárta le munkájukat. Skarbit Andrásen keresztül megelevenedik azoknak a tömegeknek a sorsa, akik a paraszti életformát a történelmi kényszerek miatt maguk mögött hagyva idegen helyeken keresték boldogulásukat, ám a régi formák, szokások, helyek és a régi életvezetés hiánya egész életüket áthatotta. Nem gyökereztek meg új élethelyszíneiken, átutazók, vendégek, ahogy Skarbit András mondta, „semmi emberek”⁸¹ maradtak. Cséka György a láthatatlanság metaforájával írja le Skarbit és a hozzá hasonló vendégmunkások helyzetét. Láthatatlanok a város számára, amit kiszolgáltnak, de nem élvezik annak semmilyen előnyét. Skarbit András esetében szimbolikusan és a szó szoros értelmében is igaz a láthatatlanság, a Fővárosi Gázművek kubikos munkásaként ideje legjavát az utcaszint alatt, félig ásott gödrökben tölti.⁸²

Korniss képei bemutatják Skarbit életét, állandó utazását, tiszzaeszlári otthonát, budapesti munkáját, röviden személyes sorsát annak minden drámaiságával együtt. A képanyag azonban nem áll meg az egyszemélyes portré határainál, áttételesen azokról az ingázó, boldogulást kereső tömegekről is szól, amelyek a társadalmi javakból mindig a legkevesebbet kapják,⁸³ kortól és társadalmi be rendezkedéstől, ideológiáktól függetlenül. Ehhez a tömeghez tartozik Skarbit András, – és jegyezzük meg, ennek a tömegnek az elődeihez tartozik Travnik Mariska, valamint

80 KORNISS Péter: *A vendégmunkás – Fényképregény*, Mezőgazdasági Kiadó, Budapest, 1988, 5.

81 „Tudja, Péter, itt Pesten én olyan semmi ember vagyok.” képaláírás, in: KOVÁCS M. Dávid: Kelet-európai sors, fehérén-feketén, *index.hu*, Nagykép rovat, 2017. 12. 12. index.hu/nagykep/2017/12/12/kelet-europai_sors_feheren-feketen/.

82 CSÉKA György: Mit akart ez az egy ember, Korniss Péter: A vendégmunkás című fényképregényének újraolvasása, elhangzott az *Egy archívum rétegzettsége. A Korniss Péter-életmű megközelítési lehetőségei* című konferencián, Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet (KEMKI), Budapest, 2022. 09. 29.

83 LOSONCZI Ágnes utószava, KORNISS Péter: *A vendégmunkás – Fényképregény*, Mezőgazdasági Kiadó, Budapest, 1988, 144–145.

ennek a tömegnek az utódai közül kerül ki a vámospécsi népdalkör tagsága is. Még egy lépést hátralepve a fotósorozat emlékművet állít annak a nehezen körülírható emberi minőségnek is, ami a főszereplő sajátja. Ez a belülről jövő megtartó erő – nevezzük így – nem engedi, hogy a hőst legyűrjék a nehéz életkörülmények, nem törik meg, nem esik szét, férjként, apaként, nagyapaként is betölti szerepét, falujában és vallási közösségében megbecsült tag marad.⁸⁴

A fotókönyvben dominálnak a dokumentarista felvételek. Ezek között sok az akciódús, többszereplős, valamilyen specifikus helyszínt, eseményt vagy szereplőt bemutató kép, ahol épp „történik valami”. A klasszikus dokumentarizmus kiváló képei mellett Korniss kitekint a műfajból két „minisorozatával”, melyeket az ingázó férfiak ételes szekrényeiről, valamint a vonatablakban megjelenő táj- és városképekről készít. Mindkét széria konceptualista szigorral vezet végig az ismétlődő látványokon. A képkivágás azonossága azt az érzést erősíti a nézőben, hogy hiába tűnnek a látott tájak vagy az ételes szekrények beltartalmi változatosnak, mindkét sorozat a végtelenségig folytatható lenne, mint ahogy a végtelenségig kell ezeknek az embereknek utazniuk és a szépen terített családi asztaltól távol, ideiglenes társaságokban étkezniük. Mindkét sorozat erősen épít a festészetből ismert előképekre. Az ételekről készült képeken kenyeret, szalonnát, csatos üveget, ételhorodót, érzékelhetően szegényes tárgyegyütteseket látunk, melyek nem a gasztronómiai bőséget, hanem a fogyasztó életben tartását tűzik ki célul. Az ételek minden szegényessége ellenére a németalföldi csendéletek burjánzó, plasztikus képi világa jut eszünkbe, ezt a párhuzamot erősíti e képek kompozíciós zsúfoltsága és a drámai tónuskülönbségek használata.

A könyvben megjelennek különböző dokumentumok, amelyek tényszerűségükkel narrálják a fényképeket: a szegénységi bizonyítvány, a személyi igazolvány, a vállalati



Korniss Péter: *A vendégmunkás* (1979–1988)
Részlet a sorozatból

84 Lásd LOSONCZI, 147.

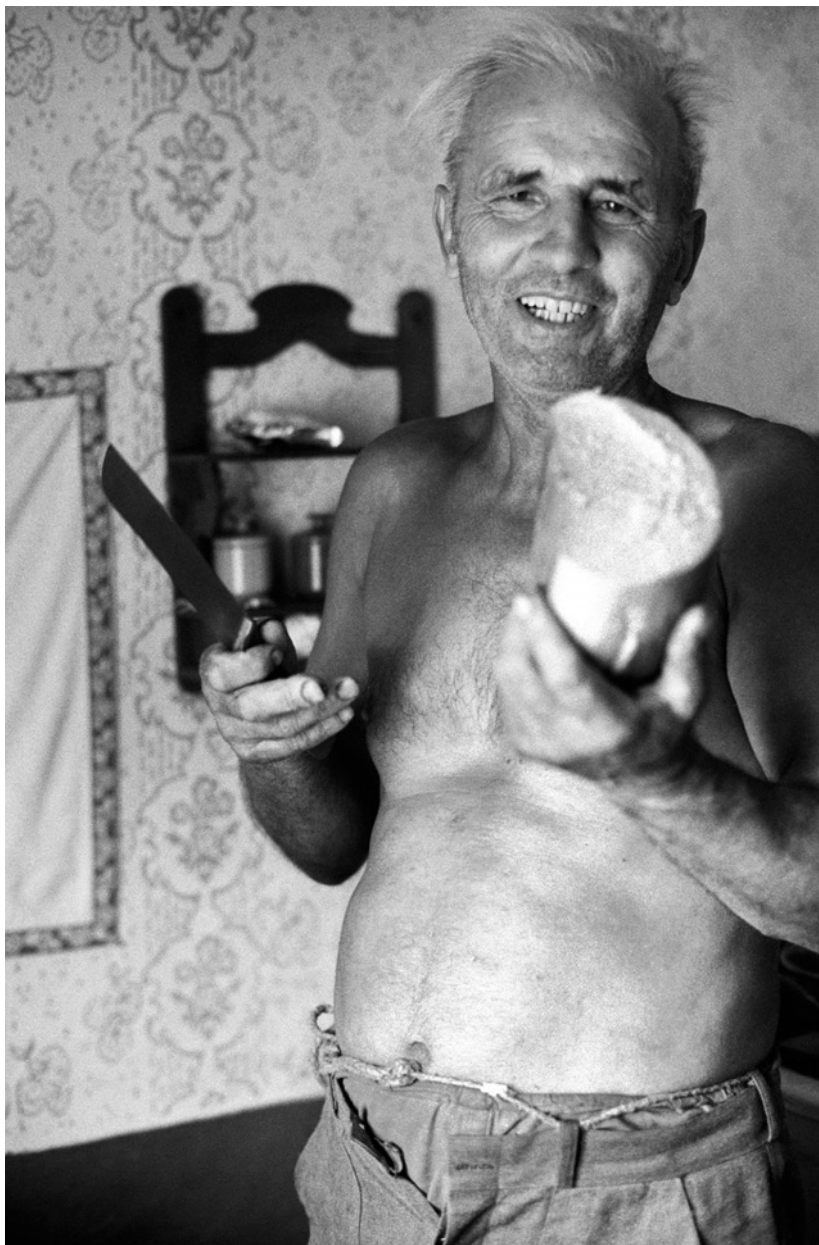


igazolvány, a munkabérlap, házassági fényképek a családi archívumból vagy a Skarbit Andrásról készült első fénykép 1947-ből. Ezek mindig szürke alapon jelennek meg, ellenében a többi képes tartalommal, így vállaltan elválasztó szerepet is kapnak a könyvön belül. A dokumentumok közrebocsátása szintén a fotós és a főszereplő közötti bizalmi viszonyt illusztrálja, hiszen ezek gyakran egészen intim információkat (vagyonhiány, lakcím, családi állapot) vagy személyes tartalmakat (a családi fényképtároló képei) osztanak meg. A dokumentumok a baráti nexus alátámasztása mellett szikárságot, tényregényszerűséget sugároznak, mintegy biztosítják a nézőt, hogy amit lát, az a torzítatlan valóság. Ez a száraz fogalmazásmód izgalmasan ellenpontozza a fényképeket, melyeknél viszont érzékelhető – természetesen – a fotós bevonódása, empátiája, részvétele, sőt személyisége, mellyel sosem mulasztja el megmutatni az élet szereteteli oldalát.

A képek könnyen befogadható, tematikus egységekbe rendeződnek, melyeket az említett szürke dokumentumoldalak választanak el egymástól. Megjelennek az utazás, a munka, az otthon és a család képcsoportjai. Egy-egy téma többször is visszatér a könyvben, a visszatéréssel pedig mindig újabb oldalról ismerjük meg Skarbit András életének körülményeit. Többször látjuk a munkásszállót, hol a fürdőszoba és a tisztálkodás, hol a konyha és az étkezés perspektívájából. A munka képei háromszor jelennek meg, az utazás fotói négyszer térnek vissza. Ugyanígy több alkalommal foglalkozik a könyv Skarbit családjával, egyszer a házasság, egyszer a gyerekeknél tett látogatások, egyszer pedig az unokák szempontjából. Megjelennek az otthon nagy eseményei – lakodalom, temetés –, és a vallás képei is helyet kapnak a könyvben. A szerkesztés gyakran épít finomabb vagy direkter ellentétekre, melyek főleg kép- és oldalpárok formájában jelennek meg. E képtársítási módszer néhol meglepő, máshol drámai színezetet ad



Korniss Péter: *A vendégmunkás* (1979–1988)
Részlet a sorozatból



Korniss Péter: *A vendégmunkás* (1979–1988)
Részlet a sorozatból

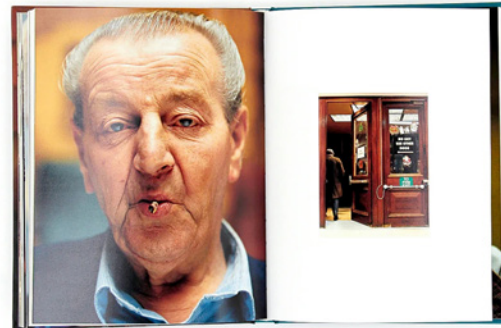
a képek egymáshoz való viszonyaiból kibontakozó jelentéseknek. A képi ellentétek közül emlékezetesen emelkedik ki az a hatásos oldalpár, melynek bal oldalán a szegénységi bizonyítvány képét látjuk, a jobb oldalon pedig Skarbit félmeztelen, nevető portréját. Érzelmileg rendkívül plasztikus ez a vidámság a képen: mintha Skarbit András, aki épp megismertette papíron is igazolt szegénységét a nézővel, nevetne a kilátástalan helyzetben, nevetne annak eleve elrendeltségén. Sorsának vállalása talán ez a gesztus, az elfogadással pedig esélyt teremt magának arra, hogy megtalálja az élet örömét is.

Horányi Attila gondolata szerint⁸⁵ a természettudományokban akkor fogadunk el egy tételt igaznak, ha sok ismétlés után is ugyanazt az eredményt kapjuk. Az ismétlés tehát a hitelesség záloga, és alapvetően hasonlóan gondolkodik erről a posztmodern kulturális antropológia is. Az ismétlés, egy kísérlet vagy megfigyelés időbeli kiterjesztése tehát az igazság, a hitelesség szintjét emeli egyre magasabbra. Mintha a művészetben és a fotográfiában is hasonló tapasztaltnánk: azáltal, hogy valaki hosszú ideig készít egy anyagot, hosszú távú barátságokat köt, hosszan lélegzik együtt a megfigyelt közösséggel, az általa elmesélt történet is hitelessé, igazzá válik a néző szemében.

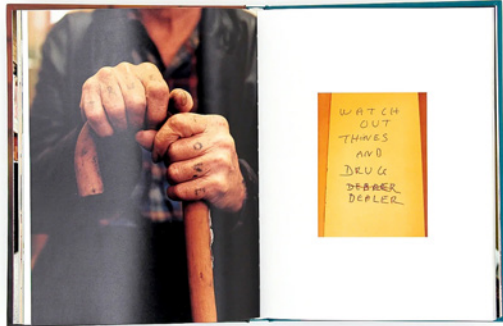
Hosszú távú elköteleződés jellemzi Deirdre O'Callaghan *Hide That Can* című fotográfiai projektjét⁸⁶ is, melyet négy éven keresztül készített egy alkoholizmussal küzdő férfiak számára kialakított londoni munkásszálláson. Bár más korban, más helyszínen készült munkáról beszélünk, mégis sok hasonlóságot fedezhetünk fel Korniss Péter imént elemzett vendégmunkásával. A londoni bentlakók közül sokan Írországból érkeztek, mint a fotós maga, így Deirdre O'Callaghan saját kivetettsége, honvágya is táplálta az érdeklődést és odafordulást, mellyel hosszú távú munkáját végezte. A képek egy része Angliában készült, egy másik része pedig Írországból, ahova a fotózott férfiak

85 HORÁNYI Attila: Hű kép. Korniss Péter Skarbit András-portréja, előadás, elhangzott az *Egy archívum rétegzettsége. A Korniss Péter-életmű megközelítési lehetőségei* című konferencián, Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet (KEMKI), Budapest, 2022. 09. 29.

86 O'CALLAGHAN, Deirdre: *Hide That Can, A Photographic Diary, The Men of Arlington House*, Trolley Books, London, 2002.



Deirdre O'Callaghan: *Hide That Can* (2002)
Forrás: deirdreocallaghan.com



visszatértek – többen akár évtizedek óta nem jártak ott-hon. A sorozat a dokumentarizmus keretein belül marad, és kifejezetten sok portréval dolgozik. Az arcok alakítják ki a narratívát, elnyűttségükkel, barázdáikkal vallanak az emberi sorsokról. Az ír férfiak portréi pszichologizáló ábrázolások, melyek mögött történeteket sejtünk, belső feszültségeket, reményekkel való leszámolást, sorssal való megbékélést vagy meg-nem-békélést vizionálunk. Ez alapvető eltérés Korniss anyagával szemben, amelyben viszonylag kevés portrét találunk, a történetet más, akciódúsabb képi eszközökkel bontja ki a szerző.

O'Callaghan könyvében idézetek kísérik a fényképeket, melyek a lefotózott férfiaktól származnak (a könyv szerkesztéséből arra lehet következtetni, hogy a szöveg melletti portré valóban azt az embert ábrázolja, aki az adott szöveget mondta). O'Callaghan a könyv utószavában leírja, hogy már egy éve járt fényképezni az Arlington House-ba, mire végre annyira hozzászoktak a bentlakók a jelenlétéhez, és annyira bizalmassá vált a viszonyuk, hogy elkezdhetette felvenni a beszélgetéseiket. O'Callaghan minden bizonnyal fontosnak tartja, hogy szócsövet is adjon az általa fotózott emberek kezébe, ezért dönt az idézetek szerepeltetése mellett. Több párhuzamot is érzek O'Callaghan és a saját munkám között, az egyik pedig épp a szövegek szerepeltetésében csúcsosodik ki, hiszen az általam készített könyvben is jelentős szerepet kapnak az idézetek. A szövegeket azonban némiképp máshogy használjuk: fontos különbség, hogy az ír férfiak szövegei mind névvel szerepelnek, és valamilyen konkrét eseményt, régi emléket mesélnek el. Ez a fajta specifikusság – a térben és időben könnyű elhelyezhetőség, nevesítés – különbözteti meg leginkább ezeket a szövegeket az én könyvemben megjelenőktől, melyek általában rövidebbek, aforisztikusabbak, és a személyes utalásoknak, konkrét történeteknek szándékoltan híján vannak. A konkrét helyzetekre való utalást két

okból vettem el. Egyrészt a kórustagok olyan privát információkat osztottak meg velem, amelyeket még egymásnak sem meséltek el soha, az ilyen mély titkokat pedig nem teregethettem ki. Másrészt az univerzalitás felé való állandó törekvésben a személyes történetekből mindig az általános érvényű mozzanatokat emelem ki – így van ez minden művészeti munkámban, és így tettem a népdalkör tagjainak szövegeivel is. Az elhangzott, néha drámai vallo- másokból, máskor könnyed, „lányos” beszélgetésekből igyekeztem kiválasztani azok esszenciális mondatát, így vált a történetből – szándékaim szerint – üzenet.

O’Callaghan munkájáról gondolkodva fontosnak tartom kiemelni, hogy a sajátjától kifejezetten különböző társadalmi csoporttal találta meg a hangot az Arlington House-ban. Fiatal nőként egy nagyon férfias csoportról tudott érzékeny és hiteles képet mutatni. Nőként gyakran könnyebb nőkről beszélni, O’Callaghan viszont éppen arról tud újat mondani, hogy milyen (esendő, magányos, kiszolgáltatott) lehet a férfiak élete.

Bár a fotókönyv mint műfaj alapos mediális elemzése sajnos nem képezheti e dolgozat részét, mégis érdemes egy bekezdés erejéig megjegyeznünk, hogy Korniss Péter és Deirdre O’Callaghan sorozatait, valamint saját munkám is a fotókönyvben találják meg végső formájukat. A médiumválasztás azonossága különösen szemet szúr úgy, hogy térben és időben egymástól távol eső alkotókról és szériákról van szó. Más, a fotótörténetből és/vagy a kortárs fotográfiai szcénából ismert fotókönyvek vizsgálata után továbbra is arra a következtetésre juthatunk, hogy a hosszú idő alatt készült fotográfiai sorozatok esetében az alkotók előszere- tettel nyúlnak a fotókönyv médiumához. Ennek evidens oka lehet, hogy ez a forma segíti leginkább a narratíva megteremtését, sok emberhez viszonylag könnyen és olcsón eljuttatható, és a mű megtekintése és élvezete nincs térhez és időhöz kötve. A könyv addicionális tartalmi ele-

mekkel (szövegekkel, talált képekkel, stb.) képes gazdagí- tani a fotográfiai törzsanyagot, emellett a könyv mérete, designja, nyomtatási technológiája, anyaga a primer kép- szerkesztésen túl további eszközöket kínál a tartalmi üze- net közvetítéséhez.⁸⁷

87 Lásd bővebben COLBERG, Jörg: *Understanding Photobooks, The Form and Content of the Photographic Book*, Routledge, New York, 2017.

A belülre helyezkedés vágyát az előbbieken körüljártuk, ennek egy következő lépcsőfoka lehet, amikor a fotós vagy művész egészen azonosulni kíván az általa ábrázolt csoporttal vagy karakterrel, és ehhez magára is ölti annak ruháit. A külsőségek felöltésével szerepüket is felveszi, azzá válik, akiről (vagy amiről) beszélni akar. Az azonosulásnak ez a módja a színházzal egyidős, de a fotográfiaán belül is már a fotó születésétől kezdve jelen van. Az 1970-es években olyan új művészeti műfajok születtek, mint a concept art vagy a performansz, és általánosságban véve beköszöntött a posztmodern művészet időszaka. Ezek együttesen táptalajul szolgáltak többek között a beöltözés alkotói módszeréhez is, ezen kívül a megrendezett fotográfia szintén a hetvenes években lépett hangsúlyosan (újra) színre a fotóművészetben, amelynek szintén lényegi eleme a styling és a szerepjáték. Ezeket a műfaji referenciákat érdemes észben tartanunk, amikor a beöltözésről, át-
lényegülésről gondolkodunk.

További viszonyítási pontot jelentenek a feminista művészet és a nőművészet területei, melyek művelői között számtalan olyan alkotót találunk, akik saját testüket használják művészetük médiumaként. Ezt evidens módon indokolja, hogy a feminizmus nagy kérdései éppen a női test elnyomásának és társadalom általi használatának gondolkörei mentén rendeződtek, és rendeződnek ma is. Így a művész testének használata különösen jellemző a feminizmus második, 1970-es években zajló nagy hullámának alkotóira, de az azóta eltelt évtizedekben is hasonlóan sokszor előkerül a nőművészek életműveiben.⁸⁸ A saját test használata többüknél abban manifesztálódik, hogy hosszabb-rövidebb időre mások ruháiba és szerepeibe bújnak. Mestermunkámnak is fontos alkotói módszere a népdalkörbe való beilleszkedés a ruhák felvétele által, ez a gesztus

88 Lásd bővebben MULLINS, Charlotte: *A Little Feminist History of Art*, Tate Publishing, London, 2019.

pedig nem nélkülözi a nők öregedéséről és az ezzel járó szerepváltozásokról, szerepvesztésekről való gondolkodást. E párhuzam miatt jelen alfejezetben kihagyom a máshonnan sorjázható példákat (például férfi művészek munkáit), és olyan nő művészeket állítok egymás mellé, akik valamennyien a beöltözés valamilyen formáját választották üzenetük átviteléhez.

A beöltözés gesztusa természetesen nem homogenizálható alkotói módszer, a különböző életművekben más és más szerepe lehet, valamint időbeli dimenziói is változhatnak. Vannak, akik csak egy projekt erejéig nyúlnak ehhez az eszközhöz, másoknak az egész életművét átszövi a beöltözés, átöltözés, átváltozás motívuma. A művész beöltözhet valakinek, aki markánsan nem ő, az ilyen esetekben a distinkció mértéke teremti meg a feszültséget: a nő férfinak öltözik, a fekete nő fehérnek stb. Ezek az átváltozások csak a művészet dimenziójában jöhetnek létre, a valóságban lehetetlenek. Ez a lehetetlenség és a lehetetlenségből fakadó frusztráció a mozgatórugója Howardena Pindell *Free, White and 21* (1980) című videómunkájának, melyben Pindell saját és édesanyja tapasztalatait összegzi a rasszizmusról. Miközben valós személyes élményeiről beszél, időnként egy fehér nő jelenik meg a képen, aki paranoiásnak, hálátlannak nevezi őt. A fehér nőt is az elmaszkírozott Pindell alakítja, így a valóság és a bizarr színjáték egyszerre van jelen a képernyőn. Pindell számára nem csak az jelent lépéshátrányt, hogy a hetvenes évek Amerikájának művészvilágában nőként akar érvényesülni, hanem az akkoriban virágzó nőmozgalmak hiányosságai is feszítik, melyek a színes bőrű nők összetett helyzetével szinte egyáltalán nem foglalkoznak.⁸⁹

Katarzyna Kozyra lengyel művész *Bathroom* című videómunkájában a női test reprezentációjáról gondolkodik. Ennél is tovább megy *Men's Bathroom* (1999) című második videójában, melyet egy férfi fürdőben forgatott. Mind-

89 HESSEL, Katy: *The Story of Art Without Men*, Hutchinson Heinemann, London, 2022, 343.

két esetben rejtett kamerával dolgozott, hogy ne zavarja meg a felvett fürdőzők természetes mozdulatait, viselkedését.⁹⁰ A férfiak között egy műpéniszt erősített magára, vállára pedig törülközőt terített, mely eltakarta melleit. Férfinak álcázza tehát magát, de nem azért, hogy mélyen átélje és megértse a férfilét érzelmi/pszichológiai vetületeit, inkább azért, hogy a férfi fürdőben tapasztalt viselkedési formákat összevesse a női fürdőben látottakkal, és rámutasson a különbségekre.

Több nőművész a társadalomban vitt és a társadalom által elvárt női szerepek ábrázolására használja a beöltözés módszerét. Az előbbi esetek a beöltözéssel valamilyen lehetetlen helyzetre, áthidalhatatlan különbségre hívták fel a figyelmet. A következőkben tárgyalt átlényegülések során a felvett szerepek távol esnek ugyan az alkotó saját realitásától, mégis megvalósulhatnak a művészet dimenzióján kívül is. A női szerepek és identitás férfiak általi determináltságára irányítja a figyelmet Dita Pepe *Self-portraits with Men* című sorozata.⁹¹ Ebben különböző férfiak partnereként ábrázolja magát, néha saját lányát is belehelyezve a megrendezett jelenetekbe. A képek kvázi családi fényképekké válnak, amelyeken a fotós teljes egészében beleolvad a férfiakat körülvevő földrajzi, társadalmi és kulturális helyzetbe. Projektje első pillantásra játékosnak tűnik, holott azt a nagyon is komoly kérdést feszegeti, hogy milyen erős függőségi viszonyban vannak a nők társadalmi lehetőségei és életkörülményei attól a pusztán tényről, hogy kivel kötnek/köthetnek házasságot.

Nikki S. Lee Dita Pepéhez hasonlóan az aprólékosan megfigyelt külsőségek felől közelít, amikor többféle szubkulturális csoportokba olvad be egy-egy fénykép erejéig (*Projects*, 1997–2001).⁹² Hosszas kutatás során alakítja ki megjelenését, amelynek segítségével tökéletesen idomul a kiválasztott közösséghez. A fényképek snapshot-szerűek, az amatőr képek világát idézik, melyet a képek sarkába

90 Lásd O'REILLY, Sally: *The Body in Contemporary Art*, Thames & Hudson, London, 2009, 81.

91 Lásd <https://www.ditapepe.cz/#home>.

92 Lásd COTTON, Charlotte: *The Photograph as Contemporary Art*, Thames & Hudson, London, 2009, 195.

nyomtatott dátum és idő még inkább aláhúz. Lee széles skálán mozog felvett identitásait tekintve, többek között iskolás lányok, amerikai latinók, idős emberek, hip-hop zenészek, ohioiak, brókerek gyűrűjében láthatjuk. Kaméleon-szerű átalakulásainak személyes motivációja is van: a dél-koreai születésű művész New Yorkba költözve kereste saját magát és identitását a multikulturális új hazában.

Első nagyívű művében, az *Untitled Film Stills*ben a nők médiában történő reprezentációjának kliséit dolgozza fel Cindy Sherman, az átváltozás nagyasszonya. Sherman a posztmodern irányzatok egyik leghíresebb képviselőjeként pályája elejétől kezdve a női szerepek társadalmi konstrukcióival foglalkozik. Minden egyes művében saját maga lényegül át, ő maga bújjik az adott női karakter bőrébe, hol jelmezek és smink, hol protézisek és digitális utómunka segítségével. Sorozatai gyakran eveznek a groteszk irányába, a glamúrnak és szépségnek szándékoltan ellene megy. Jól megfigyelhető ez többek között *Society Portraits* (2008) című sorozatában, amelyben a portrék a felső középosztály tehetős nőtípusait jelenítik meg széles vizuális skálán mozogva. A karakterek megjelenése rendkívül mesterkéltséggel és minden részletében kimódolt, a nagyméretű nagyítások módot adnak rá, hogy közlőre figyelhessük meg a nők vizuális megjelenésének álhomlokzat-jellegét.⁹³ Sherman képei így fájdalmas karikatúrákká válnak, melyek tükröt tartanak a megjelenített nőtípusoknak és főleg annak a társadalmi rendszernek, amely kitermeli e típusokat és azok lárvaszerű külsőségeit.

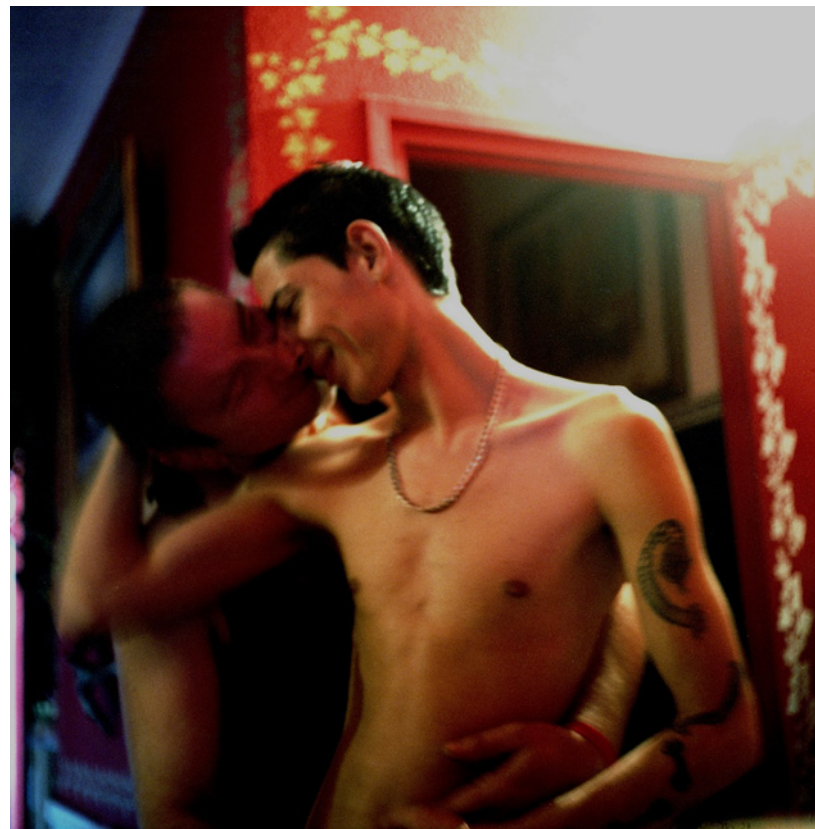
Drámai átlényegülést hajt végre Ana Mendieta, aki egy konkrét esetet dolgoz fel *Untitled/Rape Scene (1973)* című performanszában,⁹⁴ melyben a női test kiszolgáltatottságával foglalkozik. Egy diáktársa megerőszakolását játssza el újra: szobáját berendezte a büntett helyszínként, ő maga deréktól lefelé meztelenül, vérrel bekenve hajol egy asztalra, és így is marad a performansz teljes ideje alatt.

93 HESSEL, 2022, 365.

94 Lásd MULLINS, 2019, 32.

Itt nem bizonyos ruhadarabok felvételével, hanem éppen a ruhák hiányával történik meg az átváltozás. Mendieta maga válik a megerőszkolt nővé, nem csak a szóban forgó lány esetét teszi a performansz tárgyává, hanem általánosságban szembesít a nők elleni erőszakkal és annak vizuális nyomaival.

Az előzőekben felsorolt alkotókról összegzőképpen elmondható, hogy mind aktívan foglalkoznak a női reprezentáció kérdéseivel, melyhez a beöltözés, maszkírozás, át-lényegülés módszertani eszköztárát hívják segítségül. A 20. századi és főleg a kortárs magyar művészetben is számtalan alkotót találunk, akik életművében fontos szerepet játszik a női szerepek feltérképezése, a gender konstrukcióinak felmutatása. Még több olyan magyar nőművész van, aki ha nem is foglalkozik folyamatosan az említett kérdéskörökkel, a női tekintet, női nézőpont egyértelműen kirajzolódik munkásságában. A magyar példák közül Szász Lilla fotográfus egy munkáját elemzem hosszabban, melyet mestermunkám szempontjából fontos párhuzamnak érzek, és amely mind a belülről helyezkedés és hosszú távú munka, mind a beöltözés témaköreinek eklatáns példáját nyújtja. Szász Lilla a 2000-es évek fiatal fotós generációjának tagjaként vált ismertté, bátor témaválasztásaival, az amatőr fotókat is megidéző őszinte, néhol egészen nyers képi világával rövid idő alatt megkerülhetetlen alakja lett a kortárs fotográfiai szcénának. Egész életművére jellemző a szociálisan rendkívül érzékeny attitűd, szinte minden projektjében marginalizált közösségek, a társadalom peremére szorult emberek felé fordul. Fényképezett anyaotthonban, lányok javítóintézetében, idősek otthonában, figyelemmel követte egy HIV-pozitív nő életét vagy a portugál gyarmatokról hazaérkező tömegek otthonkeresését. *Zsolti Mama Mennybe Megy* című sorozata egyike a legkomplexebb és leghosszabb ideig tartó munkáinak, amely során három ember közösségét fotózta naplószerűen.



Szász Lilla: *Zsolti Mama Mennybe Megy* (2008–2010)
Részlet a sorozatból

Zsolti, Móni és Sanyi mind szexmunkások, akik eredetileg anyagi okok miatt költöztek össze. Bár az együttélés zaklatott volt és gyakran boldogtalan, mégis egyfajta családként funkcionáltak, akiket összeköt az egymásra utaltság és a szeretet hullámmzó jelenléte. Szász Lilla 2008 és 2010 között, Zsolti öngyilkosságának idejéig fotózta őket, heti rendszerességgel. Munkamódszereiről így nyilatkozott egy interjúban: *„2008-ban kezdtem el őket fényképezni, néhány hónapos ismerkedés után. Az elején nem viszek magammal kamerát, csak figyelek. Azután kezdek csak elgondolkodni azon, hogyan lehetne mindezt megfogalmazni képből. Háromféle lehetőség van: az első a „visszapörgetés”. Ez azt jelenti, hogy egy korábban megfigyelt jelenetet próbálok újrarájátszatni, mintha színészek lennének. A második lehetőség, hogy a látottak előhívják valamilyen képet a múltból, a gyerekkoromból, de lehet ez egy irodalmi vagy filmes emlék is. Ebben az esetben létrejön egy kép a fejemben, azt lerajzolom, és mint egy ruhát, rápróbálok a szereplőkre. Van, hogy jól áll nekik, akkor megcsinálom, de ha nem, akkor nem erőltetem. [...] A harmadik lehetőséget pedig az életből ellesett pillanatok jelentik. Ezért jó, hogy mindig ott van az állvány, rajta van a fényképezőgép, beszélgetünk, és ha látok valamit, akkor egyszerűen csak lenyomom a gombot.”*⁹⁵ Szász a fényképek mellett szöveges feljegyzéseket is készített, melyek kiállítási helyzetben, valamint a sorozatból készült fotókönyvben is kísérik a fotókat. A képek igazán belülről viszik a nézőt egy olyan, a többségi társadalom elől elzárt világba, ahova különben soha nem nézhetnénk be. A léggör fojtogató. Minden kép egyetlen lakásban készült, mely a három ember otthonát és munkahelyét jelentette. Minden motívum újra és újra visszatér, a leopárdmintás ágytakaró, a fürdőszoba, a bordélyházat idéző berendezési tárgyak, és legfőképp az ott lakó három ember arca, akik hol külön-külön, hol együtt jelennek meg a szűk terekben. Ki kell emelnünk, hogy egy

95 GÓCZA, Anita: Az érdekelt, hogy működik ez a három ember családként, *artportal.hu*, 2013. 03. 03. <https://artportal.hu/magazin/az-erdekelt-hogyan-mukodik-ez-a-harom-ember-csaladkent/>



Szász Lilla: *Zsolti Mama Mennybe Megy* (2008–2010)
Részlet a sorozatból



Szász Lilla: *Zsolti Mama Mennybe Megy* (2008–2010)
Részlet a sorozatból

ilyen zárt és a „kemény sztereotípiák által elfalazott”⁹⁶ közösségbe bebocsátást nyerni igazán ritka eredmény és kincs, és a fotós őszinte odafordulása, kapcsolatteremtő képessége, empátiája nélkül nem is sikerülhet. Szász Lilla egyik erőssége fotósként, hogy soha nem „alászáll”, hanem mellérendelő helyzetben gondolkodik magáról és az általa fotózott emberekről. Ennek a mellérendelésnek az egyik bizonyítéka az anyag egyik kulcsképe, amikor Szász Lilla beöltözik Móni ruháiba. Ő maga is része lesz a családnak, sőt egy pillanatra átéli, milyen prostituáltként élni, dolgozni. Erről az esetről ezt a feljegyzést írja:

„21 September, 2009

For an afternoon I had the adventure to be in “Monica’s shoes”. I dressed up as a prostitute, in her clothes and blond wig. Michael took pictures of me posing with Alexander and he couldn’t stop shouting: “Lilly, you could be a great whore!” Something happened during that afternoon; this adventure brought us even closer to each other. The magic of costumes worked well.”⁹⁷

Szász Lilla ilyen módon közösséget vállal Zsoltiék harmasával, a ruhák felvételével az azonosulásnak egy mélyebb, talán saját maga számára is új, belső szintjét ismeri meg. Szász Lilla soha nem tartja távol magát érzelmileg az általa fényképezett közegtől, ám Móni ruháinak felöltésével igazán „vásárra viszi a bőrét”. Az empátikus odafordulás szintet lép, a művész rövid időre teljesen egybeolvad az általa követett élethelyzettel. Nan Goldin amerikai és Paz Errazuriz chilei fotográfus a nyolcvanas években nagyon hasonló utat jelöltek ki, mint amin Szász is halad: marginalizált közösségeket fedeztek fel maguknak, melyeket aztán hosszú ideig követtek és belülről dokumentáltak. A szexualitás mentén a többségi társadalom által másnak bélyegzett vagy kirekesztett csoportok mindkét alkotó számára biztos, befogadó közeget jelentenek, melyben mindketten saját családjuk helyett választott családjukat talál-

ják meg.⁹⁸ És mintha Szász Lilla is ezt a sort folytatná: talán személyes életeseményei, privát emberi kapcsolatai is determinálják az odafordulását a periférián élőkhez és végül Zsoltiék családjához. Az anyagban végig az érzékeny, empátikus dokumentarizmus útját követi, a beöltözés motívumával azonban új metszet jön létre a különböző műfajok között. Móni ruháinak felvétele a dokumentarista megközelítést a performansszal és színházzal fuzionálja. Emiatt a kölcsönhatás miatt (is) tartom különösen fontosnak és a magyar kortárs fotográfia kiemelkedő művének Szász Lilla sorozatát, mely csúcspontját éppen ebben a műfajváltást felvillantó képben éri el.

96 SOMOGYI Zsófia: Szász Lilla fényképeiről, Másban mosni meg arcunk, in: *Fotóművészet*, 2011/1.

97 Szász Lilla honlapja és a *Zsolti Mama Mennybe Megy* című sorozatból készült könyve is csak angol nyelven elérhető, ezért a szöveget angolul közlöm. Az angol fordításban Zsolti a Michael nevet kapta, Sanyi pedig az Alexandert. Lásd <https://szaszlilla.hu/portfolio-archive/mother-michael-goes-to-heaven-2008-2010/>.

98 Nan Goldinnak az LMBTQ-kultúrához tartozók, Paz Errazuriznak a szexmunkások jelentik e választott családot, lásd HESSEL, 2022, 368–370.



Szász Lilla: *Zsolti Mama Mennybe Megy* (2008–2010)
Részlet a sorozatból

A népdalkörök, talán bátran kijelenthetjük, nem gyakori szereplői sem a mainstream, sem a szűkebb rétegeket érintő kulturális törekvéseknek, művészeti szándékkal létrehozott művek szereplőiként pedig kifejezetten ritkán jelennek meg. Annak ellenére is így van ez, hogy a kortárs képzőművészetben időről időre megjelennek a kórusok és kórusművek, a kortárs opera vagy más zenei műfajok.⁹⁹ Az alább tárgyalt két videómunka arra világít rá, hogy a népdalkör mint jelenség és mint médium milyen hasonló konnotációkat hívhat életre különböző művészek munkáiban. A hasonlóságok ellenére pedig fontos kiemelnünk, hogy mennyire más, differenciált tartalom jön létre attól függően, hogy milyen a művészek eredendő beállítottsága, érdeklődése, szándéka, földrajzi és kulturális beágyazottsága, esetleg a mű eredeti megjelenésének helye és ideje.

Alicja Rogalska *Hírdalcsokor* című munkája 2020 és 2021 között, Erdődi Katalin kurátor és Annus Réka népdalénekes társszerzői együttműködésével készült. A művet a 2021-es budapesti OFF Biennálén mutatták be. Az alkotók a Kartali Asszonykórust keresték meg, akikkel a kórus repertoárjában szereplő népdalok szövegét költötték át közösen úgy, hogy azok reflektáljanak a vidéki élet aktuális problémáira. A dalszövegek átköltése Rogalska egy korábbi munkájában, az *Untitled (Broniow Song)*-ban (2011) is megjelenik, a metódus mindkét esetben azonos. Rogalska így írt akkor a mű céljáról: „*A dalt a népdalkörrel közösen írtuk, az erről készült felvétellel az volt a célom, hogy szembeállítsam az etnográfiai reprezentációt (a képet) a szereplők saját helyzetükről alkotott véleményével (a szöveggel).*”¹⁰⁰ A dalszövegekben felmerül az otthon végzett munka elismerésének hiánya, a falu jövőjének kérdései, az elvándorlás, egyéni és közösségi történetek. A projekt

99 Gadó Flóra írja *A visszhang visszatérése* című cikkében: „*A kortárs képzőművészetben az énekes műfajok (kórusművek, musicalek, operák) vagy inkább metaszinten, a kórusokkal foglalkozó munkák reneszánszukat élik mostanában*”. A cikkben egy másik videómunka mellett Alicja Rogalska itt is tárgyalt művét elemzi, valamint a zenei reneszánsz alátámasztására több példát is hoz, ezekből az egyik az általam készített *Ha van szíved...* projekt. Lásd GADÓ Flóra: *A visszhang visszatérése*, *Tranzitblog.hu*, 2021. 05. 28., <http://tranzitblog.hu/a-visszhang-visszaterese/>.

100 Idézi RAKOWSKI, Tomasz: *Építkezés, munka és éneklés egy kelet-közép-európai faluban: a Hírdalcsokor projekt antropológiai olvasata*, in: *Nem cukorból vagyunk, hanem betonból, a Hírdalcsokor magyar és angol nyelvű katalógusa*, szerk. ERDŐDI Katalin, Art at Work Wien, oncurating.org, Zurich, OFF Biennale, Budapest, 2021.



Hírdalcsokor, 2020, videó, 9'16"

(állókép a videóból)

© Alicja Rogalska, Erdődi Katalinnal,
Annus Rékával és a Kartali Asszonykóruossal
együttműködésben

a népdaloknak a híradás funkcióját kölcsönzi. A népdal-szövegeket nem megváltoztathatatlan néprajzi értéként kezeli, hanem olyan médiumként, melynek segítségével a vidéki ember, azon belül is a vidéken élő nő problémái hangosodnak ki. A többnapos műhelymunkát követően egy végső videó készült, melyben a népdalkör tagjai fellépő ruháikban éneklnek el a régi dallamokra ráülő új szövegeket. Nem Kartal reprezentatív tereiben látjuk őket, hanem az egykori termelősövetkezet udvarán, mezőgazdasági gépek között, üzemi területen. Egy werkvideó egészíti ki a projektet, ahol kerek asztal körül ülve beszélgetnek, dolgoznak a résztvevők. Rogalska, Erdődi és Annus projektjében nem a személyes viszonyokra helyeződik a hangsúly, nem érzelmi, inkább valóban kutatói, antropológiai, politikai és feminista közelítésben tárja fel a népdalkörön keresztül a magyar – és általában a poszt szocialista országokra jellemző – vidék világát. A zenei sáv kiemelten fontos, a népdalok maguk is főszereplővé válnak. Ezt tartom a mű egyik legfőbb erényének, annak ellenére is, hogy az új dal-szövegek a népdalokra jellemző líraiságot, szimbolikus, sűrű képvilágot nem emelik be, így időnként a jól – kevésbé jól sikerült rímek didaktikusan hatnak.

Munkáink között több hasonlóság adódik, a téma-választáson túl is. Mindkét anyagban hangsúlyozottan jelenik meg a női közösség és szolidaritás ereje, ez minden bizonnyal a legfontosabb találkozási pont a művek között. Ezen kívül mindkét mű készülése kohéziós erővel hatott a kórusra: Kartalon és Vámospércsen is kifejezték a népdalkör tagjai, hogy a művészeti munkában való részvétel pozitívan érintette őket, erősítette közösségüket. A két projekt más aspektusokból nézve inkább különbözik: a *Hírdalcsokor* nem kifejezetten hosszú távú munka, elhúzódott ugyan, de ez inkább a körülményeknek és nem az alkotók szándékainak volt köszönhető. A *Ha van szíved...* jóval kevésbé politikus, ennek okai főképpen az alkotói szándékban

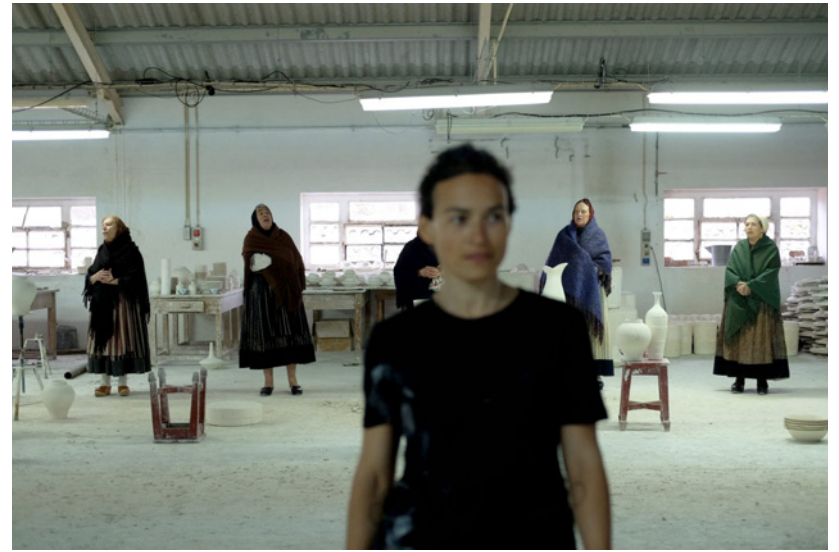
és a munkamódszer különbségeiben keresendő. Az erős kritikai hangvételt nagyra értékelem Rogalskáék videójában, melyet folytatandónak és fontosnak tartok.

Rita GT portugál művész *Unearthing* című 2021-es performansa¹⁰¹ sem mentes a kritikai hangtól. Egy portugál siratókat éneklő népdalkórossal dolgozott együtt, hasonlóan Rogalskához felkérésre készítette munkáját.¹⁰² A performansz (és a róla készült videó) helyszíne egy használaton kívüli kerámiagyár. A kórus a nálunk is megszokott félköríves elrendezkedésben, helyi népviseletben énekel, miközben két táncos az ének egy pontján tálakat, edényeket, korsókat helyez el a kórus előtti térben, majd ezeket elkezdi összetörni. A performansz végén a kórus énekelve kivonul, a táncosok követik őket. A mű azoknak a nőknek kíván emléket állítani, akik a portugál – alapvetően férfiak által működtetett – gyarmatosítás miatt kényszerültek elhagyni hazájukat, és máshol, idegen vidékeken letelepedni. E szorosabb portugál kötődés mellett általánosságban is gondolkodik a nőknek a földhöz, az agyaghoz, a létrehozáshoz való viszonyáról, de az idő vagy még inkább az elmúlás is ott mozog a műben felvetett kérdések között. A felvétel falusi asszonyok részvételével készült, akik a nyugat-portugál régió hagyományos dalait szólaltatják meg. A videó erősen épít a nők zengő és az elhagyott gyárépületben különös szakralitással visszhangzó énekére. Érdekes és hatásos művészi gondolatnak tartom, hogy a népdalkör a nők sorsukkal szembeni tehetetlenségének és/vagy erejének egyszerre válik szimbólumává. Az *Unearthing* a népdalt éneklő nők segítségével a kolonizáció egy olyan aspektusára világít rá, mely valóban nem jelenik meg a témáról folyó – egyébként nagyon is aktuális – kritikai diskurzusban.

Rita GT performanszának műfajából adódóan kötött ideje van, hosszú távúságról nem is érdemes ezzel összefüggésben gondolkodni. A táncosok szereplésétől a mű

101 <https://ysp.org.uk/press/ritagt-unearting>.

102 Rogalska az OFF Biennálé felkérésére dolgozott, Rita GT a Yorkshire Sculpture Park számára készítette munkáját. Ezt 2021. március 8-án, nőnapon mutatták be, az YSP mellett támogatta több portugál magán és állami fenntartású művészeti intézmény is.



Rita GT: *Unearthing* (2021)
Forrás: ritagt.info, fotó: Raquel Rocha

némiképp esztétizáló karaktert kap, a távolságtartóbb kutatói attitűd, mely Rogalskára jellemző, itt nem jelenik meg. A női ének Rita GT videójában megborzongat, valamit elsírat, nem is igazán tudjuk, hogy mit, csak a szorongató érzés marad velünk, hogy valami menthetetlenül elmúlt, és ezek a nők mint az elmúlás papjai és elszenvedői állnak előttünk. Ehhez képest a Rogalska-Erdődi-Annus trió sokkal objektívebb munkát hoz létre, mely inkább énekelt társadalomrajz, mint érzelmes emlékezés, a portugál művész jó értelemben vett hatásvadászata teljesen hiányzik belőle. Az én projektem tartalmaz valamit mindkét megközelítésből: áttételesen megjelenik benne a társadalomrajz objektivitása, de nem áll tőle távol az érzelmes hátskeltés sem. Hosszú idő alatt készült, személyességre törekszik, és fontos eleme az azonosulás és beilleszkedés vágya, mely az idézett két műnek nem célja.



HOGYAN ÉRNEK ÖSSZE A FOTÓTÖRTÉNETI KUTATÁS SZÁLAI A KORTÁRS MŰVÉSZETI MUNKÁVAL?

Sokáig úgy gondoltam, hogy Mariska pusztán fotótörténeti szempontból érdekel, akinek élete több hasonlóságot mutat saját nagyszüleim életével, így kutatóként és személyes szempontok mentén is tudok hozzá kapcsolódni. Később megértettem, hogy Mariska iránti elementáris érdeklődésemet alkotói kíváncsiság is fűti, ám időbe telt megfejtennem, hogy ez honnan táplálkozik és miből fakad.

A vámospércsi népdalkörben készült hosszú távú sorozatban mindhárom alkotói alappillérem megjelenik. Fontos eleme a személyesség, a világ történései mögött rejtőző individuum keresése és a locus – a magyar vidék – termékenyítő hatásának kiaknázása. Mindhárom alappillérhoz a résztvevő megfigyelés, a belülrre helyezkedés alkotói módszerével közelítetek. Ez a belüllét, a bennfentessé válás olyan vágy, mely rímel Travnik Mariska belső helyzetére saját közösségén belül. Érzékelhető az is, hogy Mariskának személyes kapcsolata van a lefotózottakkal, rugalmasak maradnak a pózok, a tekintetek. Meglátjuk a világ jelenségei mögött rejtőző individuumot, azokat az embereket, akiket megnyomorít a háború, a szegénység, akik feljebb akarnak kapaszkodni, akik gyászolnak vagy ünnepelnek. A hely, a locus kiemelt jelentősége a Travnik-ház kertjének részletein keresztül, annak tárgyaiban, tereiben manifesztálódik. Megállapítható tehát, hogy Travnik Mariska életműve bár egészen más módon itatódik át e három alkotói alappillér sajátosságaival, mégis tartalmazza mindhármat.

Az azonosság azonban azonnal arra késztet, hogy a különbségek mentén is vizsgáljam a kérdést. Ehhez újra visszatérek az idővonal képéhez, melyet a dolgozat elején vázoltam. Azt állítottam, hogy ha egy idővonalon képzelem el a parasztság vizuális reprezentációját, Mariska képei az idővonal elején helyezkednek el, míg az én képeim valahol a vonal másik végén keresik a helyüket. Hipotézisem szerint az idővonal eleje hatással van az idővonal végére, a most készült fényképek tartalmi és formai jellegzetességeit, beágyazottságát stb. formálja a parasztságról készült korábbi fényképek emlékezete. A dolgozat lezárásaként ezt a gondolatot fejtem ki bővebben, mert itt csúcsosodik ki minden összefüggés, ami Travnik Mariska és az én munkám között létrejön. Ez az összefüggés pedig túllép a két fényképen, megmutatja, hogy hogyan képes árnyalni egymás értelmezési kereteit egy fotótörténeti kutatás és egy kortárs művészeti alkotás.

Travnik Mariska idejében bármely fénykép, ami parasztságról készült, közvetlen vagy közvetett módon a parasztság vizuális reprezentációját jelentette, ehhez nem volt szükség külön alkotói szándéokra. Nem volt fontos, hogy milyen műfajú fényképet látunk, megrendelésre készült portrét, néprajzi célú fotót vagy később a két világháború közötti szociofotót – mindenképp a parasztságról mondott el valamit az adott fénykép. Egy társadalmi réteg vizuális reprezentációja ma is sokféle műfajú képen keresztül történik, a médiaképektől a privát fotókon át a művészeti szándékkal készül projektekig terjed a reprezentációs skála. A hangsúly inkább az alkotói reflexión van: a reflektált, elemzett, esetleg kritikai ábrázoláshoz a korábbinál jóval direkter szándék szükséges. A reflektált alkotói szándéknak tehát meg kell születnie, mert e szándék nélkül a locus vagy a személyesség még nem fogja evidenciaként magában hordozni az adott társadalmi réteg reprezentációját. Az alkotói szándék kialakulásához ter-

mészetesen a legfontosabb adalék a fotós vagy művész személyes beállítódása, preferenciái. Am ha a szándék adott, a szándék nyomán megszülető művek relevanciáját már befolyásolhatja, hogy a művész mennyire ismeri a korai reprezentációs sémákat és módokat, vagy másképpen mondva, az idővonal elejét.

Ahhoz, hogy hitelt érdemlően tudjak megállapításokat tenni a parasztság örökösének mai életéről, saját alkotói gyakorlatomban fontos kapaszkodó, hogy minél inkább megismerjem ennek a rétegnek a történelmi múltját. Ennek a múltnak a része a vizuális reprezentáció mikéntje és időbeli változásai is. Ha nem ismerem ezt a múltat, akkor a megállapításaim alól hiányozni fog a tényszerű alap, és közhelyszerűen tudok csak megnyilatkozni. Saját munkám individuális művészeti produkció, mely személyes szűrőmon keresztül mutat be egy világot, de személyessége ellenére ennek a világnak a valós tényeiben, múltjában, örökségében gyökerezik. A múlt ismerete segít megértenem a népdalkörös nők jelenét: kinézetüket, ruházkodási, térberendezési, viselkedési szokásaikat, kommunikációs formáikat. A paraszti réteg múltjának ismerete tehát, úgy vélem, a jelenben készült munkáim értelmezési horizontját is szélesíti, ez a múlt pedig Travnik Mariska munkásságában eklatánsan megjelenik.

Az én alkotói pozícióm természetesen más, mint Mariskáé. Travnik Mariska nem tekinti magát művésznek, célja nem a kifejezés. Ha alkotóként próbáljuk magunkat összehasonlítani, épp a pozíciók közötti hatalmas távolság miatt nem is igazán kapunk releváns eredményt. Az én képeim szándéka, formája és közönsége is más. Más a társadalmi beágyazottságunk, lehetőségeink, szándékunk a képkészítéssel. Mindazonáltal Mariska progresszivitása és személyes útkeresése, a járatlan utat kereső magatartása nem pusztán izgalmas kuriózum számomra, hanem alkotóként is hatással van rám. Travnik Mariska így két

irányból támogat engem, képeivel és személyiségével egyaránt. Fotográfiai kapaszkodók a paraszti örökséget ma hordozó tömegek jelenének megértéséhez. Személyes sorsa, korát megelőző fotográfiai tevékenysége pedig saját, nőként és művészként megélt sorsom alaposabb megértésében segít.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- AMBRUS László: A parasztság mint társadalomtörténeti kategória értelmezésének és a paraszti mentalitás kutatásának dilemmái, in: *PhD-Hallgatók II. konferenciája*, 2013. május 3., Eszterházy Károly Főiskola Líceum Kiadó, Eger, 2013, 24–38.
- ALBERTINI Béla: *A magyar szociofotó története a kezdetektől a második világháború végéig*, Magyar Fotográfiai Múzeum, Budapest, 1997
- BATA Tímea: *Talpasház és bikla: egy archaikus néprajzi világ nyomában, Válogatás a Néprajzi Múzeum ormánsági fényképeiből (1910–1935)*, Néprajzi Múzeum, Budapest, 2017
- BATA Tímea: *Műtermi fotózás Békés megyében (1872–1921), Válogatás a Néprajzi Múzeum vidéki fényképészműtermeinek gyűjteményéből*, Néprajzi Múzeum, Budapest, 2018
- BATA Tímea: Vágtalanul. A Néprajzi Múzeum vidéki fényképészműtermeinek gyűjteményéről, in: *Fotóművészet*, 2019/2.
- BATA Tímea: A Vasárnapi Újságba szánva, Nagy Miklós hagyatékának fényképei a Néprajzi Múzeumban, in: *Fotótörténet I.*, szerk. FEJŐS Zoltán, Magyar Fotótörténeti Társaság, Budapest, 2020, 93–127.
- BÁN András: Magyar fotográfia a XX. században, in: *Magyarország a XX. században*, III. kötet, Babits Kiadó, Szekszárd, 1996–2000, 53–87.
- BÁN András: Vásárhelyi fotósélet a századelőn, in. uő: *A vizuális antropológia felé*, Typotex, Budapest, 2008, 31–52.
- BÁN András: A vizuális antropológia helyzete a Corvin utca 7. alatt, in. uő: *A vizuális antropológia felé*, Typotex, Budapest, 2008, 215–228.
- BÁRTH János: *Keceli üzenet*, Viski Károly Múzeum, Kalocsa, 1990
- BERNÁTSKY Ferenc: Száztizenöt évesek-e a Plohn-honvédportrék? in: *A József Attila Múzeum Évkönyve 2.*, Makó, 2018, 106–127.
- BERTA Ferenc: *A fényképészipar 150 éve Szolnokon*, Jász-Nagykun-Szolnok Megyei Múzeumok Igazgatósága, Szolnok, 2002
- B. HORVÁTH Csilla: Hernai (Hesz) Béla „másodlagos” munkássága – Egy baranyai tanító fényképei a 20. század elejéről, in: *Fotóművészet*, 2001/1–2.
- BINDORFFER Györgyi: *A kettős identitás összehasonlítása két magyarországi német településen (Csolnok–Véménd)* <https://kisebbssegkutato.tk.hu/uploads/files/archive/358.pdf>
- To Cherish The Life of The World: selected letters of Margaret Mead*, szerk. CAFFREY, Margaret M., FRANCIS, Patricia A., Basic Books, Perseus Book Group, USA, 2006
- COLBERG, Jörg: *Understanding Photobooks, The Form and Content of the Photographic Book*, Routledge, New York, 2017
- COTTON, Charlotte: *The Photograph as Contemporary Art*,

CSÉKA György: Mit akart ez az egy ember, Korniss Péter: A vendégmunkás című fényképregényének újraolvasása, előadás: *Egy archívum rétegzettsége*. A Korniss Péter-életmű megközelítési lehetőségei konferencia, Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet (KEMKI) 2022. 09. 29. Thames & Hudson, London, 2009

www.ditapepe.cz/#home

E. CSORBA Csilla: Magyar női fotográfusok a századfordulón, in: *Fotóművészet*, 1997/3–4.

E. CSORBA Csilla: *Magyar fotográfusnők 1900–1945*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2001

E. CSORBA Csilla: *Máté Olga fotóművész*, Petőfi Irodalmi Múzeum–Helikon Kiadó, Budapest, 2006

ELIADE, Mircea: *A szent és a profán*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1987

ERDEI Ferenc: *A magyar paraszttársadalom*, Franklin Társulat, Budapest, 1941

Nem cukorból vagyunk, hanem betonból, a *Hírdalcsokor* magyar és angol nyelvű katalógusa, szerk. ERDŐDI Katalin, Art at Work Wien, oncurating.org, Zurich, OFF Biennale, Budapest, 2021

FEJŐS Zoltán: Ajánlás Asbóth Kamilla emlékére, *Etnofoto* – A Magyar Néprajzi Múzeum fotó- és filmblogja, <https://etnofoto.neprajz.hu/index.php/2022/10/21/kepsorok/>

FILUS Erika: *A kiskőrösi viselet. Az öltözködés változásának vizsgálata (19–20. század)*, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, doktori disszertáció, 2016 https://edit.elte.hu › dissz_filus_erika_tortenelemtud

Fotográfusnők, konferenciakötet, szerk. FISLI Éva, Magyar Fotótörténeti Társaság, Budapest, 2020

FOGARASI Klára: *A régi világ falun*, Helikon Kiadó, Budapest, 1996

FOGARASI Klára: Tipikus jelenségek a magyar néprajzi fényképezés korai időszakában, in: *Fotóművészet*, 1998/3–4.

GADÓ Flóra: A visszhang visszatérése, *Tranzitblog.hu*, 2021. 05. 28., <http://tranzitblog.hu/a-visszhang-visszaterese/>

GÓCZA Anita: Az érdekelt, hogy működik ez a három ember családként, *artportal.hu*, 2013. 03. 03. <https://artportal.hu/magazin/az-erdekelt-hogyan-mukodik-ez-a-harom-ember-csaladkent/>

GÖMÖR Béla: *Bäck Mancsi, az elfeledett szegedi fotográfusnő*, GMR Reklámügynökség, Budapest, 2003

HESSEL, Katy: *The Story of Art Without Men*, Hutchinson Heinemann, London, 2022

HORÁNYI Attila: Hú kép. Korniss Péter Skarbit András-portréja, előadás: *Egy archívum rétegzettsége*. A Korniss Péter-életmű megközelítési lehetőségei konferencia, Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet (KEMKI), Budapest, 2022. 09. 29.

HUSZÁR Ágnes: Margaret Mead megvezetése, in: *Budapesti Könyvszemle (BUKSZ)*, 2003/3.

KAPITÁNY Ágnes–KAPITÁNY Gábor: *Rejtjelek 2*, Kossuth Kiadó, Budapest, 1995

KAPITÁNY Ágnes–KAPITÁNY Gábor: Résztevő megfigyelés a saját társadalomban, in: *A magyar kulturális antropológia története*, szerk. KÉZDI NAGY Géza, Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2008

KELBERT Krisztina: Festészet és fotográfia szimbiózisa Knebel Riza munkásságában, in: *Fotográfusnők*, konferenciakötet, szerk. FISLI Éva, Magyar Fotótörténeti Társaság, Budapest, 2020, 43–80.

KORNISS Péter: *A vendégmunkás – Fényképregény*, Mezőgazdasági Kiadó, Budapest, 1988

KÓSA László: *Paraszti polgárosulás és népi kultúra táji megoszlása Magyarországon (1880–1920)*, Planétás Kiadó, Budapest, 1998

KOVÁCS M. Dávid: Kelet-európai sors, fehéren-feketén, *index.hu*, 2017. 12. 12. https://index.hu/nagykep/2017/12/12/kelet-europai_sors_feheren-feketen/

KUNT Ernő: *Fotóantropológia, Fényképezés és kultúrákutatók*, ARC Árkádiusz Kiadó, Miskolc–Budapest, 1995

LOSONCZI Ágnes utószava, in: KORNISS Péter: *A vendégmunkás – Fényképregény*, Mezőgazdasági Kiadó, Budapest, 1988, 144–145.

MARIEN, Mary Warner: *A fotográfia nagykönyve, A fényképezés kultúrtörténete*, Typotex, Budapest, 2011

MULLINS, Charlotte: *A Little Feminist History of Art*, Tate Publishing, London, 2019

Multietnikus dimenziók – Dél-Magyarország 1916–1920, kiállítási katalógus, Baranya Megyei Múzeumok Igazgatósága (Janus Pannonius Múzeum), Pécs, 2008

NAGY László Vincze József kiállításán elhangzott megnyitó beszéde, 2008 Csökmő, kézirat

O'CALLAGHAN, Deirdre: *Hide That Can, A Photographic Diary The Men of Arlington House*, Trolley Books, London, 2002

O'REILLY, Sally: *The Body in Contemporary Art*, Thames & Hudson, London, 2009

PHILPOTT Beatrix: Kik nevezünk fényképésznek? – gondolatok a 19. századi női fotográfusokról, in: *Fotóművészet*, 2017/3.

RAJCSÁNYI Gellért: Így éltek a századelőn egy magyar faluban – beszélgetés Csorba Judit és Bata Tímea kurátorokkal (Véménd 1916–1920 – Egy falusi tanító fotográfiái. Néprajzi Múzeum), in: *Magyar Nemzet*, 2013. 04. 21. <https://magyarnemzet.hu/kulturgrund/2013/04/igy-eltek-a-szazadelon-egy-magyar-faluban>

RAKOWSKI, Tomasz: Építkezés, munka és éneklés egy kelet-közép-európai faluban: a Hírdalcsozor projekt antropológiai olvasata, in: *Nem cukorból vagyunk, hanem betonból*, a *Hírdalcsozor* magyar és angol nyelvű katalógusa, szerk. ERDÓDI Katalin, Art at Work Wien, oncurating.org Zurich, OFF Biennale, Budapest, 2021

SOMOGYI Zsófia: Szász Lilla fényképeiről – Másban mosni meg arcunk, in: *Fotóművészet*, 2011/1.

SONTAG, Susan: *A fényképezésről*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2010

SZABÓ Anna Viola: *Gondy és Egey fényképészeti műintézete Debrecenben*, Magyar Fotográfiai Múzeum, Déri Múzeum, Debrecen, 2008

SZABÓ Anna Viola: Némethi József fényképész felvételei a debreceni '48-as honvédekről, in: *Magyar Kultúra*, 2022/3

SZABÓ Anna Viola, a debreceni Déri Múzeum muzeológusának a Magyar Fotótörténeti Társaság országos felméréséhez készített munkanyaga, melyben a Hajdú-Bihar megyében lévő múzeumok fotótárait ismerteti, kézirat

SZABÓ Sarolta: Üvegnegatívak a Báthori István Múzeum fotógyűjteményében, in: *A nyíregyházi Jósza András Múzeum Évkönyve*, Nyíregyháza, 2008, 409–419.

szaszlilla.hu/portfolio-archive/mother-michael-goes-to-heaven-2008-2010/

SZENTESI Edina: A miskolci fényképészet legszínesebb egyénisége – Váncza Emma és panorámaképe(i), in: *Fotográfusnők*, konferenciakötet, szerk. FISLI Éva, Magyar Fotótörténeti Társaság, Budapest, 2020

TÓRY Klára: Korniss Péter pályáíve, in: *Forrás*, 2018/6.

UTASI Krisztina: A megvezetés dialektikája, Mead, Freeman és Szamoa, in: *Budapesti Könyvszemle (BUKSZ)*, 2005/3.

V.J.: Vétetkezés, in: *Keceli hírek*, 2018. június 15.

yosp.org.uk/press/ritagt-unearting

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönöm a Vámospéresi Népdalkör tagjainak, hogy befogadtak és kitüntettek a szeretetükkel:

Sándor Józsefné
Molnár Imréné
Szabó Bálintné
Fagyal Mária
Kacsándi Mihályné
Deák Mihályné
Kozáb Sándorné
Szabó Mihályné
Zudor Sándorné
Feskó Katalin
Tarr Imre
Forróné Kathi Ildikó
Fagyal Gáborné
Karakócziné Vincze Róza
Meggyesi Imréné
Barta Gyuláné
Kocsis Józsefné
Kötél Imréné

Köszönöm az alábbi szakembereknek, valamint a Travnik család tagjainak, hogy tudásukkal segítették kutatói munkámat:

Bán András művészettörténész, kurátor
Bárth János néprajztudós
Benyák Ferenc múzeumigazgató, Városi Múzeum, Kecel
E. Csorba Csilla irodalomtörténész, fotótörténész, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest
Gellér Judit kurátor, Néprajzi Múzeum, Budapest
Kiss Csaba amatőr helytörténész, Kecel
Nagy László András intézményvezető, Vésztő-Mágor Történelmi Emlékhely Múzeum
Romsics Imre múzeumigazgató, Viski Károly Múzeum, Kalocsa
Szabó Magdolna muzeológus, Néprajzi Múzeum, Budapest
Török Péter múzeumigazgató, Bihari Múzeum, Berettyóújfalu
Travnik János tűzoltóparancsnok, Kecel
Travnik Erzsébet, Kecel

Kiemelten köszönöm a szakmai támogatást és segítséget Szabó Anna Violának, a debreceni Déri Múzeum muzeológusának. Köszönöm a tanulmányaim során kapott szakmai segítséget témavezetőimnek, Kopek Gábor médiaművész, egyetemi tanárnak és Szirtes János képzőművész, egyetemi tanárnak.

Köszönöm Korniss Péternek, Szász Lillának, Erdődi Katalinnak, Rita GT-nek, Deirdre O'Callaghannek, hogy hozzájárultak képeik közléséhez a dolgozatban. Köszönöm Salát Zalán Péternek a kötet grafikai tervezését.

Fátyol Viola 1983-ban született Debrecenben, fotográfus, vizuális művész, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem oktatója, Budapesten él és dolgozik

/ *Tanulmányok*

2012–2015

MOME, Doktori Iskola, Multimédia művészet

2006–2011

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Vizuális kommunikáció – Fotográfia

2007–2012

MOME, vizuális környezetkultúra tanár

2010

Willem de Kooning Academie, Rotterdam, Hollandia

2001–2006

Eszterházy Károly Főiskola, Eger, Rajz – vizuális kommunikáció tanár

/ *Válogatott egyéni kiállítások*

2017 *Ha van szíved, neked is fáj, amit velem tettél*

Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest

2016 *Köztünk marad*

Ferenczy Múzeum, Szentendre

2016 *If you have a heart, what you did to me, hurts you too*

UMPRUM, Gallery 207, Prága

2015 *Looks Familiar*

Pozsonyi Magyar Intézet

2015 *Fotográfia (A retusőr)*, közös kiállítás Nemes Annával

Trapéz Galéria, Budapest

2015 *Ha van szíved, neked is fáj, amit velem tettél*

Batthyány24 Galéria, Debrecen

2014 *Én és Ő*, közös kiállítás Gerber Pállal

Ferencvárosi Pincegaléria, Budapest

2014 *Időközben épp időben*

Faur Zsófi Galéria, Budapest

2014 *Terepmunka*, közös kiállítás Ember Sárival

Labor Galéria, Budapest

2012 *Az Úrnak félelme az ismeret kezdete*

Demo Galéria, Budapest

2010 *Privacy*

Project Space, Kunstverein für die Rheilande und Whestfalen, Düsseldorf

2009 *Mű-Terem Galéria*, Debrecen

2008 *Spiritusz Galéria*, Budapest

/ *Válogatott csoportos kiállítások*

2023 *Vigyázat, törékeny!*

Ludwig Múzeum, Budapest

2023 *Visage(s) d'Europe*, szabadtéri fotókiállítás

Place de l'Hôtel-de-Ville, Párizs

2022 *Megújulás*

Pannonhalmi Főapátság, Pannonhalma

2022 *Holnemváros*

MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen

2021 *Evangélium21*

MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen

2021 *Gyógyír*

Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest

2021 *Városzoba – Nők az orvoslás peremén*

Semmelweis Orvostörténeti Múzeum, Budapest

2020 *Hazaúttalan*

Budapest Galéria

2018 *7 erény*

Supermarket Galéria, Budapest

2018 *Paranormális régészet*

ISBN könyv+galéria

2017 *Fotoistanbul*, Festival of Photography, Isztambul

2017 *Mélyvíz*, A Derkovits-ösztöndíjasok beszámoló kiállítása

m21 Galéria, Pécs

2017 *OSTRALE Biennale für zeitgenössische Kunst*, Drezda

Everywhere you look/Young Hungarian Photographers

Viltin Galéria, Budapest

2017 *Látképek*, Válogatás az elmúlt ötven év magyar fotográfiájából

Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest

2017 *Magyar tekintet (The Way They See It) – átfogó kiállítás a magyar fotográfiáról*

Varsói Nemzeti Múzeum

2016 *Bevésődés/Impinting*

MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen

2016 *Re:peta*

Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest

2015 *Rendezetlen nőügyek*
ICA-D, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros

2014 *Bőrödön viseled – Társadalmi konstrukciók vizuális kódjai*
Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest

2014 *Privát nacionalizmus*
M21 Galéria, Zsolnay Kulturális Negyed, Pécs 2013

2014 *Aufstellungen – Portraits zwischen Realität und Fiktion*
Fotogalerie Wien, Ausztria

2014 *A művész jelen van*
ArtPlacc Budapest Edition, Ina Galéra, Budapest

2014 *Folyamatos jelen V. VI. VII.*
Magyar Fotográfusok Háza – Mai Manó Ház, Budapest

2014 *Konyhában, ágyban, társaságban*
Magyar Fotográfusok háza – Mai Manó Ház, Budapest

2012 *A hős, a hősnő és a szerző*
Ludwig Múzeum, Budapest

2012 *New Wave Photography*
Crypt Gallery, London

2012 *Landscapes speak the same language, Summer of Photography,*
Balassi Intézet, Brüsszel

2012 *Duna – nyitott könyv*
Magyar Fotográfusok Háza – Mai Manó Ház, Budapest

2011 *Sej, a mi lobogónkat...'*
Demo Galéria, Budapest

2011 *Friss 2011*
Kogart Ház, Budapest

2010 *Közérdekű kísérletek*
Demo Galéria, Budapest

2010 *Impulso*
Várfok és Spiritusz Galéria, Budapest

2010 *Interhuman relations*
Fotofestiwal 2010, Lódz

2010 *Fellegjáró valóság*
Balassi Intézet, Brüsszel

2010 *Urban traces*
Universität der Künste, Berlin

2010 *Paradogma*
Várfok Galéria, Budapest

2009 Essl Art Award, Essl Museum, Bécs – Klosterneuburg

2009 *Ad hoc (et nunc),*
Dorottya Galéria, Budapest

/Díjak, ösztöndíjak

Derkovits Gyula ösztöndíj, 2017, 2018, 2019
Fotomuseum Winterthur, PLAT(T)FORM Portfolio review, 2018
Budapest Portfolio Review: Best Portfolio Award, 2017
Robert Capa magyar fotográfiai nagydíj, 2016
Pécsi József ösztöndíj, 2016
Artist in Residence, Cité Internationales des Arts, Párizs, Franciaország, 2015
Nemzeti Kulturális Alap, alkotói támogatás, 2011
Erasmus ösztöndíj, Willem de Kooning Academie, Rotterdam, Hollandia, 2010
Essl Award, Vienna Insurance Group, Special Invitation, 2009
Fresh Art, Mű-Terem Galéria, Debrecen, fődíj, 2008
8. ARC Óriásplakát kiállítás, 2. díj, 2007

EREDETISÉGI NYILATKOZAT

Alulírott Fátyol Viola, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem
Doktori Iskola doktorjelöltje kijelentem, hogy *A magyar vidék
közösségeinek fotográfiai megjelenése régen és most*
– *Fotográfiai idővonal Travnik Mariskától a kortárs művészetig* című
doktori értekezésem saját művem, abban a megadott forrásokat
használtam fel. Minden olyan részt, amelyet szó szerint vagy azonos
tartalommal, de átfogalmazva más forrásból átvettem, egyértelműen,
a forrás megadásával megjelöltem. Kijelentem továbbá,
hogy a disszertációt saját szellemi alkotásomként, kizárólag
a fenti egyetemhez nyújtom be.

Kelt: 2024. február 5.

aláírás