

Juhász Sándor

Nagy nemzedék

Világhírű magyar fotográfusok

■ Peter Brook szerint a színház keletkezéséhez csak annyi kell, hogy valaki keresztülmenjen egy üres téren, valaki más pedig figyelje. Ha ennyire leegyszerűsítjük a fénykép fogalmát, nyugodtan mondhatjuk, hogy a kép a tér keretbe zárt része, mely a valóság egy darabját őrzi. Míg korunk egyik nagyhatású rendezője a korszerű színházesztétika egyik alapművének számító könyvében (*Az üres tér*, 1999, Európa Könyvkiadó) hosszasan elemzi a jó és a rossz előadás ismérveit, addig a különbség egy pillanat alatt látható a nyaralás emlékeit megörökítő amatőr fénykép és a művészi felvétel között. Nem mindegy, mit és hogyan zárunk keretbe. Kompozíció és kifejezőerő. Egy jó fotó olyan, mint egy jó festmény: történetet mesél. Emberekről, eseményekről, a világról. Sokkal több van benne, mint ami primer szinten látható. Megfog és elgondolkodtat. A fotográfia megszületésétől kezdve – a Francia Akadémia 1839. augusztus 19-én ismertette a dagerrotípia készítésének technikáját – egészen a XX. század elejéig a fénykép nem látszott többnek, mint a valóság precíz leképezésének. Bizonyítéka személyek, helyszínek és tárgyak létezésének, események történésének. Művészi rangra emelésében jelentős szerepet játszottak azok az 1900 környékén született magyar fotográfusok, akik külföldön végzett munkájukkal váltak világhírűvé. A névsor elejére kívánczik Brassai, André Kertész, Robert Capa, Martin Munkácsi, Lucien Hervé, Nicolás Muller (Müller Miklós) és Juan Gyenes (Gyenes János). Nevük ma már fogalom. Életművük teljes bemutatásával még a retrospektív kiállítások is nehezen birkóznak meg, albumok és katalógusok tucatjaira van szükség, hogy átlássuk azt a hatalmas munkát, melyet ezek a művészek ránk hagytak. Az alábbi írás csak arra vállalkozhat, hogy felvillantson néhány gondolatot és fényképet azon magyar alkotók munkásságából, akik nagybetűvel írták be a nevüket a nemzetközi fotográfia történetébe.

Kertészt és Brassait nem véletlenül emlegetik együtt a fényképezés kedvelői. Ha ők ketten nem találkoznak össze a húszas évek közepének Párizsában, akkor a

képzőművésznek készül Brassai talán soha nem vesz kamerát a kezébe, és a világ szegényebb lett volna egy szeniális fotóművésszel.

Kertész Andor (Budapest, 1894 – New York, 1985) már 14 éves korában fényképezett az apjától ajándékba kapott gépével, és frontkatonaként is felvételeket készített az első világháborúban. Harctéri sebesültként ápolták Esztergomban, ahol az uszodában készítette egyik híressé lett képét, a *Víz alatti úszót*. Úgy látszik, már a tízes évek közepén izgatta a megtörő fény játéka és a deformáció. „Sebesülesem után kórházban voltam majd kilenc hónapig” – emlékezett vissza erre az időszakra később a művész. „Minden nap mentünk úszni az uszodába, és egyszer észrevettem a víz torzításait. Amikor ezeket fényképeztem, a bajtársaim mondták, örült vagy. Miért fényképezted ezeket? Azt válaszoltam nekik: Miért csak a barátnőket? Ez is létező dolog. Hát így fényképeztem az első torzulást 1917-ben, ezt különbözők követték később, különösen az aktok 1933-ban.” De ez már Párizsban volt, ahova Kertész 1925-ben tette át székhelyét. Feladta budapesti tőzsdehivatalnoki állását, melyet magyarországi működése során mindvégig kénytelen volt megtartani, mert hiába jelentek meg fotói a hazai lapokban, azok honoráriumából nem tudott megélni. Párizsban végre szabadnak érezte magát, és noha kezdetben egy szót sem beszélt franciául, viszonylag hamar fotósmegbízásokat kapott helyi napilapoktól és magazinoktól. Gyorsan beilleszkedett a Szajna-parti város művészéletébe, baráti társaságát többek között Picasso, Piet Mondrian, Marc Chagall, Brassai és a filmes Szergej Eisenstein alkották. Hírneve és elismertsége gyorsan emelkedett. Az iskolát teremtő párizsi háttérű fotóin vagy a Quartier Latin és a Montparnasse művészvilágát bemutató felvételein, de még az üres parkokat, utcákat ábrázoló képein is mindig mindent a kompozíciónak rendelt alá. Az örökké kísérletező, új utakat kereső Kertész minden műfajba

bátran belevágott. Az ismert fotóművész, Henri Cartier-Bresson mondta: „Nem tehetünk olyat, amiben Kertész már meg ne előzött volna minket.” 1933-ban a pajzán szellemiségű *Le Sourire* magazin kérte fel egy aktsorozat elkészítésére. Elvállalta a számára szokatlan megbízást – a kérést továbbító grafikusnak, Vértés Marcellnak bizonyára nagy szerepe volt ebben – de a megrendelést saját képére formálta. Két modelljét a vidámpark elvarázsolt kastélyának torzító tükrei elé állította; visszatért az Esztergomban megkezdett útra. Tükrökkel megnyújtotta, összenyomta, elcsavarta a női testet, és ezzel megfosztotta modelljeit személyiségüktől. Ez a törekvés összhangban volt a korszak képzőművészeti irányzatával. Mindezt úgy érte el, hogy most sem adta fel a realizmus iránti elkötelezettségét, hiszen tükröképet fényképezett, nem hamisította meg a valóságot, és mégis maradandót alkotott. A *Distorsions* (Torzulások) képei a magazin 1933. március 2-i számában jelentek meg, A. P. Barancy szövege kíséretében. Kertész 1981-ben egy kis történetet mesélt el Lugosi Lugo Lászlónak a sorozathoz kapcsolódóan egy interjú alkalmával New Yorkban. 1937-ben a Museum of Modern Art nemzetközi fotókiállítást szervezett, és a kurátor néhány képet beválogatott a nemrég Amerikába költözött Kertész munkáiból, köztük a *Distorsions*-sorozatból. „Lehetséges, hogy levágja a

nem lehet hozzányúlni... Meg voltam zavarodva. Mi ez? Pár hete voltunk kinn, mondom, ez Amerika? Nem tudtam, mit csináljak. All right: vágja le. És ki volt állítva vagina nélkül. Megvan a kép. Őrzöm.” A művész még évtizedek múltán sem tudta túltenni magát a történeten.

Míg Kertész avantgárd újító volt, addig Brassai csak megfigyelte a világot. Azt is mondhatnánk, csak nézelődött – de nem akárhogyan. Ez rögtön kiderült, amint kamerát vett a kezébe – művészként vált fotográfussá, és nem fényképészként lett művész. Az örmény anyától és magyar apától született Halász Gyula (Brassó, 1899 – Éze, Franciaország, 1984) képzőművésznek tanult Budapesten és Berlinben. 1924-ben költözött Párizsba, ahol az ottani magyarok, többek között a festő Tihanyi Lajos társaságán keresztül került be a város művész-társadalmába. A korszak olyan jelentős alkotóival ismerkedett meg, mint például a szürrealizmust kitaláló André Breton, a festő Salvador Dalí, Man Ray vagy Picasso. Ez utóbbival kötött barátsága a spanyol mester haláláig tartott. Kettőjük kapcsolatának állított emléket a hatvanas években megjelent könyvével (*Beszélgetések Picassóval*, Corvina, 1968), melyben a párizsi művészeti élet sok más jelentős egyéniségéről is megemlékezik. A festészet mellett magyar, francia és német újságokat tudósított, cikkeit rajzaival, karikatúráival illusztrálta.

szexet? A vaginát? Mert ez így pornográfia. Ha levágja, akkor az art – mondta a kurátor. Hát mondom neki, tetszene az magának, ha a feje tetejéről levágnának egy kicsit és a lábait levágnák? Maga úgy perfekt, ahogy van. Az én képem úgy perfekt, ahogy a kezében van. Ahhoz

Tudósításaihoz időnként szüksége volt fotókra is, melyeket kénytelen volt másoktól beszerezni, de nem ezért kezdett fényképezni. Eugène Atget fotói ugyan felkeltették a figyelmét a műfaj iránt, de a fotográfiával igazából Kertész hatására és biztatására kezdett el foglalkozni 1929-ben. Brassai első képeit a szülővárosa iránti tiszteletből felvett művésznévvel szignálta, melyet karikatúrákhoz, rajzokhoz használt. A Halász nevet festményei számára tartotta fent, így akarta elválasztani a pénzkeresetet a művészetétől. Az élet fintora, hogy felvett nevén lett világhírű. Fényképészetében az igazi áttörés a következő évben történt. „Felismertem, hogy a fényképezés korunk sajátos közlési eszköze, amikor ez 1930-ban tudatosodott bennem, egy csapásra fordulat állt be az életemben” – írta később erről az időszakról. Már abban az évben az éjszakai Párizst kezdte fényképezni. Háromlábú fotóállványt és filmkazettákat cipelve járta a várost; kávéházakban, bordélyokban, sötét utcákon készített felvételeket. A gyenge megvilágítás miatt hosszú expozícióra volt szüksége, ennek mértékét egy cigaretta elszívásához mérte. Útjainak eredményeként 1932 decemberében megjelent első fotóalbuma, a *Paris de nuit* (Éjszakai Párizs), mely nagy sikert aratott, s máig úgy tartják számon, mint a fényképészet történetének egyik kivételesen fontos könyvét. A 60 fotót bemutató

album különlegességei az esti képek, mivel az éjjeli fotózásnak akkor még alig volt előzménye. Brassai később több cikket is megjelentetett az esti fotózás technikájáról. Következő albuma, a *Voluptés de Paris* (Párizs örömei) három évvel később látott napvilágot, és komoly nemzetközi sikert aratott. Párizsi képeivel úgy tudta érzékeltetni a város „lelkületét”, mint csak nagyon kevesek. Művészetének lényegét talán amerikai író barátja, Henry Miller fogalmazta meg a legjobban: „Brassai rendelkezik azzal a ritka tulajdonsággal, amely csak igen kevés művésznek adatott meg: a normális látással. Nincs szüksége arra, hogy a látványt torzítsa, átgyúrja, hazug vagy túlzó módon láttassa. Egy jottányit sem kell változtatnia az élő világ elrendezésén; úgy látja a világot, amilyen, és nem másképp, tehát természetesen és magától értetődően [...]. Mert Brassai maga a szem – az élő, eleven tekintet.”

Teljesen más személyiség volt Robert Capa, eredeti nevén Friedmann Endre (Budapest, 1913 – Tháí Binh, Vietnam, 1954), akit elsősorban haditudósítónak tart számon a közvélemény. Fényképezett a spanyol polgárháborúban és a második világháborúban, a Közel- és Távol-Kelet hadszínterein. Munkamódszerét szállóigévé vált mondása jellemzi: „Ha nem elég jók a képeid, nem voltál elég közel.” Írásai és a róla szóló

történetek – vagy tán már legendák – alapján igazi Rejtő Jenő-regénybéli figura lehetett; egy vagány világcsavargó, aki könnyedén veszi az életet, és minden helyzetből kivágja magát. Nem véletlen, hogy egyik jó barátja a hozzá habitusban közel álló Ernest Hemingway volt. Arról, hogy életfelfogása később mennyiben vált pajzssá az általa látott és megörökített borzalmak ellen, csak feltételezésünk lehet, melyhez az író John Steinbeck nyújt némi segítséget: „Gyakran utaztam és dolgoztam Capával. Sokkal intimebb barátai is lehettek, de senki sem szerette úgy, mint én. Szeretett fesztelennek, gondok nélkülinek látszani munkájában. De nem volt az. A fotói nem véletlenek.” Capa Berlinben ismerkedett meg a fotózás rejtelmeivel, ahova újságírást ment tanulni 1931-ben. Az iskola mellett kénytelen volt munka után nézni, laboránsként helyezkedett el egy fotóügynökségnél, ahol később kamerát nyomtak a kezébe, és kisebb megbízásokat kapott. Egy kongresszuson, ahol szigorúan tilos volt a fotózás, csak neki sikerült lefényképeznie Trockijt. A kép megjelent, és Capa akkor még Friedmann néven hírtelen ismertté vált. A Németországban tapasztalható politikai változások miatt 1933-ban jobbnak látta elhagyni az országot, és Párizsba költözött. A spanyol polgárháborút egy francia hetilap megbízásából kezdte fényképezni. Ekkor készítette emblemikus fotóját egy rohamban találatot kapott katonáról. A *milicista halála* című képet számos újság, közöttük a neves *LIFE* magazin közölte, és Capa egy csapásra világszerte híres ember lett. A kép megjelenése után, de később is többen hangoztatták szakmai berkekben, hogy a fotó beállított felvétel. Azóta számosan bizonyították levéltári dokumentumokkal és volt katonákkal való interjúk alapján, hogy a képen látható Federico Borrell García köztársasági katonára 1936. szeptember 5-én Cerro Murianónál elesett a harcokban, és ezt a pillanatot örökítette meg a művész kamerája. 2013-ban került elő az egyetlen fennmaradt Capa-interjú hanganyaga, mely egy amerikai rádióállomás stúdiójában elhangzott 1947. októberi beszélgetést rögzít. Ebben a riportert kérdésére a fotós kitér a milicista halálát ábrázoló képre és készítésének körülményére (a teljes beszélgetés magyar nyelvű fordítása a Mai Manó Ház blogján olvasható).

„Soha nem tudhatod, hogy díjnyertes képet csináltál-e vagy sem. Mert amikor fényképezel, akkor minden kép közel ugyanolyannak tűnik számodra, a díjnyertes kép a szerkesztők és a képet befogadó közönség képzeletén keresztül születik meg. Volt egyszer egy olyan képem, amit sokkal jobban értékeltetek, mint bármelyik másikat, és fogalmam sem volt róla, hogy ez lesz, amikor elkészítettem.

Egy különösképpen jó fénykép volt. Spanyolországban történt. Fotográfusi karrierem legelején esett meg velem, és a spanyol polgárháború legeslegelején. [...] Andalúziában történt, és azok az emberek igencsak zöldfülűek voltak, nem voltak katonák, és percenként esett el valamelyikük nagy gesztusok közepette. Úgy gondolták, hogy ők valóban a szabadságért küzdenek, a jó ügyért harcolnak, és nagyon lelkesek voltak, én meg ott voltam a lövészárokból, velem úgy húsz miliciano, és az a húsz miliciano húsz öreg puskát szorongatott, a velünk szemközti domboldalon pedig ott volt egy Franco-géppuska. Tehát az én miliciano csapatom abba az irányba lődözött jó öt percen át, majd felpattantak, és azt mondták: vámonos – ki a lövészárokból –, és megindultak a géppuska felé. A géppuska meg annak rendje és módja szerint tüzet nyitott, és lekaszáta őket. Így, akik megmaradtak közülük, azok visszajöttek, vakon lődöztek a géppuskás irányába [...], majd öt perc múlva újra felhangzott a vámonos, és indultak megint. Ez az egész megismétlődött vagy háromszor-négyszer, negyedik alkalommal pedig egyszerűen csak kidugtam a fényképezőgépet a fejem fölé, és elkattintottam egy képet úgy, hogy oda sem néztem, amikor kiugrottak a lövészárokból. És ennyi volt az egész. Nem ott hívtam elő a fotóimat, visszaküldtem őket sok másik fotóval együtt, amit készítettem. Három hónapig maradtam Spanyolországban, és mire hazajöttem, híres fotográfus lettem, mert az a fényképezőgép, amit a fejem fölé tartottam, megörökített egy embert, amint éppen lövést kap. [...] Valószínűleg a legjobb fotó, amit valaha csináltam.” Erről mások is hasonló véleménnyel vannak, mivel Robert Capa nevével elsősorban szinte mindenkinek ez a kép jut eszébe.

Munkácsi Márton (Kolozsvar, 1896 – New York, 1963) a már említett művészeknél eltérően igen ismert fotós volt Magyarországon, mielőtt külföldre távozott, és nevét szárnyra kapta a világhír. Az 1924 és 1935 közötti időszakban több mint 700 fotójával találkozhattak a magyar olvasók a hazai újságokban. Munkácsi 1911-ben szüleiével költözött Budapestre, és apja mesterségét folytatván szobafestőnek tanult, de az irodalom és színház iránti érdeklődése az újságírás felé terelte. Eleinte sporteseményekről tudósította az *Est* olvasóit, ekkor ragadott először kamerát a kezébe, hogy képeivel illusztrálja beszámolóit. Később a *Színházi Élet* munkatársa lett, ahol olyan fényképészeketől tanulta a szakmát, mint például Gyenes János (Kaposvár, 1912 – Madrid, 1995), aki később nemzetközi karriert futott be, és Juan Gyenes néven a spanyol királyi család hivatalos

fényképésze lett. Munkácsi olyan illusztrált hazai lapok számára is dolgozott, mint a *Délibáb* vagy a *Tolnai Világlapja*. Szerinte a jó fotóriporter titka meglátni a perc ezredrésze alatt, amivel a közömbös emberek vakon haladnak el, és lefotografálni a következő másodpercben. „Gondolkozz, miközben fényképezel” – volt az ars poeticája, a kattintás pillanatában megszülető gondolatot hirdette. A hírnévhez természetesen szerencsére is szükség van, mint Munkácsi esetében, amikor a villamoson két összeszólalkozó embert fényképezett le, melyből később bűnügy lett, és a bíróságon az ő felvétele vált perdöntővé. A lapok persze szenzációként hozták le a képet, és ismertté tették Munkácsi nevét a nagyközönség előtt. 1927-ben sok korabeli művész társához hasonlóan Berlinbe ment, mely kulturális pezsgésével és 120 újságjával a fotóriporterek paradicsoma volt. Miközben a magyar sajtónak is dolgozott, szerződést kötött az Ullstein Verlag kiadóval, melyhez több nemzetközileg ismert lap tartozott. Fotói először a *Berliner Illustrirte Zeitung*-ban láttak napvilágot, mely heti kétfélmillió példányszámaival Európa legjelentősebb képes magazinjának számított. A német kiadó megbízásából a fél világot körbefotózta. Afrikában született a *Három fiú a Tanganyika tavon* című munkája, melynek keletkezési ideje 1929 vagy '30, és még az is elképzelhető, hogy a felvétel Libériában, az Atlanti-óceán partján készült. A képről Henri Cartier-Bresson így nyilatkozott: „1932-ben láttam Martin Munkácsi egyik fotográfiáját. Hirtelen rádöbbenett, hogy a fotográfia által a pillanatban ragadhatjuk meg az örökkévalóságot. Ez az egyetlen fénykép, amely maradandó hatással volt a munkásságomra.” A híressé vált képen a dinamika, a mozdulatok közötti átmenet, valamint a határtalan életöröm jelenik meg, mely nagyon életszerűvé teszi a felvételt. Ezek Munkácsi más fotóiról is elmondhatók. A sportfényképezésben elsajátított dinamikus látásmódját vitte bele amerikai divatfotóiba, amikor 1934-ben elfogadta a *Harper's Bazaar* szerződését, és áttelepült az Egyesült Államokba. A divatfotó lényege, hogy meghökkentő hatásaival felhívja magára a figyelmet. Munkácsi pontosan ezt tette; modelljeit az elsők között vitte ki a szabadba, és életszerű helyzetekben, mozgás közben fényképezte őket, mellyel új iskolát teremtett. Fotózott reklámokat és korabeli sztárokat, Marlene Dietrich, Louis Armstrong és Fred Astaire is megjelent kamerája előtt. Képeivel jelentősen hozzájárult mindkét műfaj modern stílusának kialakításához.

Ha már a sztárportrékról és reklámfotókról van szó, mindenképpen meg kell említeni Muray Miklós (Szeged, 1892 – New York, 1965) nevét, aki mindkét

területen nagyszerű műveket alkotott, és mellel az amerikai színes fényképezés úttörője volt. Egyedi, color carbo eljárást fejlesztett ki, melyben három színkivonati negatívról pigmentképet nagyítanak, és a végső színes kép ezek egymásra másolásával jön létre. Ezzel a technikával készültek a húszas-harmincas években a magazinok színes borítói. Az első amerikai színesfotólabor létrehozása is az ő nevéhez fűződik. Muray egy budapesti képzőművészeti gimnáziumban litográfiát, fotósokszorosítást és fényképezést tanult, majd Münchenben és Berlinben képezte magát. Mindössze pár évet dolgozott Németországban, mert 1913-ban New Yorkba költözött, ahol hamarosan fotóstúdiót nyitott. Egyéni stílusának köszönhetően már a húszas évek elején befutott portréfényképész lett Nickolas Muray néven. Filmsztárokat, ismert táncosokat, írókat, politikusokat és a kor celebjait fotózta. 1920 és 1940 között több mint 10 000 portrét készített. A híres festőnővel, Frida Kahlóval egy mexikói utazása során ismerkedett meg, akit az évek folyamán számtalan alkalommal fényképezett, és akivel tíz évig szerelmi viszonyt folytatott. Kapcsolatuk 1931-ben kezdődött, miután Muray elvált második feleségétől, és Frida hozzáment Diego Rivera festőhöz.

A portrék egyik remeke a *Frida magenta rebozóval*, mely egy vállra teríthető kendőszerű ruhadarabban ábrázolja a festőnőt. Kahlo ezt írta New Yorkba 1939. június 3-án, miután Muray elküldte neki a képet Mexikóba: „Nick Drágám, megkaptam a csodálatos képet. Sokkal szebbnek találok, mint New Yorkban. Diego azt mondja, olyan szép, mint egy Piero della Francesca. Számomra több annál, ez egy kincs, amely mindig arra a reggelre emlékeztet, amikor a műtermedbe mentünk fényképezkedni. És most itt van mellettem a kép. Mindig

itt leszel a magenta rebozómban.” A kép maga is egy vallomás a fotós részéről. Muray reklámfotókkal az 1929-es nagy gazdasági válság után kezdett foglalkozni, és rövid idő alatt ezen a területen is hírnevet vívott ki magának. Olyan nagyvállalatoknak dolgozott, mint a Coca-Cola vagy a General Electric. Nevéhez fűződik az első természetes színeket visszaadó reklámfotó elkészítése.

Az épületfényképezés megújítása szintén magyar ember névéhez kötődik. Elkán László (Hódmezővásárhely, 1910 – Párizs, 2007), aki a második világháború alatti francia ellenállásban vette fel a Lucien Hervé nevet, Brassaihoz hasonlóan véletlenül lett fotográfus. A középiskola elvégzése után a bécsi közgazdasági egyetemre iratkozott be, de felhagyott tanulmányaival, mert

inkább a művészet, a zene és a rajzolás érdekelt. Ez utóbbi – kiegészülve a festéssel – később komolyabb szerepet töltött be az életében. 1929-ben Párizsba emigrált, ahol sokféle mesterséget kipróbált, többek között az újságírást. 1938-ban az akkor még főként szociófotósként ismert Müller Miklóssal, azaz Nicolás Mullerrel (Orosháza, 1913 – Andrín, Spanyolország, 2000) társulva riportokat készített a *Marianne Magazine* számára. Müller fotózott, ő a szöveget írta. Jól ment az üzlet, és amikor a következő évben Müller külföldre távozott, Hervé nem akarta elveszíteni a munkát, ezért kölcsönként egy gépet, és az addig ellesett néhány fotósfogást felhasználva fényképezett tovább Müller neve alatt. A később világhírű fotóművész Hervé karrierje egy kölcsöngéppel és kölcsönnévvel indult. Komolyabban fényképezni a háború után kezdett, autodidakta módon képezte magát. Igazi témájára 1949-ben talált rá, amikor az *Art Sacré* nevű egyházművészeti folyóirat megbízásából épületeket fényképezett. Ekkor ismerkedett meg az építész Le Corbusier-val, akivel életre szóló barátságot kötött. Örökös „házi” fotográfusa lett, szinte a teljes munkásságát végigfotózta. Hervé sajátos szemléletével alapvetően újította meg az épületfényképezést addig jellemző dokumentarista felfogást. Sokan tudnak korrekt építészeti fotót készíteni, de megragadni az architektúra lényegét és a belőle sugárzó érzelmeket – talán neki sikerült leginkább. A teljes képmezővel való komponálás helyett utólag vágta képeit. Arra, hogyan tudja megragadni egy-egy épület lényegét, azt válaszolta: ollóval, mert azzal vágom le a felesleget. Fotóit elnézve e művelet után általában nem marad több mint egy részlet, de abban ott van a lényeg. Módszere sohasem leíró, szigorúan csak az általa lényegesnek tartott elemekre koncentrált. Képein minden egyes vonalnak, formának és tónusnak szerepe van. Fotóit egyszerűség és az árnyék teremtette feszültség jellemzi. Munkái alapján egyértelműen látható, hogy képzőművészeti tanulmányai során milyen nagy hatást gyakoroltak rá Rembrandt fény-árnyék hatásra épülő kompozíciói. Hervé nemcsak kortársai, de a következő nemzedékek számára is utat mutató fotográfusként méltán lett ismert szerte a világban.

Nem véletlenül hagytam írásom végére Moholy-Nagy Lászlót (Bácsborsód, 1895 – Chicago, 1946), a művészt, a tanárt és teoretikust, a Bauhaus iskola kiemelkedő személyiségét, aki a festészet mellett a vizuális művészet szinte minden területén jelentőset alkotott, de a szó klasszikus értelmében egyáltalán nem foglalkozott fotóművészettel. Szerepét fotómunkáinak

első monográfiája, Andreas Haus így fogalmazta meg: „Az az igazság, hogy Moholy soha nem nevezte magát fotográfusnak. A meglehetősen furcsa szóeleménye erre a Lichtner (kb. fényalakító), egy maga fabrikálta szó arra, ami mindig is volt: festő. [...] Festőként emelte a fotográfiát a művészet rangjának magasságába, és kizárólag csak abban az értelemben, hogy egy újfajta festői technikaként alkotta újra. Művészként Moholy festő volt, fotográfusként pedig dilettáns, a szó eredeti értelmében: a számára újonnan fölfedezett technikák lángra lobbantották benne a kísérletezőt, és elképesztő mértékben eltöltötték teoretikus hittérítői buzgalommal.” Moholyt a fény ábrázoló ereje és a fotográfiát önmagából kifordító lehetőségek érdekelték. Minden olyan megoldás, melyet egy kezdőknek íródott fotós kézikönyv már a bevezetőben megtilt a műfaj gyakorlóinak. Míg Kertész *Distorsions*-képei a fotóművészet végső határait feszegetik, Moholynál ez a kiindulópont. Szerinte a fotográfia csak úgy lesz alkalmas művészi célokra, ha nem rendeltetészerűen használjuk. Ha az ő korában létezett volna számítógép, bizonyára örömet lelne volna a képvariálásnak szinte korlátlan lehetőségét biztosító programok használatában. Moholy a nem rendeltetészerű fotóhasználat első formáját a fotogramban találta meg. A kamera nélküli képörögzítésre a művész első felesége, Lucia Schulz hívta fel a figyelmét, aki Lipcsében tanult fényképezészet. A fotogram egy negatív kép, mely úgy készül, hogy egy fényérzékeny anyagra (általában fotópapír) valamilyen tárgyat helyeznek, és megvilágítják. A nem letakart felület besötétedik, a világosan maradt rész pedig kirajzolja a tárgy lenyomatát. A negatívról sokszorozható fotóval szemben itt egyedi kép jön létre, melynél a fekete-fehér átmenet sokkal több árnyalatot képes létrehozni, mint a fénykép. Ez különösen igaz a barnás tónusokat adó és alacsony fényérzékenységű kimásolópapír (napfénypapír) esetében. Moholy eleinte szinte kizárólag ilyen papírokat használt, amikor 1922 őszén elkezdett ezzel a technikával foglalkozni, amelyhez élete végéig hűséges maradt. Fotó és fotogram megítélésére jó példa a Christie's 2015 novemberében Párizsban megtartott aukciója, ahol egy 1922-es szignált és datált Moholy-Nagy László-fotogram 103500 euróért kelt el. Ezzel szemben, a Kertész főművei közé számító sorozatból egy 1933-as *Torzítás Nr. 168* címet viselő zselatinos ezüst nagyításos fotónál már 15000 eurónál koptant a kalapács.

Valószínűleg sokan felteszik a kérdést: mi volt a titkuk ezeknek a művészeknek, hogy ilyen sikereket értek el? A válasz nyilván hosszabb elemzést igényel, néhány apróság azonban rögtön szembetűnő. Ők időben

felismerték, hogy a hírek képekkel való illusztrálására és magára a látványra egyre nagyobb a közönség igénye, ezért a fotó szerepe felértékelődik. Gondoljunk csak Brassai szavaira: „a fényképezés korunk sajátos közlési eszköze”. A századforduló Magyarországon egy olyan kulturális közegben nőtt fel, melyben szárnyát bontogatta egy friss látásmódot kereső művésznemzedék (aktivisták, Kassák köre), és bizonyára ebből a hazai

„levegőből” is vittek magukkal valamit, amikor nagyjából a húszas évek végére elhagyták az országot. Berlinbe és Párizsba mentek, abba a két városba, ahol a XX. század elején a modern művészet alapköveit rakták le. Ott voltak, ahol a dolgok történtek, a centrumban. Egyszóval: jó időben jó helyen voltak, ráéreztek a születendő trendekre, kihasználták a lehetőségeket, és úgy mellékesen, nagyon tehetségesek voltak egy akkor megszülető művészeti ágban, a fotográfiában.