

CSALÁD – KÉP A FOTOGRAFIA SZEREPE A CSALÁDI EMLÉKEZETBEN

A családról számos diszciplína eszközrendszerét felhasználva gondolkodhatunk. Jelen szöveg nem kíván sem nagy ívű koncepciót felvázolni magáról a családról, annak mai helyzetéről, sem megoldásokat nem kíván adni a családhoz kapcsolódó számos mai problémával kapcsolatban. Tanulmányomban arra vállalkozom, hogy bemutassam, milyen képünk van a családról – és itt 'képen' nem csak a mentális, vagy belső képet értem, hanem arra a nagyon konkrét fizikai fenoménre is gondolok, amely 'kézzel fogható'. 'Szemem előtt' az amatőrkép, a családi fotográfia van.

A 19-21. század egyik meghatározó családi dokumentum-típusa a családi fotográfia. A fogalmon azokat a hagyományos analóg, illetve digitális eljárásokkal készített képeket értem, amelyeket az egyén a mindennapi szociokulturális világában ott készít (és egyúttal használ is), ahol ő maga az elsődleges szocializációs hatásnak ki van téve, és ahol ő maga az egyik legerősebb szocializáló ágens is egyúttal, ez pedig a családvilágok közege.¹

A fotográfiákba lépten-nyomon beleütközünk. A mindennapi környezetünknek olyan eleme már régóta, amely nem csak a hagyományos tömegkommunikációs médiumokat uralja, hanem tárgyi környezetünket is. Képezőnben élünk, a „(fény)képek forradalma” lezajlott.² Néhány évtizeddel ezelőtt a reklámfotók manipulatív erejének szociológiai, illetve a képérzékelés pszichológiai aspektusai, mint biztos és igazolt tudáselemek feltárása mellett, az esztétikai tapasztalat bizonytalanul ítélte meg a fotográfiát.³ Ezt a bizonytalanságokkal teli és a fotográfiát mint jelenséget ambivalensen megítélő mindennapi tudatot Pierre Bourdieu és más vezető francia szociológusok, művészettörténészek 1960-as évekbeli klaszszikus tanulmányai⁴ óta, melyek pontosan regisztrálták az akkori állapotokat, már sok szempontból másként látjuk.

Családi fotográfiának azokat a fényképeket tartom, amelyek a mindennapi képhasználat során abban a társadalmi dimenzióban jelennek meg, amit familiaritásnak, rokonsági kapcsolatoknak nevezünk. A fényképek szerepe ebben a

1 A képtípusról magyar nyelven jó áttekintő munka R. NAGY (szerk.) 2000. Az elméleti háttérhez BÀN – FORGÁCS szerk. 1984 és BÀN 2008 haszonnal forgatható. A hazai kutatás alapjait szisztematikusan vizuális antropológiai kitekintéssel KUNT Ernő teremtette meg (1984, 1987, 1995, 2003). Szociológusként VÁGI Gábor (1981) vizsgálta elsőként az amatőr fotót, SZEGŐ György pedig egy remek szimbólum-szótárt állított össze a privátfotókra vonatkozóan (1998).

2 FLUSSER 1997, 69-82.

3 ANGYALOSI 1996, 266.

4 BOURDIEU et al. 1983.

viszonyrendszerben alapvetően az, hogy segítségükkel a hétköznapi élet – az esetek jó részében kommunikatív tartalmú – szituációiban a viselkedést irányítsák, szimbolikus tartalmakat fejezzenek ki, és az egyéni problémamegoldás ágensei tudjanak lenni.⁵

Ilyen 'probléma' lehet a felejtés.⁶ A fénykép az emlékezetet képes karbantartani azzal, hogy naponta, vagy időnként a szemünk elé állítja azt, ami kikopna az emlékeink közül. Nem egyszerűen egy emléket, a múltnak valami fajta nyomát kerete Roland Barthes, hanem magát a *bizonyosságot* – egy olyan emléket, ami igaz – *Világoskamra* c. esszéjében.⁷ A bizonyosság a fénykép esetében – az ő megfogalmazásában – az „ez volt” felismerése.⁸ A létezésnek ez a primer szintje, a fénykép felületén megörökített megkérdőjelezhetetlen igazság az, ami miatt *dokumentumként* is értékeljük a fotográfiát. A *valóság* a fénykép – a jelenben érzékelhető vizuális tény – és az ábrázolt dolog – ami egykor létezett – viszonylatában válik megtapasztalhatóvá. Amikor „érintetté válunk”, akkor lesz legintenzívebben átélhető az egykori valóság.⁹ Az emberi létezésnek egy másik dimenzióját vesszük észre a kép egy elemén keresztül. Barthes ezt a „szúrás” metaforájával próbálja megértetni. Olyan ez, mint mikor egy rég meghalt rokonunk portréjára nézünk (akivel tán soha nem is találkoztunk), és észreveszünk valamit, ami miatt a kapcsolatunk a jelenben aktualizálódik: a pillantása megérint, és belevonódunk egy néma nonverbális interakcióba. „Élővé válik” a kapcsolatunk. Olyan valóságosan utal(hat) a fénykép az egykor élt rokonra, mint annak máig megmaradt személyes használati tárgyai.¹⁰

A kép létrehozóját, a képalkotó szubjektumot a mesterségesen előállított képek esetében a modernitás kezdetéig nem voltak képesek kiiktatni a folyamatból, de a kiiktatás vágya – és ily módon az „alkotó nélküli valóság-hű kép” létrehozása szülte meg a fotográfiát. Egy olyan – Vilém Flusser¹¹ fogalmával – *apparátus* megalkotását, amely a maga technikai (pontosabban: optikai és kémiai) eljárás módjaival

5 HORÁNYI Ö. 1987, KUNT 1987.

6 Az ember *animal obliviscensként*, felejtőként ki van szolgáltatva az idő emlékeztetőrlő hatásának. A felejtés mítikus folyója, a Léthé nevében felismerhető a görög *léth* (elfedett, rejtett) szó, tehát az *alétheia* 'nem elfelejtett', 'nem elfelejtendő' értelemben is használható: az igazság mindaz, amit nem szabad elfelejtenünk. Az igazság (alétheia) nem-látens, elrejtetlen – tehát keresni is e dolgok között kell WEINRICH 2002. 8., 18.

7 BARTHES 1985, 120-121.

8 A múzeumok esetében is valami hasonló jelenik meg: „Elmúlt időszakokra jellemző, de még nyomokban fellelhető és pusztuló tárgyak megőrzésével az »egykorvoltat« akarjuk rögzíteni” FEJŐS 2003. 100. Ehhez még: EDWARDS 2003, BECKER 1997, FOGARASI 2000, SCHMIDT 1994.

9 A fényképeknek ez az intenzív tartalma nem egyszerűen a képen fellelhető vizuális ingerek egyike. Nem az, amit Barthes *studiumként* azonosít be, ami egyfajta kulturális tudás vagy ismeret a fénykép egy eleméhez kapcsolódóan. Ami egzisztenciálisan (meg)érint a fényképen, azt *punctum*nak nevezi. Punctumra – ami nincs minden fényképen, ellentétben a studiummal – akkor találhatunk, amikor a kép egy eleme vonzza a tekintetünket, amelytől nem tudunk szabadulni, ami felkavar bennünket.

10 A fényképpel kapcsolatos szemiotikai diskurzus lényege, hogy az indexként értelmezhető, és ilyenként mély, ontológiai kapcsolat van az ábrázolat és az eredeti között. Charles S. Peirce szerint a pillanatfelvétel annak ellenére, hogy szinte teljesen olyan, mint az eredeti tárgy (ikonszerű), valójában index, azaz olyan jel típusba tartozik, ahol a kapcsolat a kép és a leképezett között a lényege szerint fizikai. „A természet pontról pontra fizikailag rákényszeríti ezt a hasonlóságot [ti. a fényképre]” – idézi KRAUSS 2000. 13. Ugyanehhez vö. BURGİN 1997; METZ 1992. 8-9.

11 FLUSSER 1990, 19-27.

hosszú időre meghatározta a vizuális képkalkotás és kommunikáció alapfolyamatait. A 19. századra a megfigyelőnek (observer) és a fogyasztónak egy új típusa jött létre, akinek léte a modernitásnak nem csak az egyik szimptomája lett, hanem szimbóluma is.¹² A folyamat a szubjektum átalakulásával is járt, és ehhez kapcsolódott ezen új képkalkotási eljárás.¹³ A 19. században a fotográfiát – ugyanúgy, mint a festészet nagy megújítóinak a munkásságát¹⁴ – a valóság-megragadás új módszereként üdvözölték. Olyan tökéletesnek találták, hogy nem kérdőjeleződött meg a fizikai valóság és a róla készült fénykép szoros (ontológiai) kapcsolata.¹⁵ A modern természettudományok objektívitáseszményének eszköze és szimbóluma is lett – és némiképp talán maradt máig – a fotográfiai eljárás abban a században. Horst Bredekamp is utalt rá – ti. akkoriban sokan úgy gondolták, hogy a fényképek mintegy „önmagukat állítják elő” –, mikor idézte William Henry Fox Talbot-ot, a korai fotográfia egyik nagy innovátorát: „[a fényképeket] a Természet keze hozza létre”.¹⁶

Az igazságot keressük az őseinkkel, a családukkal kapcsolatban is, ha igazán autentikus létre vágyunk. Ezért erre a célra is ezt a valóságot legjobban utánzó képtípust – a fényképet – hívjuk segítségül oly sokszor.¹⁷ Ezt állította lényegében Susan Sontag is a 20. század hetvenes éveinek végén, mikor ezt írta (és akinek szavai majd Barthes-nál is visszhangoznak): „A fénykép bizonyíték. [...] Egy fotó megfellebbezhetetlen bizonyítéka annak, hogy egy bizonyos dolog megtörtént. A kép torzíthat; mégis mindig megmarad a föltevés, hogy létezik vagy létezett valami olyasmi, ami a képen látható.”¹⁸

A 19. század második felétől, amióta a „fotográfózás” a társadalmilag magasabb pozícióban lévő családok életében – ha nem is a mai értelemben és mértékben – mindennapi eseménnyé vált, gazdag hagyománya alakult ki ennek a kollektív vizuális önreprezentációnak. A fotótechnikai eljárás nagyon gyorsan iparszerűvé vált (mint minden abban a korban), gondoljunk csak a legendás Kodak-szlogenre: „Ön csak megnyomja a gombot, a többi a mi gondunk!” Ez a folyamat oda vezetett, hogy a piaci felhasználók képkalkotási és befogadási gyakorlata, valamint attitűdje is megváltozott. Ennek nyomán a korábbi, hagyományos – még a festésen

12 Fox Talbot a fénykép készítőjére használta mind az „operator”, mind az „artist” kifejezést, és ez a tény önmagában is arra utal, hogy az akkor még új médium megítélése nem volt magától értetődő (BREDEKAMP 2006, 16).

13 Ugyanakkor nem a fotográfia volt az, ami kiváltotta vagy katalizálta ezt az átalakulást, hanem már korábban, a fotografikus képkalkotás különféle módszereinek felfedezése előtt megváltozott a vizuális érzékelés módja CRARY (1999) szerint.

14 Pl. ilyen volt Giotto, de Bernd Busch (1997) is számos típusát mutatta be a valóságábrázolás egyre tökéletesedő formáinak. GOMBRICH 1972. 64-65

15 A 20. század első felében Walter Benjamin az ontológiai kapcsolat létrejöttét a képmás és az eredetije között technikai okokra vezette vissza: „A felvétel hosszú tartama alatt szinte belenőttek [a lefényképezettek – B. I.] a képbe” BENJAMIN 1980. 693.

16 BREDEKAMP 2006. 14-18.

17 Persze tudatában kell lennünk annak, hogy az analóg fényképekkel kapcsolatban – mind álló, mind mozgó változatukban – a fikcionalitást már régen megtapasztalta az ember. Nincsenek már naiv nézők, akik az őszinte, manipulációmentes fotóban (és filmben) hisznek. A vizuális manipulációról – ha nem is vagyunk képek védekezni ellene mindenkor – azért tudunk.

18 SONTAG 1981. 12.

alapuló – eljárások gyors cseréje következett be.¹⁹ Ugyanígy, a fotográfia kezdetétől jelen volt a pusztán dokumentálási szándékon túl, a privát önreprezentációnak és a folyamatosan beálló új és új családi tényeknek, eseményeknek, a számtalan módon történő gyarapodás (gyermekszám, vagyon stb.) deklarálásának szándéka is.²⁰

Hans Belting egyik magisztrális munkájában írja: „[a] képek szerepe azokban a szimbolikus cselekvésekben nyilvánul meg, amelyekkel hívek és ellenzőik a hozzájuk való viszonyukat kifejezték, amióta csak léteztek képi alkotások. A képek alkalmasak arra, hogy közszemlére tegyék és tiszteljék, de arra is, hogy megsemmisítsék és meggyalázzák őket. Létrehozásuknak éppenséggel az a célja, hogy helyettesi minőségükben lehetőséget nyújtsanak arra, hogy az emberek lojalitásukat vagy annak megtagadását kifejezzék.”²¹ Noha mindezt a szerző egy egészen másfajta képtípussal kapcsolatban vetette papírra, lényegében ugyanígy áll a fényképre, azon belül a családi fotográfiára is. Mi más lenne, mint a család összetartó erejének és a hozzátartozók iránti lojalitás és szeretet bemutatásának vágya, ami motivál valakit arra, hogy valakiknek a fényképeit mindig magánál hordja, vagy a lakásában valamilyen reprezentatív formában, illetve a munkahelyén közszemlére tegye? Mi másért tenné ezt, mint abból az okból, hogy a családi portrén vagy csoportképen keresztül érvényesítsen közösségi presztízs-szempon-
tokat?

A privát fénykép fogalmát a használatán és a társadalmi-kulturális kontextusán keresztül határozhatjuk meg.²² Olyan, nem hivatásszerűen fényképező ember által készített fotóról van szó, amelynek a szokásos használata a képet készítő fotós hétköznapi életéhez kötődik, azaz a képkészítés szándéka saját – illetőleg a saját közösségen belüli – használatra irányul.²³ Ilyennek minősülhet például az is (hogy egy családon kívüli, vallási jellegű használatot említsünk), amikor valaki egy *ex voto* készült festménybe, vagy olcsóbb, kereskedelmi forgalomban megvásárolható nyomtatba illeszt egy fényképet, és ily módon a tömegterméket individualizálja, személyessé teszi.²⁴

A fénykép dokumentum-léte is a felhasználás mikéntjéből ered. A készítői vagy felhasználói kontextualizálással együtt (pl. a verbális kiegészítésekkel) tud csak bárminem is a bizonyítéka, igazolása lenni.²⁵ Válhat egy történelemkönyvben illusztrációvá, vagy egy képzőművészeti installáción belül műalkotássá – mindkét esetben sajátosan megváltozott közösségi használatba kerül a(z) addig privát

19 A folyamatnak egy, a technikai összetevők változásához kötődő interpretációját olvashatjuk FORD ed.-ben (1989).

20 KUNT 1987. 15; HORÁNYI Ö. 1987. 51-52.

21 BELTING 2000. 1.

22 A technikai és a társadalmi háttérrel több jó összefoglalásban is olvashatunk: COE – GATES 1977, FREUND 1976, HIRSCH J. 1981, HIRSCH M. 1997, HIRSCH M. ed. 1999, STARL 1985.

23 A dominánsan saját kulturális-társadalmi horizonton belüli használat nem zárja ki, hogy az elkészült fényképet ne lehetne másodlagosan szinte bármilyen más célra is felhasználni. Lásd a privát képek beemelését a művészi gyakorlatba, vagy felhasználásukat könyv- és lemezbontón stb.

24 Számtalan példát láthatunk erre a máriaradnai fogadalmi képek között is (BARNA szerk. 2002). A kultusz és a fotográfia kapcsolatáról: BÉRES 2006.

25 HORÁNYI A. 2000. 86-87.

fénykép. Dekontextualizáció, illetve kontextusváltás elszenvedője lesz. A privát fotó – hasonlóan más fotóműfajokhoz – pontos dokumentálást tud megvalósítani. Ahogy az unoka növekedését dokumentálják a nagypapa lakásának egyik ajtófélfáján a szaporodó vízszintes vonalak, ugyanúgy dokumentálják a növekedését és változását a fotóalbumban – vagy újabban valamely *social media* szerverén – szaporodó képei is.

A fényképekkel kapcsolatos 'viselkedésünkben' megjelenik bizonyos fajta ambivalencia. A rideg, pontos dokumentálás mellett jelen van egy mágikus, spirituális dimenzió is. Ha a rokonaink, szeretteink, mestereink stb. fényképét tiszteljük, vagy egy fiatal szobájának falán látható poszteren az ő *idolját* pillantjuk meg, arra kell gondolnunk, hogy ezekben a képekben milyen módon jelenik meg az a lényeg, ami egy ember személyiségének esszenciáját jelenti, és fontos, élet-átalakító lehet a másik ember számára.²⁶ Azért tesszük ki a fotót a falra, az íróasztalunkra, hogy mindazt, amit ők jelentenek nekünk, jól érzékelhetően kifejezzük mások számára is (és – reményeink szerint – az ebből adódó státusznövekedést élvezhesük).²⁷ Ez egy pragmatikus ok, amely ugyanakkor tartalmaz egy – gyakran nem is tudatosuló – mágikus jelleget. Utóbbi feltűnőbb, amikor – a jelölő és jelölt mély ontologikus kapcsolata révén – például nem semmisítjük meg egy szerettünk fényképét, noha az valamely okból alkalmatlan lett arra a célra, amire készült,²⁸ vagy épp ellenkezőleg – ahogy különféle mágikus varázslások esetén is – a megsemmisítés, szétvágás, alak kivágása, vagy a szemek kiszúrása lesz a fénykép, és így közvetve az azon megjelelő ábrázolt személy sorsa. A fényképek így lehetnek mind az emlékek, és ezen keresztül, mind konkrét emberek megsemmisítésének szimbolikus eszközei. Egy fotógyűjtemény, amit a kuka mellé dobott valaki, egy emberrel, a hozzá fűződő kapcsolattal való leszámolásnak a kifejeződése. Számos példát ismerünk a történelemből is, amikor a zsarnokkal *in effigie*, helyettesítő büntetés formájában sikerült csak leszámolni.²⁹ Képeit széttépik, elégetik tiltakozó gesztusként, szobraikat ledöntik a hatalma szétzúzásakor. Ez a szimbolikus megsemmisítés írja felül a traumatikus múltat, gyógyít, aktivizál és nyit távlatokat egy új társadalmi megegyezésnek. A privát életben egy magánhasználatú fénykép megsemmisítésekor úgy érzi a képhasználó, hogy megsemmisít(het)i

26 Nem saját fénykép is válhat sajátá, ha 'bensővé' tesszük, ha 'beemeljük' az életünkbe. Erre lehet példa az az ismert, az idős asszonyt és a kisgyermeket ábrázoló auschwitzi fotó, amely oly fontos volt Pilinszky János számára: „Az év elején Auschwitzban jártam. Az egyik fotó hozzám került szemléletem bizonyos újrafogalmazásához. [...] Álltam a kép előtt, s erőnek-erejével meg akartam állítani a húsz évvel ezelőtti boldogtalanságot – ahogy látszatra a fényképfelvétel megállította. De én a valóságot akartam megállítani. S akkor megértettem, hogy semminek sincs értelme, ha nem tudjuk jóvátenni azt, ami már megtörtént. Nos – egy hosszú gondolatsor kihagyásával –, én hiszek abban, hogy jóvátehetjük azt, ami megtörtént, s méghozzá személy szerint azokkal, akikkel megtörtént - személy szerint a meszelt deszkák előtt 1942-ben lépegető öregasszonnyal. A költészet számomra ha nem is pontosan ezt jelenti, de majdnem ezt: a jóvátehetetlen jóvátételét.” (In. *Pilinszky János Összegyűjtött Művei*. Beszélgetések. Budapest, Századvég, 1994.).

27 SCHARFE 1981, 32-33.

28 Ilyen saját példám az, amikor édesanyám véletlenül kimosta a fotómat, ami egy ing zsebében maradt. Teregetéskor fedezte fel, kisimitotta a szétázott kis képet, megszáritotta, és egy dobozban tárolta ezt követően BÉRES 2006. 286.

29 Jól ismert magyar példa: Sztálin bronzcsizmái a test hűlt helyén. Magáról a képekhez kapcsolódó in effigie büntetésről BELTINGNÉL (2009) olvashatunk.

mindazt, ami a másik volt (vagy legalábbis nagyon sokat őbelőle), és ezzel a gesztusával egy új lelki-érzelmi egyensúlyi állapotot próbál létrehozni.³⁰

A kapcsolat teljes eltörléséhez hozzá tartozik a képek rituális elpusztítása. Ugyanígy a megőrzés egyik módja is az, ha a képeket őrizzuk. A tényleges pusztulás, a halál sem törli ki a szeretett személyt az Egészből, de – legalábbis ebben a földi dimenzióban – kihullik onnan a felejtés révén. E felejtés legyőzésének egyik eszköze lesz a mindennapokban a privát fénykép.

Napjainkban azt látjuk, hogy soha nem látott mennyiségben, exponenciálisan növekedve termelődnek amatőrképek. Ennek technikai hátterét a digitális fényképezés szolgáltatta, amely folyamat az elmúlt tíz évben már elsősorban a mobiltelefoniahoz, annak villámgyors globális elterjedéséhez kötődött. Ezek a telefonok – amelyek ma már egyszerűbb számítógépek valójában – a felhasználók számára napi valósággá tették az intenzív fotózást.³¹ Ez a technika egyrészt olcsó (hol van már az analóg fotográfiák nyersanyag-igénye!), és így könnyen elérhető nagyon sokak számára. A kezelését tekintve is egyszerű, nem kíván hosszás elmélyülést a megtanulása. A digitális kamerák és a telefonok nyújtotta technikai, valamint szoftveres környezet teret ad a könnyen megvalósítható stílusjátékoknak (pl. korábbi évtizedek jellemző színvilágait, stílusait lehet egy menüben kiválasztani), valamint az egyszerűen megvalósuló kreativitás (és képmanipulálás, -átalakítás) élményét nyújtja. Ugyanakkor napjaink képhasználati boom-ja nem lenne ilyen, ha a képkészítés más mediális technikákkal megvalósuló konvergenciája nem valósult volna meg, azaz a képek megoszthatóságának mai technikai feltételei nem alakultak volna ki. Ebben a számítógépes hálózatnak, a világhálónak volt szerepe, valamint a *social media* különféle fajtáinak, amelyek felhasználóbarát környezeteként képesek – ha úgy akarjuk, akkor akár automatikusan is – „felszívni” és folyamatosan elérhetővé tenni (megosztani) a beléjük áramló digitális képeinket.³² Ez a digitális környezet lett a privátfotó, a családi fotó sajátos mai „albuma”.

Már a „rég”i” fotográfiák esetében is felhívták sokan a figyelmet arra, hogy az, noha hordozza a valóságot, attól el is szakadhat és így hazugsággá válhat. Ugyanis „a kép nézője nem volt ott” a felvétel pillanatában, így ő könnyen becsapható.³³ Ezért a kép készítőjének és használójának – és ilyen formán a privátfotó készítőjének is – felelőssége, hogy megfeleljen annak a lelkiismereti parancsoknak, amely az autentikus lét megvalósítása szempontjából is feltétlen instancia,

30 Több ilyen példával találkoztam terepmunkáimon, pl. amikor a férj vélelmezett csábítójának szemeit szúrta ki a lakodalmi fotókon feleség, vagy amikor egy csoportképből vágott ki egy személyt a kép tulajdonosa, de magát a megcsónkított képet – mert fontos volt – megtartotta a gyűjteményében.

31 Egy példa: a tanárok a telefonjukkal jegyzetelő – a táblát vagy a kivetített képet fényképező – diákkal ma már sűrűn találkozhatnak az óráikon.

32 Ilyen napjaink egyik első számú 'felülete' a Facebook, de ilyen volt az egykori magyar sikersztóri, az iwiw is. Vannak ugyanakkor olyanok, amelyek kifejezetten a vizualitásra, a szorosabban vett képmegosztásra fókuszálnak, mint az Instagram, a Pinterest vagy a Flickr.

33 PETERNÁK 1993. 53.

Nagyon sok olyan példa ismeretes, amikor ezt meg próbálták tenni a képkészítők, képszerkesztők. Parancsra, kérésre, vagy csak úgy önszántukból. A manipulált fotográfiával való visszaélés kisértet a valóságnak, a múltnak, végeredményben az emlékezetnek a manipulálására (JAUBERT 1989).

hogy a fényképen keresztül a legmélyebb valóságot igyekezzen felmutatni. Azt az igazat, ami az érzékelhető *valódin túl* van, de ami kétség kívül – azáltal, hogy elrejtetlennek kell lennie – létezik. A nyilvános emlékezet bármely formája (vizuális, narratív) igaz kell, legyen.³⁴

Hogy mekkora felelősség is ilyen igaz családi fotók használata, mit is 'mondhatnak' nekünk a vizuális kommunikációban, és ez milyen mértékig alapozhatja meg a személyes emlékezetet, ezzel kapcsolatban hadd osszam meg egy élményemet. 1991 októberében feleségemmel a zánkai menekülttáborban meglátogattuk kedves kórógyi ismerőseinket, akiket még korábbi terepmunkáinkról ismertünk, és akik menekültként ott éltek. Ekkor találkoztunk ismét P. V-vel is, a húszas évei közepén járó fiatal lánnyal. Beszélgetés közben megkérdezte, hogy van-e nálunk fénykép az egyéves kisfiunkról. A képet nézve, sírva mondta el nekünk, hogy nem a hatalmas házukat, a jelentős vagyonukat sajnálja a legjobban (földjeik voltak, nagy, jól gépesített családi gazdasággal bírtak korábban). Nem azt siratja, hogy – szinte szó szerint – mindent ott kellett hagyniuk a hirtelen elmenekülés-kor, hanem azt fájlalja a legjobban, hogy nem tudta elhozni a fényképalbumait. „[Számomra] minden elveszett, mert nincsenek emlékeim” – mondta, és azzal a felszólítással adta vissza a képet, hogy: „Vigyázzatok mindig a fényképeitekre!”

Irodalom

ANGYALOSI Gergely

1996 *Roland Barthes, a semleges próféta*. Osiris – Gond, Budapest.

BÁN András

2008 *A vizuális antropológia felé*. Typotex, Budapest.

BÁN András – FORGÁCS Péter (szerk.)

1984 *Vizuális Antropológiai Kutatás. Munkafüzetek II.* Művelődéskutató Intézet, Budapest.

BARNA Gábor (szerk.)

2002 *„Mária megsegített”*. Fogadalmi tárgyak Máriaradnán I-II. Devotio Hungarorum 9. Néprajzi Tanszék, Szeged.

BARTHES, Roland

1985 *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Európa, Budapest.

BECKER, Karin

1997 *Das Bildarchiv und die Konstruktion von Kultur. Zeitschrift für Volkskunde* 2. 235–253.

BELTING, Hans

2000 *Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt*. Balassi, Budapest.

2009 *A nyilvánosság és a képek meggyalázása*. In: BELTING, Haus: *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*. Atlantisz, Budapest, 31-36.

³⁴ Bármennyire is jó technikailag, vagy szép esztétikailag egy családi fénykép, ha a használójának viszonya nem igaz (azaz valójában hazug, őszintétlen vagy cinikus) a képen szereplő(k)höz, akkor a fényképet magát sem tartom igaznak.

- BENJAMIN, Walter
 1980 A fényképezés rövid története. In: BENJAMIN, Walter: *Angelus Novus*. Európa, Budapest, 689-709, 1035-1036.
- BÉRES István
 2006 (Fény)képkultusz. A szakrális megjelenése (vagy annak lehetetlensége) fényképeken. In: BARNÁ GÁBOR (szerk.) *Kép, képmás, kultusz*. Szegedi Válaszi Néprajzi Könyvtár 16. Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, Szeged, 282-293.
- BOURDIEU, Pierre et al.
 1983 *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- BREDEKAMP, Horst
 2006 Fordulópontok. Az *iconic turn* ismertetőjegyei és igényei. In: NAGY Edina (szerk.) *A kép a médiaművészet korában*. L'Harmattan, Budapest, 11-24.
- BURGIN, Victor
 1997 A fényképezés gyakorlata és a művészetelmélet. In: BÁN András – BEKE László (szerk.) *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Enciklopédia, Budapest, 203-232.
- BUSCH, Bernd
 1997 *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. Fischer, Frankfurt am Main.
- COE, Brian – GATES, Paul
 1977 *The Snapshot Photograph. The rise of popular photography 1888-1939*. Ash & Grant, London.
- CRARY, Jonathan
 1999 *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*. Osiris, Budapest.
- EDWARDS, Elizabeth
 2003 A fényképezés újraértelmezése a néprajzi múzeumban. *Néprajzi Értesítő* 84. 39-55.
- FEJŐS Zoltán
 2003 Múzeumi idők. In: FEJŐS Zoltán: *Tárgyfordítások*. Gondolat, Budapest, 93-101.
- FLUSSER, Vilém
 1990 *A fotográfia filozófiája*. Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Budapest.
 1997 *Medienkultur*. (Hrsg. von Stefan BOLLMAN) Fischer, Frankfurt am Main.
- FOGARASI Klára
 2000 Fényképgyűjtemény. In: FEJŐS Zoltán (főszerk.) *A Néprajzi Múzeum gyűjteményei*. Néprajzi Múzeum, Budapest, 729-776.
- FORD, Colin (ed.)
 1989 *The Story of Popular Photography*. Century Hutchinson – National Museum of Photography Film and Television, London – Sydney – Auckland – Johannesburg.
- FREUND, Gisèle
 1976 *Photographie und Gesellschaft*. Rogner & Bernhard, München.

GOMBRICH, Ernst H.

1972 *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Gondolat, Budapest.

HIRSCH, Julia

1981 *Family Photographs. Content, Meaning, and Effect*. Oxford University Press, New York – Oxford.

HIRSCH, Marianne

1997 *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.).

HIRSCH, Marianne (ed.)

1999 *The Familial Gaze*. Dartmouth College – University Press of New England, Hanover–London.

HORÁNYI Attila

2000 Dokumentum, snapshot, kortárs fotográfia. *Ex Symposion* 32–33. 86–92.

HORÁNYI Özséb

1987 Reflexiók Kunt Ernő tanulmányához. *Ethnographia* XCVIII. 1. 48–53.

JAUBERT, Alain

1989 *Fotos, die lügen: Politik mit gefälschten Bildern*. Athenäum, Frankfurt am Main.

KRAUSS, Rosalind

2000 Megjegyzések az indexről. *Ex Symposion* 32–33. 4–16.

KUNT Ernő

1984 Lichtbilder und Bauern. Ein Beitrag zu einer visuellen Anthropologie. *Zeitschrift für Volkskunde* 80(II). 216–228.

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

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

2003 *Az antropológia keresése. Válogatott tanulmányok*. L'Harmattan – MTA Néprajzi Kutatóintézet, Budapest.

METZ, Christian

1992 Film, foto, fétis. *Filmspirál* 1. 5–22.

PETERNÁK Miklós

1993 Új képfajtákról. Balassi, Budapest.

R. NAGY József (szerk.)

2000 *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I*. Miskolci Egyetemi Kiadó, Miskolc.

SCHARFE, Martin

1981 Wandbilder in Arbeiterwohnungen. Zum Problem der Verbürgerlichung. *Zeitschrift für Volkskunde* 77, 17–36.

SCHMIDT, Marjen

1994 *Fotografien in Museen, Archiven und Sammlungen: Konservieren, Archivieren, Präsentieren*. Weltkunst, München.

SONTAG, Susan

1981 *A fényképezésről*. Európa, Budapest.

STARL, Timm

1995 *Knipser: die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*. Koehler & Amelang, München – Berlin.

SZEGŐ György

1998 *Privátfotó. Szimbólumszótár*. Theater Art Fotó, Budapest.

VÁGI Gábor

1981 *Mit fényképeznek az amatőrök? Fotóművészet* 2. szám.

WEINRICH, Harald

2002 *Léthé. A felejtés művészete és kritikája*. Atlantisz, Budapest.