

fénykép

material

photograph

test

Fényképtárgy
Material photograph

B U D A P E S T , 2 0 2 0

SZERKESZTŐ / EDITOR
FISLI Éva

OLVASÓSZERKESZTŐ / COPY EDITOR
MERÉNYI Ágnes

KORREKTOR / PROOFREADER
SZENDERÁK Bence

FORDÍTÓ / TRANSLATOR
CSEH Lilla Zsófia, SZLUKOVÉNYI Katalin

ANGOL NYELVI LEKTOR / ENGLISH PROOFREADER
BOGNÁR Katalin, Christopher RYAN



© SZERKESZTŐ / EDITOR
© SZÖVEG: Szerzők / TEXT: Contributors
© KÉPEK: ARCHÍVUMOK, FOTOGRAFUSOK / PHOTOS:
Archives, photographers

FELELŐS KIADÓ / PUBLISHER
VARGA Benedek, a Magyar Nemzeti Múzeum főigazgatója /
director general of the Hungarian National Museum

BORÍTÓ / COVER
ULRICH Sára

TÖRDELÉS / LAYOUT
GAJDÁCS Péter

NYOMTATÁS / PRINTING
Mega Kft., 200 pld. / 200 copies

ISBN 978-615-5978-13-5
Minden jog fenntartva. All rights reserved.

Fényképtárgy / *material*
photograph

BUDAPEST, 2020

BAJI ETELKA (1958) történész-muzeológus, a Történeti Fényképtár fősztályvezető-helyettese, a két világháború közötti magyar eseménytörténeti gyűjtemény kezelője. Kutatási területe: 19. századi magyar fotótörténet és a magyar arisztokrácia története.

BOGNÁR KATALIN (1977) történész-muzeológus, az 1945 és 1956 közötti magyar eseménytörténeti gyűjtemény kezelője. Kutatási területei: sztereofényképezés Magyarországon 1918-ig, a Rákosi-korszak riportfényképei, az 1956-os forradalom fényképei.

FISLI ÉVA (1974) történész-muzeológus, a nemzetközi gyűjtemény kezelője. Kutatási területei: a múlt politikai felhasználásai, fényképhasználatok, fotográfus-életművek, nem és fotográfia.

JALSOVSZKY KATALIN (1943) nyugalmazott történész-muzeológus, korábban a nemzetközi, majd az 1945 utáni magyar eseménytörténeti gyűjtemény kezelője. Kutatási területei: várostörténet, a spanyol polgárháború, az 1956-os forradalom és a magyarországi holokauszt fotográfiai forrásai.

KISCSATÁRI MARIANNA (1958) történész-muzeológus, az 1956 utáni magyar eseménytörténeti gyűjtemény kezelője. Kutatási területe: az 1956 utáni magyar történelem, ezen belül a Kádár-kor társadalmi-politikai-hétköznapi élete és a rendszerváltás eseményei, fotográfus-életművek.

LENGYEL BEATRIX (1959) történész-muzeológus, a Történeti Fényképtár vezetője, a portrégyűjtemény kezelője. Kutatási területei: portré-ikonográfia, Veress Ferenc és a fotókerámia készítése, a 48-as magyar emigráció fényképei.

STEMLERNÉ BALOG ILONA (1943) történész-muzeológus, a Történeti Fényképtár nyugalmazott vezetője, korábban a dualizmus kori és a két világháború közötti magyar eseménytörténeti gyűjtemény kezelője. Kutatási területei: a fénykép mint történeti forrás és a történeti megismerés eszköze, fotográfus-életművek.

TOMSICS EMŐKE (1959) történész-muzeológus, jelenleg a városkép és a dualizmus kori eseménytörténeti gyűjtemény kezelője. Kutatási területe: a fénykép felhasználásának lehetőségei a történeti megismerésben, elsősorban a mentalitástörténet területén, a sajtó- és a várostörténetben.

ETELKA BAJI (1958), historian and museologist, deputy head of the Historical Photo Department, and curator of the collection of Hungarian history from between the two World Wars. Research fields: Hungarian photo history of the 19th century and history of the Hungarian aristocracy.

KATALIN BOGNÁR (1977), historian and museologist, curator of the collection of Hungarian history from 1945-1956. Research fields: stereo photography in Hungary until 1918, reportage images of the Rákosi period, photographs of the 1956 Revolution.

ÉVA FISLI (1974), historian and museologist, curator of the international collection. Research fields: political usage of the past, usage of photographs, photographers' oeuvres, gender and photography.

KATALIN JALSOVSZKY (1943), retired historian and museologist, former curator of the international collection, then of the collection of Hungarian history from 1945-1956. Research fields: city history, the Spanish Civil War, photographic sources for the 1956 Revolution and the Holocaust in Hungary.

MARIANNA KISCSATÁRI (1958), historian and museologist, curator of the collection of Hungarian history after 1956. Research fields: Hungarian history after 1956, especially social-political-everyday life in the Kádár period and events of the regime change, photographers' oeuvres.

BEATRIX LENGYEL (1959), historian and museologist, head of the Historical Photo Department, curator of the portrait collection. Research fields: portrait iconography, photographs of the Hungarian emigration of 1848, Ferenc Veress and the making of photoceramics,

ILONA BALOG STEMLER (1943), retired historian and museologist, former head of the Historical Photo Department, curator of the collection of Hungarian history from the period of the Dual Monarchy and between the two World Wars. Research fields: photographs as historical sources and tools for the study of history, photographers' oeuvres.

EMŐKE TOMSICS (1959), historian and museologist, curator of the collections of cityscapes and of Hungarian history from the period of the Dual Monarchy. Research fields: possibilities of using photographs in the study of history, especially the history of ideas, of the press and of the city.

Közreműködők / Contributors

Tartalomjegyzék

Table of contents

BEVEZETÉS

FISLI ÉVA: Fényképtárgy. 7
Mi van a szó mögött?

INTRODUCTION

ÉVA FISLI: Material photograph:
behind the words

HORDOZÓK

BAJI ETELKA: A fényképezés kezdetének emlékei 21
a Magyar Nemzeti Múzeumban
LENGYEL BEATRIX: Törékeny kettősség. Veress Ferenc 45
fotókerámiái a Történeti Fényképtárban

SUPPORTS

ETELKA BAJI: Relics of the early days
of photography at the Hungarian National Museum
BEATRIX LENGYEL: Fragile duality. Photoceramics by
Ferenc Veress at the Historical Photo Department

FOTÓ ÉS TÁRSADALOM – FÉNYKÉPHASZNÁLATOK

TOMSICS EMŐKE: Fényudvar. 73
Az éjszakai fényképezés kezdetei Magyarországon
JALSOVSZKY KATALIN: A magyarországi holokaust 103
fotográfiai reprezentációjáról
BOGNÁR KATALIN: Fényképhasználat az 1950-es évek 133
első felében Magyarországon: sajtóillusztrációk és
születésnap-i fényképalbumok
KISCSATÁRI MARIANNA: „Kádár bácsinak, emlékül...” 159
A politikus képe Kádár János ajándékba kapott
fényképalbumaiban

PHOTOGRAPHY AND SOCIETY – USAGE OF PHOTOGRAPHS

EMŐKE TOMSICS: Halo. The beginnings of night
photography in Hungary
KATALIN JALSOVSZKY: The photographic representation
of the Holocaust in Hungary
KATALIN BOGNÁR: Usage of photographs
in Hungary in the early 1950s: press illustrations
and birthday albums
MARIANNA KISCSATÁRI: “To ‘Uncle’ Kádár, as a
keepsake...” The politician’s image in the photo albums
presented to János Kádár as gifts

FOTÓTÖRTÉNET MÁSKÉPP

STEMLERNÉ BALOG ILONA: Nem ott. Nem akkor. 185
Escher Károly (1890–1966) riportképeiről
FISLI ÉVA: Egy kapcsolat verzőjára. 211
André Kertész és Robert Capa

PHOTO HISTORY – IN ANOTHER WAY

ILONA BALOG STEMLER: Not there. Not then.
About report photos by Károly Escher (1890–1966)
ÉVA FISLI: On the verso of a relationship.
André Kertész and Robert Capa

AJÁNLOTT IRODALOM 228

RECOMMENDED LITERATURE



1. View of the Cathedral from the Piazza
2. Detail of the Rose Window
3. Detail of the Gable
4. Detail of the Portal
5. View of the Cathedral from the Piazza
6. Detail of the Rose Window
7. Detail of the Gable
8. Detail of the Portal

FISLI ÉVA

Fényképtárgy. Mi van a szó mögött?

Az úgynevezett immateriális kép „korszakában” mire jó a sok papírtest? Mire tanít egy archívum testközelből? Mihez kezd és mihez kezdhet még egy történész a fényképekkel? Hogyan változnak a tudás megszerzésének és átadásának módjai? Milyen hatása van mindennek a fotótörténetre és a „hagyományos” fényképparchívumokra?

Megkerülhetetlen kérdések ezek akkor, amikor a fotográfia – joggal – történelminek nevezett átalakulásának vagyunk tanúi, „annak, ahogy a megfogható tárgyak – papírnagyítások, fémlemezek és negatívok – kóddá változnak: megfoghatatlan bitekké, byte-okká és pixelekké. És mivel a vizuális kultúra és az anyagi világ szoros kapcsolata mindennap újrarendeződik, újfajta műveltségre van szükség, amellyel a fizikai médiumok és avulásuk is olvasható.”¹ Az anyagtalanodás szemünk láttára zajló, mind gyorsabb folyamata pedig „fölveti a fotográfia hosszú távú relevanciájának és materiális tényként való fenntarthatóságának problémáját. Számít még a fénykép mint tárgy ma – a tanítás, tanulás és kutatás forrásaként – és számítani fog a jövőben?” – kérdezték a Yale Egyetem 2019. szeptemberi workshopjának szervezői,

ÉVA FISLI

Material photograph: behind the words

What is the function of the several paper bases in the “era” of so-called immaterial images? What can we learn from a close-up examination of an archive? What do historians do with photographs, and what more could they do? What changes have occurred in the ways we acquire and pass on knowledge? What is the effect of all this on the history of photography and “traditional” photo archives?

These questions cannot be ignored as we experience this change – rightly called historic – in photography. “We are witnessing the historic transformation of photography from tangible objects – prints, plates, and negatives – to code: intangible bits, bytes, and pixels. As the tether between visual culture and the material world is recalibrated every day, a new form of literacy is required to draw meaning from physical media and its obsolescence.”¹ At the very moment when characterization and interpretation of the printed photograph is rapidly gaining ground, the momentum toward dematerialization “raises the issue of the long-term relevance and sustainability of photography as a material fact. Does the physical photograph still matter today – as a source for teaching, learning, and scholarship – and will it matter into

01. KÉP (NYITÓKÉP)

Enteriőrkép a *Régi városképek* (1860–1918) című kiállításról, Budapest, Magyar Munkásmozgalmi Múzeum, 1984. Zselatinos ezüst, 13 × 17,9 cm, Farkas Árpád / Jaksity László felvétele, lelt.sz.: 2020.1.1.

PIC. NO. 01. (OPENING PICTURE)

Installation view from the *Old Cityscapes* (1860–1918) exhibition, Budapest, Hungarian Museum of the Labour Movement, 1984. Gelatin silver print, 13 × 17.9 cm, photo by Árpád Farkas / László Jaksity, inv. no.: 2020.1.1.

02. KÉP

Klősz György üvegnegatívjai megvilágítva a *Régi városképek* (1860–1918) című kiállításon, Budapest, Magyar Munkásmozgalmi Múzeum, 1984. Zselatinos ezüst, 17,9 cm × 13 cm, Farkas Árpád / Jaksity László felvétele, lelt.sz.: 2020.3.1.

PIC. NO. 02.

Enlightened glass plate negatives by György Klősz from the *Old Cityscapes* (1860–1918) exhibition, Budapest, Hungarian Museum of the Labour Movement, 1984. Gelatin silver print, 17.9 cm × 13 cm, photo by Árpád Farkas / László Jaksity, inv. no.: 2020.3.1.



akik láthatóan maguk is épp új utakat keresnek a fényképnek mint tárgynak és testetlen képnek a leírására és kontextualizálására.

Számít még a fénykép mint tárgy? – kérdezhetjük mi is itt Budapesten, az ország legnagyobb történeti fényképgyűjteményében. Ha pedig e kérdésre igennel felelünk, akkor mielőbb illő tisztáznunk azt is, mit értünk a megfogható fényképek *materialitásán*. Elizabeth Edwards szerint éppen azt, ami miatt az absztrakt és kevésbé

the future?” – these questions were asked by the organisers of the September 2019 workshop at Yale University. They themselves are evidently searching for new ways to describe and contextualise photographs as objects and immaterial images.

Does the photograph as an object still count today? – we can ask the same question here in Budapest, at the largest photograph collection in Hungary. And, if our answer is “yes”, we should quickly clarify also what we mean by the *materiality* of tangible photographs.

megfogható „fotográfia” térben és időben létező fotográfiákká² változik át, melyek aztán különféleképpen olvashatók. A brit vizuális antropológus, muzeológus és fotótörténész a fogalmat két értelemben használja,³ értve rajta egyrészt egy adott analóg fénykép hordozóját, legyen szó dagerrotípiáról, zselatinos ezüst papír pozitívról, kisfilmes negatívról, diáról stb., másrészt a kép megjelenítési módját – például vizitkártyaként, albumban, újságpapíron vagy keretben a falon.

Mindez azt is jelenti, hogy a fényképek befogadásának módja sem lényegtelen, ha róluk gondolkodunk. Vagyis nemcsak attól a felfogástól tanácsos eltávolodnunk, mely a fényképet „közvetlenül a világra nyíló ablaknak tekinti” – függetlenül például attól, hogy a monitoron látott digitális másolata milyen hordozóra készült valaha –, hanem – mint arra Edwards csaknem két évtizede rámutatott⁴ – a „nagy mű egyedülállóságának művészettörténeti modelljétől” is bátran elhajolhatunk. Így a fényképek nemcsak képekké válnak, „hanem társadalmilag jelentős tárgyakká is, amelyek különböző terekben jelentek meg, eltérő jelentéseket kapva, miközben az időben és térben egymással kapcsolatba kerülő emberek más és más kontextusban fogyasztották őket.”⁵

Ez a megközelítés többféle történeti vizsgálat előtt nyitja meg az utat. A képi tartalom nem az egyetlen ok ugyanis, ami miatt az analóg technikával készült felvételek érdeklődésre tarthatnak számot egy néprajzi vagy – esetünkben – történeti múzeumban. A fényképek időben és térben létező társadalmi tárgyak, ezért *anyagszerűségük* történetisége is vizsgálható, sőt párhuzamba állítható a képi tartalommal.⁶

Innen már csak egy lépés, hogy belássuk, hogy maga az archívum is tekinthető – heterogén – tárgyegyüttesnek. „Az archívum mint materiális tárgy,

According to Elizabeth Edwards, “materiality translates the abstract and representational of ‘photography’ into ‘photographs’² which exist in time and space.”; they can be subsequently read in various ways. This British visual anthropologist, museologist and photo historian uses the concept in two senses³. On the one hand, she means the support of a specific analogue photograph, be it a daguerreotype, a gelatin silver print, small film negative, slide or whatever. On the other hand, there is the way in which the image is actually viewed: for example, on a *carte-de-visite*, inside an album, in a newspaper, or framed and hung on a wall.

All this also means that the way photographs are received is not irrelevant either, if we want to think about them. It means that we should not only avoid looking at photographs “as unmediated window on the world”, independently of what the original support of the image whose digital copy appears on a monitor might have been; as Edwards pointed out almost two decades ago⁴, we may bravely distance ourselves from the “art historical model of the uniqueness of the great artwork.” Thus, photographs do not only become images, “but socially salient objects that moved through different spaces accruing different meanings while they were consumed in different contexts as people interacted in time and space.”⁵

This approach opens the way for several historical analyses. For image content is not the only reason why photographs created with analogue methods could be of interest in an ethnographic or – in our case – a historical museum. Photographs are social objects existing in time and space, so the historical aspect of their *materiality* could be researched as well – what is more, it could be compared in parallel with their imagery.⁶

From here, we are only one step from seeing that the archive could also be viewed as a (heterogeneous)



társadalmi, gazdasági és politikai diskurzusokkal telítve, többféle módon tárja képeit a néző elé.”⁷

Fényképtárgy című kötetünk egyszerre utal az analóg fénykép tárgy voltára, és a Magyar Nemzeti Múzeum történeti fényképgyűjteményének – 1997 óta Történeti Fényképtárként megnevezett – őrzőhelyére.

Az intézménytörténeti kacskaringók, gyűjtemény- és hangsúlyáthelyezések, az időről időre változó ideológiai „keretezés” nyomot hagynak az archívumon. Ám egy történeti múzeum kellően régi, folyton mozgásban lévő és bővülő, azaz dinamikus fényképgyűjteménye eleve többretegű. A kötetbe foglalt írások ezekből a rétegekből mutatnak be néhányat.⁹

Szemben a népszerű ismeretterjesztő történelmi magazinok vagy dokumentumfilmek lényegében ahistorikus fotófelhasználásával, mely gyakran

03.-04. KÉP

Farkas Árpád és Jaksity László enteriőrfelvételei (lelt.sz.: 2020.8.2. és 2020.36.2.) a Magyar Munkásmozgalmi Múzeum Nemzeti Történeti Fényképtárának *A fotográfia első száz éve Magyarországon 1839–1939* című kiállításáról (1988–1989). Az akkori gyűjteményre épülő tárlat első része a fényképezés történetéről adott áttekintést, sorra véve a különböző technikai eljárásokat, bemutatta „a fényképezés tematikájának fokozatos kitevőbővülését a portré- és városfényképezéstől a riportfotókon át a szociofotóig. [...] A kiállítás második egysége a fényképet mint történeti forrást mutatta be, jelen esetben azt, hogy milyen gazdag, sokszínű forrása lehet a fénykép az életmódkutatásoknak... [...] A kiállítást végül két enteriőr zárta – egy elképzelt, 20. század eleji nagypolgári és egy 1930-as évekbeli munkáslakás belseje –, melyek a fényképnek a mindennapi életben betöltött helyét reprezentálták.”⁸

collection of objects. “While saturated with social, economic and political discourses, the archive as a material object projects images to the viewer in certain ways”.⁷ Our volume *Material photograph* refers both to the analogue photograph’s status as an object, and to the place where the historical photographs of the Hungarian National Museum are kept, which has been called the Historical Photo Department since 1997.

The archive was marked by a quirky institutional history, with various shifts in collection principles and emphases, and ideological “framing” which changed from time to time. However, a historical museum’s sufficiently old and continuously moving, evolving and broadening – in other words, dynamic – photographic collection is basically multi-layered. The essays in this volume present a few of these layers.⁹

The authors of *Material photograph* offer an approach unlike that of informative historical magazines



PIC. NO. 03.-04.

Interior images by László Jaksity and Árpád Farkas (inv.no.: 2020.8.2. and 2020.36.2.) from the exhibition titled *The first 100 years of photography in Hungary 1839–1939* (1988–1989) held by the National Historical Photo Department of the Hungarian Museum of the Labour Movement. The exhibition was based on the collection of the period. Its first part consisted of an overview of the history of photography, showing in order the various technical processes, presenting “the gradual development of the theme of photography from portraits and cityscapes to report photographs and social photographs.” [...] The second segment of the exhibition showed photographs as historical sources, in this case to illustrate how rich content could be found in photographs to research lifestyle... [...] Finally, the exhibition closed with two interiors. The first was the interior of an imaginary upper middle-class home, and the second that of a labourer’s house from the 1930s. These “represented the place of photographs in everyday life”.⁸

az archív fotók (és filmfelvételek) megvágásával, színezésével, tükrözésével jár együtt, a *Fénykép-tárgy* szerzői – történész-muzeológusként – képi forrásaikat tárgyi mivoltukban veszik szemügyre, és igyekeznek őket kritika alá vonni. Viszonyítanak – más fényképekhez, archívumokhoz, vizuális vagy írott forrásokhoz –, kontextusba helyeznek, és rákérdeznek a képtárgyak hordozójára, keletkezésére, terjesztésére, befogadására, utóéletére, s olykor fogalmi keretezésére, értelmezésére is.¹⁰

Hordozók

A kötet első részében a szerzők bevezetik az olvasót a Történeti Fényképtár 19. századi, legkorábbi fényképtárgyai közé.

or documentaries. The latter use photographs mostly ahistorically, cropping, colouring or flipping archive photographs (and films). However, our authors look at image sources in their nature as objects, attempting to analyse them critically. They are correlated to other photographs, archives, visual or written sources; placed into context; and the photographs are described with their supports, creation, propagation, reception, afterlife, and, sometimes, their conceptual framing and interpretation.¹⁰

Supports

In the first part of the volume our authors introduce the reader to the earliest material photographs held by the Historical Photo Department, dating back to the 19th century.

Baji Etelka tanulmányában sorra veszi a Nemzeti Múzeumban őrzött különféle korai hordozókat, írása ezért fotótechnikai összefoglalásként is olvasható; segítségével ugyanakkor a fényképgyűjtés és fényképfogyasztás egykori gyakorlataira, végső soron a fényképet használó nézőközönségre is ráláthatunk.

Lengyel Beatrix egy sajátosan kettős tárgyítást ismertet műtárgykatalógusában. „A fotókerámia – írja – azon kevés fotografiai technikák egyike, amely a tárgy elidegeníthetetlen részévé, s ezzel háromdimenzióssá tette a fényképet.” Ezzel pedig „nézőpont kérdésévé tette, hogy minek tekintjük a megalkotott tárgyat”: fényképnek vagy fényképpel díszített tárgynak.

Fényképhasználatok

Fotográfia és társadalom kölcsönhatását érhetjük tetten, más és más léptékben és időmetszetben, a kötet második részében.

„A sötétedés után készült felvételek a fotográfia történetének különleges kategóriáját alkotják.” *Tomsics Emőke* tanulmányában ennek a különleges kategóriának a jellemzőit veszi számba. „A műfény nélküli kültéri fényképezésre mint az éjszakai fényképezés par excellence formájára fókuszálva” a szerző arra keresi a választ, „hogyan közelítették meg az éjszakát a sötétben fényképezés magyar pionírjai.”

„A magyarországi holokauszt fényképeinek nemzetközi összehasonlításban is leggazdagabb gyűjteménye” a Nemzeti Múzeumban található. Ennek, s tágabban a vészkorszak fotografiai reprezentációjának szentelte tanulmányát *Jalovszky Katalin*. Egykorú propagandafényképeket, privát fotókat és háború utáni fotódokumentációkat helyez egymás mellé, rámutatva a képek nyilvánosságának, felhasználásának

Etelka Baji’s essay lists the various early supports kept at the National Museum. Thus, her writing could also be read as a summary of photographic processes; still, with its aid, we are offered a view of old practices of photograph collection and consumption, and, through this, of the public using the photographs.

Beatrix Lengyel presents a peculiarly dual-natured type of object in her catalogue of items. As she writes, photoceramics are the products of “one of the few processes which tie the photograph permanently to the object, making it three-dimensional”. With this, “it was a matter of perspective to decide what the object created actually was”: a photograph, or an object decorated with a photograph.

Usage of photographs

In the second part of the volume, we focus on the interaction between photography and society, in different degrees and in different periods.

“Photos taken after sunset form a distinct category in the history of photography.” *Emőke Tomsics*’s essay lists the characteristics of this peculiar category. “Focusing on outdoor photography without artificial light as the par excellence form of night photography”, the author attempts to answer to the question of “how the Hungarian pioneers of photography in the dark approached night.”

“The richest collection of photographs about the Holocaust in Hungary – even in an international context – is now to be found” at the Hungarian National Museum. *Katalin Jalovszky* dedicated her essay to this, and, in a wider sense, to the photographic representation of the Holocaust. She juxtaposes contemporary propaganda photos, private ones and post-war photographic documentaries, pointing out what are by no means irrelevant

és készítőjük nézőpontjának cseppet sem lényegtelen különbségeire, valamint a holokauszt-fotográfiák muzealizációjának sajátosságaira is.

Bognár Katalin a propagandafényképek korabeli használatának két módját tanulmányozza az 1950-es évek első felének Magyarországon. A korból fennmaradt negatívok és a Rákosi Mátyás kommunista pártfőtitkár 60. születésnapjára szánt ajándék albumok azért is kiemelkedő jelentőségűek, mert segítségükkel – összevetve a megjelent napilapok képes oldalaival – „a korabeli fényképhasználat, mégpedig a sajtóillusztráció készítésének folyamata”, valamint a fényképpropaganda társadalmi hatása követhető nyomon.¹¹

Kiscsatári Marianna szintén ajándék albumokat választott fényképtárgyként; a Nemzeti Múzeumba az 1990-es években került, valamivel több mint félezer különféle, Kádár János pártfőtitkárnak ajándékozott, azaz nem a nyilvánosságnak szánt album első – problémafelvető – áttekintésében a szerző a politikus imázsát vizsgálja. Kiindulópontja az, hogy a fényképalbumok mint vizuális források éppúgy releváns információval szolgálhatnak a történészek számára, mint a korabeli sajtóban megjelent fotók, szövegek vagy a levéltári iratok.

Fotótörténet másképp

A *Fényképtárgy* harmadik részének tanulmányai egyes fotográfusi életművek kapcsán hívják fel a figyelmet a források kezelésének, értelmezésének nehézségeire és a rájuk épített narratívák újragondolásának szükségességére.

Stemlerné Balog Ilona a gyűjteményt egykor gondozó muzeológus szemével láttatja Escher Károly képeinek publikálását. A rendelkezésre álló eredeti negatívok alapján azonosítja és pontosítja

differences in the images’ publicity, usage and the perspectives of their creators. She then describes the particularities of the musealisation of Holocaust photographs.

Katalin Bognár analyses two ways in which propaganda photographs were used in Hungary in the early 1950s. Surviving negatives of the period and the gift albums sent to Mátyás Rákosi for his 60th birthday are of particular relevance. Comparing them with illustrated pages of published newspapers we can follow the usage of photographs in the period, “more precisely: the process of creating press illustrations” as well as the social effects of photographic propaganda.¹¹

Marianna Kiscsatári also chose gift albums as her material photograph: the more than 500 albums presented to Secretary General János Kádár, and placed in the National Museum in the 1990s. As gifts, these were not meant for the public. In the first part of the review, asking questions, she analyses the politician’s image. Her starting point is how photo albums, as visual sources, could contain relevant information for historians just as photographs published in newspapers, texts or documents from archives do.

Photo history – in another way

The essays in the third part of *Material Photograph* deal with the oeuvres of certain photographers, and, with them, bring up the difficulties of treating and interpreting sources, as well as the need to rethink narratives built on them.

Ilona Balog Stemler shows the publication of Károly Escher’s photographs through the eyes of the museologist who was once in charge of managing the collection. Then, using the available negatives, she

a tévedésből és/vagy szándékosan többféleképpen (vagy különböző időpontokra és helyszínekre) keltezett felvételek fotográfustól származó adatait. Mindeközben az egykorú lapszerkesztői, kiadói fényképhasználat módjaira is kitér. Újragondolva a korábbi muzeológusi gyakorlatot, rámutat: „A fényképeket a múzeumok, néhány kivételtől eltekintve, évtizedekig elsősorban segédanyagként kezelték”, csak egy 2002-es miniszteri rendelet „emelte a történeti értékű fényképet a műtárgy rangjára” Magyarországon. „Ilyen közegben és körülmények között kell értelmeznünk Escher manipulációit fényképeinek adataival.”

A kötetet záró tanulmány egyfelől összegzi az elmúlt évtized egyes, innen induló, és a Nemzeti Múzeum itthon és/vagy külföldön bemutatott Capa-kiállításain részben ki is aknázott fotó-hungarika-kutatásait.¹² Másfelől túl is lép már a Fényképtár keretein; *Az egy kapcsolat verzőjára* két kontinens archívumainak írott és vizuális dokumentumaira épül, miközben a brandérzékeny fotótörténetírás egyik alapproblémájára mutat rá. Nevezetesen arra, amikor a szerzők a kivándorolt, majd világhírűvé lett magyar fotósok hagyatékának *részleges* ismeretében vonnak le messzemenő, időnként nemcsak elnagyolt, de – egyéb forrásokkal összevetve – téves következtetéseket.

Gyűjteményi tudások

A kötet írásai nyomán kirajzolódik előttünk egy lehetséges kronológia; nagyjából a 19. század közepétől a 20. század utolsó harmadáig. Ebben az értelemben a *Fényképtárgy* (egyféle) lehetséges fotótörténetként is olvasható, melynek ugyanakkor – a gyűjteménytörténeten keresztül – a látás, láttatás története van a homlokterében.¹³

reviews and corrects the data the photographer wrote on the images (by mistake and/or on purpose), filing them under the wrong dates. Meanwhile, she also touches on the methods of photograph usage by newspaper editors and publishers of the time. Rethinking the previous museologist's practice, she points out that apart from a few exceptions, “for decades, photographs were primarily treated by museums – except for a few – as secondary material” and it was only in 2002 that a ministerial decree declared “photographs to be artefacts of historical value” in Hungary. “We need to interpret Escher's manipulation of his photos' data in this context and among these circumstances.”

The essay which closes the volume, on the one hand, offers a summary of some photo-Hungarica research which started here, and partly developed at Capa exhibitions presented by the National Museum in Hungary and/or abroad.¹² On the other hand, it goes beyond the boundaries of the Historical Photo Department. *On the verso of a relationship* is built on written and visual documentation from archives in two continents, while pointing out one of the basic problems of photo history writing, which is quite brand-sensitive. The problem is that authors draw conclusions which are not only far-reaching, and sometimes crude, but – when compared to other sources – actually mistaken, while only knowing *part* of the legacy of emigré, and later world-famous, Hungarian photographers.

What can we learn from the collection

From the essays in the volume, we may see a possible chronology: from the mid-19th century up to the last third of the 20th. In this reading, *Material photograph* could be seen as a possible photo history as well. Meanwhile, it still focuses mainly on the history

A fényképgyűjteményeket gondozó szerzők – noha másról és másképpen írnak – a múzeumi munka szinte összes arcát felfedik előttünk: a gyűjteményezéstől, tárgyleírástól, katalógizálástól az értelmezésig és a kiállításon való bemutatásig. A *Fényképtárgy* írásai épp ezért segíthetnek annak a műveltségnek az árnyalásában és fenntartásában is, mellyel a fizikai médiumok és az avuló technikák is olvashatók maradnak.

Miközben új eszközöket keresünk a fényképnek mint tárgynak és testetlen képnek a leírására és kontextualizálására, reméljük, ez a tudás sem vész el, csak átalakul. Mert amíg vannak fényképtárgyak, addig meríthető belőlük történeti ismeret azokról az emberekről, akik kigondolták, elkészítették, felhasználták és megőrizték őket.

of seeing and letting see, through the collection's history.¹³

Authors who manage photograph collections, though they write differently and on different subjects, reveal nearly all the sides of work at the museum, from collecting, describing, and cataloguing, to interpreting and showcasing at exhibitions. This is why the essays in *Material photograph* could help to colour in and keep alive the culture through which physical media and aging methods may still be read.

While we are looking for new ways to describe and contextualise photographs as objects and incorporeal images, we hope this knowledge will not disappear, but merely change. For as long as material photographs exist, it is still possible to use them to obtain historical information on the individuals who invented, created, used, and preserved them.

JEGYZETEK

- 1 Részlet a *Lens Media Lab at Yale's Institute for the Preservation of Cultural Heritage*, illetve Paul Messier és Monica Bravo által szervezett háromnapos, New Haven-i workshop felhívásából: learning.culturalheritage.org/material-immaterial?fbclid=IwAR1d3cdoG-ncB-njJjSwCmOliKhvovE7jmnqP8uMRIjltDYJfTvA-5zm4Ps (2020. 01. 06.)
- 2 Elizabeth Edwards: Material beings, Objecthood and ethnographic photographs, *Visual Studies*, 17:1, 2002, 67–75. 67. DOI: 10.1080/14725860220137336.
- 3 V. ö. Edwards 2002, 68.
- 4 Elizabeth Edwards: Rethinking photography in the ethnographic museum, in Elizabeth Edwards: Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums. Berg, Oxford–New York, 2001. 183–209. (Magyarul: A fényképészet újraértelmezése a néprajzi múzeumban, *Néprajzi Értésítő*, LXXXIV, 2002, 39–55. Varga Judit fordítása.)
- 5 Edwards 2001, 196.
- 6 Edwards 2002, 67.
- 7 Edwards 2002, 68.
- 8 L. Baji Etelka: A fotográfia első száz éve Magyarországon, 1839–1939. Kiállítás a Magyar Munkásmozgalmi Múzeumban, *Történeti Múzeumi Közlemények*, 1987–1988. 77–79. E kiállításismertetésre Bognár Katalin hívta fel a figyelmemet, köszönet érte.
- 9 A kötet végén válogatott bibliográfia sorolja fel a szerzők további, részben a gyűjtemény más rétegeihez, vagy más fényképgyűjteményekhez is kötődő munkáit.
- 10 Lásd Mette Kia Krabbe Meyer: Contested

NOTES

- 1 Extract from the invitation to the three-day New Haven workshop organised by Lens Media Lab at Yale's Institute for the Preservation of Cultural Heritage, Paul Messier, and Monica Bravo: learning.culturalheritage.org/material-immaterial?fbclid=IwAR1d3cdoG-ncB-njJjSwCmOliKhvovE7jmnqP8uMRIjltDYJfTvA-5zm4Ps (Accessed 06. 01. 2020.)
- 2 Edwards, Elizabeth. "Material beings: Objecthood and ethnographic photographs." *Visual Studies*, 17:1, 2002, pp. 67–75. p. 67. DOI: 10.1080/14725860220137336.
- 3 Cf. Edwards "Material beings" 68.
- 4 Edwards, Elizabeth. "Rethinking photography in the ethnographic museum." *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Berg, 2001, pp. 183–209.
- 5 Edwards „Rethinking photography” 196.
- 6 Edwards "Material beings" 67.
- 7 Edwards "Material beings" 68.
- 8 L. Baji, Etelka. "A fotográfia első száz éve Magyarországon, 1839–1939. Kiállítás a Magyar Munkásmozgalmi Múzeumban." ("The first 100 years of photography in Hungary, 1839–1939. Exhibition at the Hungarian Museum of the Labour Movement.") *Történeti Múzeumi Közlemények*, 1987–1988, pp. 77–79. This description of the exhibition was brought to my attention by Katalin Bognár, for which I owe her my thanks.
- 9 The selected bibliography at the end of the volume lists the other works by the authors, partly related to other layers of the collection, and partly also to other photograph collections.
- 10 See Krabbe Meyer, Mette Kia. "Contested paradise: Exhibiting images from the former

- paradise. Exhibiting images from the former Danish West Indies, in: Malene Vest Hansen – Anne Folke Henningsen – Anne Gregersen (szerk.): *Curatorial Challenges, Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating*, London, Routledge, Taylor & Francis Group, 2019.
- 11 Az egykorú negatívok, valamint a megjelent sajtóillusztrációk összevetésével készült Bognár Katalin *Fényképek a sajtóillusztrációk mögött* című virtuális (gifekből szerkesztett) kiállítása a Magyar Fotótörténeti Társaság Szenzor galériája számára 2016-ban. mafot.blog.hu/2016/04/18/szenzor_galeria (2020. 01. 06.)
 - 12 A Történeti Fényképtár munkatársai 2001 óta végeznek – a Klebelsberg kutatói ösztöndíj segítségével – fotóhungarika-felmérést külföldi archívumokban. Utóbbiak közé tartozik például a Vatikáni Könyvtár, az Osztrák Nemzeti Könyvtár és az Albertina, valamint a Francia Nemzeti Könyvtár is.
 - 13 Lásd Edwards 2001, 196. Illetve még a bièvres-i Francia Fotográfiai Múzeum gyűjteményét bemutató kötetet: Julie Guiyot-Corteville – Eric Karsenty – Rémi Calzada (szerk.): *Une autre histoire de la photographie, Les collections du Musée français de la photographie*, Paris-Bièvres, Flammarion-MFP, Département de l'Estonne, 2015.
- Danish West Indies.” Curatorial Challenges, Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating, edited by Malene Vest Hansen, Anne Folke Henningsen and Anne Gregersen, Routledge/Taylor & Francis Group, 2019.
 - 11 Katalin Bognár’s virtual (made up of .gif images) exhibition *Fényképek a sajtóillusztrációk mögött* (*Photographs behind press illustrations*), for the Sensor Gallery of the Hungarian Society for the History of Photography was created in 2016 by comparing contemporary negatives and published press photos. mafot.blog.hu/2016/04/18/szenzor_galeria (01/06/2020)
 - 12 The colleagues of the Historical Photo Department have been conducting photo-Hungarica surveys in foreign archives since 2001, with the aid of the Klebelsberg Scholarship for Research. Among the archives searched is the Vatican Library the Austrian National Library and the Albertina, as well as the French National Library.
 - 13 See Edwards “Rethinking photography” 48, as well as the volume presenting the collection of the French Photography Museum of Bièvres: *Une autre histoire de la photographie, Les collections du Musée français de la photographie*, edited by Julie Guiyot-Corteville, Eric Karsenty, and Rémi Calzada, Flammarion-MFP/Département de l'Estonne, 2015.

Hordozók/*Supports*



B A J I E T E L K A

A fényképezés kezdetének emlékei a Magyar Nemzeti Múzeumban

A Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára egyedülállóan gazdag olyan fényképekben, melyek az érdeklődőt képesek végigvezetni a fotótechnika történetének útján, és ugyanakkor alkalmas arra is, hogy fényképein keresztül bemutassa Magyarország utóbbi 170-180 évének történelmét. Ez a két szempont, ennek a két célnak szolgálata jellemezte a Tár gyűjtő- és feldolgozó munkáját létezésének több évtizede alatt. A Tár kalandos történetét többen leírták már, elég, ha csak arra az összefoglalóra gondolunk, amit Stemlerné Balog Ilona írt meg a múzeum 200 éves jubileumára készült kötetbe.¹

Jelen írásomban a Fényképtárnak azokból a fényképeiből válogatok, amelyek a fényképezés kezdetétől, 1839-től a 20. század fordulójáig készültek. Lesznek köztük olyanok, amelyek technikájuk miatt és olyanok, amelyek tartalmuknak köszönhetően különlegesek. A Fényképtár számos olyan fényképet őriz, amely a mai kor számára már ismeretlen technikával készült. Ezek a fényképek a fotótechnika-történet becses tárgyi emlékei.

A Magyar Nemzeti Múzeumba 1859-ben került be az első fénykép-műtárgy. Ez egy fényképalbum volt, amit a felvételek készítője és az album összeállítója,

E T E L K A B A J I

Relics of the early days of photography at the Hungarian National Museum

The Historical Photo Department of the Hungarian National Museum is particularly rich in images that can lead the viewer through the history of photography and its processes. On the other hand, the same photographs can serve to illustrate the last 170-180 years of Hungarian history. Ever since the Department was established several decades ago, its work of collection and processing has served these two main aims. Several works have been written concerning the eventful history of the Department; the latest summary, by Ilona Balog Stemler, was published in the volume celebrating the second centenary of the National Museum.¹

In this essay, I will write about some of the photographs at the Department that were taken between 1839, the beginnings of photography and the turn of the 20th century. Some will be remarkable for their methods of creation, and others for their imagery. The Historical Photo Department holds several photographs taken with peculiar techniques that are unknown and forgotten today. These are precious relics of the history of photographic technology.

The first photographic work of art came to the Hungarian National Museum in 1859. It was a photo

01. KÉP

A beleni vízvezeték kútfeje
Mexikóvárosban, 1857–1858,
hígított albumin, 34,5 × 40,5 cm,
karton 45,7 × 57,6 cm, Rosti Pál
felvétele, lelt.sz.: 2008.481.27.

PIC. NO. 01.

Well-head of the Aqueduct of
Belen in Mexico City, 1857–1858,
diluted albumen print,
34.5 × 40.5 cm; cardboard:
45.7 × 57.6 cm, by Pál Rosti,
inv. no.: 2008.481.27.



Rosti Pál ajándékozott a múzeumnak. Rosti Pál 1857–1858-ban Közép- és Dél-Amerikában tett útja során fényképezett is, megörökítette a látott természeti környezetet és városokat. Hazaérkezése után több albumot állított össze a felvételekből. Jelenleg 5 példányról van tudomásunk. Az egyik albumot tisztelete jeléül személyesen vitte el Alexander von Humboldtnak, a német természettudósnak és utazónak, akinek 1799–1804 között az amerikai földrészen tett utazásáról írott beszámolóit inspirálták Rostit a hasonló felfedezőút megtételére.

Az album további példányai közül egyet a Magyar Nemzeti Múzeumnak ajándékozott, a három fennmaradót pedig nővéreinek. A múzeum albuma – formája miatt – mint könyv a könyvtárba került, és amikor az Országos Széchényi Könyvtár az intézménytől különvált, annak állományával

album donated by the photographer Pál Rosti, who had assembled the volume himself. Rosti travelled through Central and South America in 1857-1858, and took many photographs of the scenery, as well as of the towns he visited. After coming home, he put together a small number of albums of his pictures. So far, we know of five of them. He personally presented one to the German biologist and traveller Alexander von Humboldt, as a token of respect. It was Humboldt's writings about his travels in the American continent that had inspired Rosti to embark on the same journey. Of the remaining copies, one was donated to the Hungarian National Museum, and the other three went to Rosti's sisters. The album at the museum, due to its format, became part of the library. When the National Széchényi Library left the museum, the album went along with the rest of its collection. In 2008, through an art exchange,



02. KÉP

Kertbeny Károly,
derékkép, Bécs (?), 1847
k. dagerrotípia, 8 × 6 cm,
ismeretlen felvétele,
lelt.sz.: 1227/1961 fk.

PIC. NO. 02.

Károly Kertbeny, half-
length portrait, Vienna (?),
ca. 1847, daguerreotype,
8 × 6 cm,
unknown photographer,
inv. no.: 1227/1961 fk.

együtt elhagyta a múzeumot. 2008-ban sikerült a múzeumnak műtárgycsere útján hozzájutni az album egy másik példányához, amit Rosti Pál eredetileg egyik nővérének adott, de amit akkor már a Szépművészeti Múzeum Könyvtárában őriztek. Így erről a mostani Rosti-albumról már nem állíthatjuk azt, hogy a gyűjtemény legkorábban beszerezett darabja, korábbi kijelentésem mégis igaz.²

A Rosti-album után a következő fénykép 1874-ben került a múzeumba. Ez egy dagerrotípia, azaz olyan fénykép, ahol a kép különböző méretű ezüstözött rézlemez hordozókon jelenik meg. Az elsőként – 1839-ben – ismertté vált fényképezési eljárás Niépce és Daguerre többéves munkája eredményeként született meg. A szóban forgó tárgy egy portré, mely az író-műfordító Kertbeny Károlyt ábrázolja, aki maga ajándékozta a képet

the Museum managed to obtain another copy of the album. This one was originally given to one of Rosti's sisters, but was by then in the library of the Museum of Fine Arts. Therefore, we cannot say the Rosti album in our possession is the earliest item belonging to our Department, but the first sentence of this paragraph is nevertheless true.²

After Rosti's album the next photograph came to the museum in 1874. It is a daguerreotype, which means the image appears on sheets of silver-plated copper of various sizes. Niépce and Daguerre developed this first method of photography, which was made available to the public in 1839, after years of experimentation. The object in question is a portrait of the writer and translator Károly Kertbeny. It was donated to the museum by Kertbeny himself, along with other artefacts. The daguerreotype was probably made in Vienna in 1847.³

03. KÉP

Ismeretlen család (Jósika család?), 1842, dagerrotípia, 13,3 × 10,2 cm, Marastoni Jakab felvétele, lelt.sz.: 2002.372

PIC. NO. 03.

Unknown family (the Jósika family?), 1842, daguerreotype, 13.3 × 10.2 cm, by Jakab Marastoni, inv. no.: 2002.372



a múzeumnak egyéb tárgyakkal együtt. Vélhetően 1847-ben Bécsben készült a dagerrotípia.³

Ha úgy tesszük fel a kérdést, hogy melyik a Tárban a *legkorábban keletkezett* fénykép, akkor egy 1842-ben készült dagerrotípiát kell megemlítenünk. Ez Marastoni Jakab, Velencéből bevándorolt művész munkája. Marastoni már jónevű festőművésznek számított, amikor néhány éves kitérőt tett a fotográfia felé. Mai tudásunk szerint ő nyitott Pesten először fényképműtermet, 1841-ben. Fotográfusi munkásságát leginkább csak a korabeli sajtóból ismerjük. Ez az általa készített dagerrotípia 2002 nyarán vásárlás útján jutott a Fényképtár birtokába. Előkerülése azért is jelentős, mert – noha a kortárs sajtó hírei alapján Marastoni jelentős mennyiségű (több száz) dagerrotípiát készített – jelen ismereteink szerint ezenkívül máshol nem találkozhatunk

If we change our question and ask which is the *earliest* photograph in the Department's collection, the answer would have to be a daguerreotype from 1842. This was taken by Jakab Marastoni, an artist who had immigrated from Venice. Marastoni was already a well-known and appreciated painter when he made a brief detour into photography, lasting a few years. As far as we know, it was he who opened the first photographic studio in Pest, in 1841. We know about his work as a photographer mostly from articles in the press of the period. This particular daguerreotype was bought by the Museum in the summer of 2002. It was a particularly notable find also because it is the only known daguerreotype by Marastoni, though, judging by press articles of the time he must have made hundreds of them. (We should mention at this point that the library of the University of Debrecen

tőle származó dagerrotípiával. (Az igazság kedvéért ehhez hozzá kell tenni, hogy a Debreceni Tudományegyetem Könyvtára őrzi egy dagerrotip lemezét, csak hogy ott szó szerint már csak a lemez őrzéséről van szó, mivel az mára teljesen elsötétedett. Pedig a hajdan látható kép nem akárkiket örökített meg, hanem Kossuth Lajost és sógorát, Ruttkay Józsefet, valamint Both Pált. A dagerrotípiát 1930-ban Lord Rothermere vásárolta meg az egyetem részére, és akkor szerencsére reprodukció is készült róla, amit a korabeli újságok közöltek is.)⁴

A Fényképtár Marastoni-dagerrotípiája egy családi csoportkép, mely nyolcszögletű kivágású papír paszpartuban található. A paszpartun a kép jobb alsó széle alatt a „Marastoni” szignó és az 1842-es évszám olvasható. Eddig több helyen leírtuk – a dagerrotípiát eladó személytől származó információ alapján –, hogy a kép az erdélyi Bethlen család tagjait örökítette meg. Ez nem tűnt lehetetlennek, hiszen ismeretes, hogy Marastoni hónapokat töltött Erdélyben fényképezéssel, a Bethlenekről pedig tudjuk, hogy az első perctől megragadta őket a dagerrotipizálás. Az eladó most pontosította a múzeumba 2002-ben félreértés miatt tévesen eljuttatott információt, és azt állítja, hogy a dagerrotípián a szintén erdélyi Jósika családot látjuk.⁵ Ezt elfogadhatjuk – semmi sincs, ami kizártná tenné –, ahogy ez a Bethlenek esetében is történt.⁶ A gyűjteményünkbe bekerült dagerrotípián egy nyolc tagú csoportot látunk, öt felnőttet és három gyermeket. A képen érződik Marastoni festőként is elismert erénye, a harmonikus kompozíció megteremtésének képessége. Azt se felejtjük el, hogy komoly teljesítmény volt 1842-ben egy ilyen nagy társaságról jó dagerrotip felvételt készíteni.⁷

does have a daguerreotype plate by Marastoni; it is, however, literally only the plate, as the picture itself has completely faded. Yet, the image that originally appeared did not portray any ordinary person, but Lajos Kossuth and his brother-in-law József Ruttkay, with Pál Both. Lord Rothermere bought the daguerreotype for the university in 1930, and luckily, a reproduction was made, which was published in newspapers as well.⁴)

The Marastoni daguerreotype at the Department is a family group photo, inside an octagonal cut paper passe-partout. The passe-partout bears the signature “Marastoni” and the year 1842 on the lower right side, under the image. Until recently, we often claimed that the image portrays members of the Transylvanian Bethlen family, based on information provided by the seller of the daguerreotype. The identification did not seem unreasonable, since Marastoni is known to have spent some months working as a photographer in Transylvania; as for the Bethlens, we know that they had been interested in daguerreotypes since they first appeared. The seller has now corrected the information, which was reported incorrectly to the museum in 2002, due to a misunderstanding. The family portrayed is indeed Transylvanian, but they are the Jósikas, not the Bethlens.⁵ We can accept this, as there is nothing to contradict it, just as there was for the Bethlens.⁶ The daguerreotype shows a group of eight people, five adults and three children. Marastoni’s acknowledged talent as a painter, his ability to create harmonious compositions, can be seen here as well. We must not forget that making a good daguerreotype of such a large group in 1842 was a considerable achievement.⁷

The Department possesses nearly 170 individually inventoried daguerreotypes, including several which are of historical significance. Among them, I

04. KÉP

Női akt, Párizs (?), 1856–1858, színezett
sztereó dagerrotípiá, 8,5 × 17,3 cm,
Bruno Braquehais felvétele,
lelt.sz.: 86.664

PIC. NO. 04.

Nude female, Paris (?), 1856–1858,
coloured stereo daguerreotype,
8.5 × 17.3 cm, by Bruno Braquehais,
inv. no.: 86.664

A Tár közel 170, egyedi nyilvántartásban lévő dagerrotípiája között találunk több történeti szempontból fontos képet. Közülük is kiemelném azokat, amelyek Kossuth Lajost örökítették meg. A reformkorban, majd az 1848–1849-es forradalom és szabadságharcban vezető szerepet betöltő államférfiről csak emigrációja idejéből származó fényképeket ismerünk,⁸ mivel 1849 augusztusa után többé nem lépett hazája földjére. Észak-amerikai útján, 1851–1852-ben több várost is érintett, ahol beszédeivel – a helyi polgárság fellelkesítésével és adakozókedvének felszításával – a szabadságharc folytatásához próbált anyagi alapot teremteni. Ekkoriban készült róla Thomas Faris cincinnati műtermében egy jól sikerült egész alakos dagerrotípiá,⁹ valamint Bostonban a neves párosnál, Southworth & Hawes-nál több egész lemezes¹⁰ felvétel, némelyik Pulszky Ferencsel együtt megörökítve őt.¹¹ A Southworth & Hawes műteremben készült dagerrotípiák feltehetően sztereó képpárok voltak, amelyek – az asztalnyi méretű sztereónézőbe helyezve – nem mindennapi térhatású élményt nyújtottak a nézőnek. A Southworth & Hawes műteremben levett Kossuth-dagerrotípiák története ismert. A korabeli újságok nyomán többen is megírták, hogy Krécsy Béla 1893-ban Bostonban járván felkereste műtermében a már agg Hawes-t, és ő adta neki az ott még fellelhető 17 darab, Kossuthot, illetve Kossuthot és Pulszkyt együtt ábrázoló lemezt. Hazatérve Krécsy Béla a dagerrotípiákat honi múzeumoknak ajándékozta,

would highlight the ones portraying Lajos Kossuth, a leading figure of the Reform Era and the War of Independence of 1848–1849. All the known photographs of him date from the time of his emigration⁸, as he never returned to his homeland after August 1849. During his travels in North America (1851–1852) he visited several cities, where he tried to collect funds to continue the War of Independence by holding speeches inspiring local civilians and fuelling their willingness to donate. It was during this time that Thomas Faris took a neat, full-length daguerreotype of him in Cincinnati.⁹ In Boston, he also posed at the famous studio of Southworth & Hawes for several full-plate images¹⁰, some of which show Kossuth together with Ferenc Pulszky.¹¹ The daguerreotypes made at Southworth & Hawes's were probably stereo pairs. These gave an unusual and interesting three-dimensional experience to anyone looking into the stereo-viewing device, which was as large as a table. We also know the history of the daguerreotypes of Kossuth taken at Southworth & Hawes's. Based on news reports of the period, several accounts describe how Béla Krécsy visited Hawes, by then an old man at his Boston studio. Hawes then gave him the remaining 17 plates showing Kossuth alone or with Pulszky. Once back in Hungary, Béla Krécsy donated the daguerreotypes to museums. Most of our Southworth & Hawes daguerreotypes come from this donation too.

A new daguerreotype of Lajos Kossuth, also taken at the Southworth & Hawes studio, entered



a mi gyűjteményünkben található Southworth & Hawes-dagerrotípiák többsége is innen származik.

2016 decemberében került a gyűjteménybe egy újabb dagerrotípi Kossuth Lajosról. Ez is a Southworth & Hawes műteremben készült. A Magyar Nemzeti Bank az Értéktár program keretében vásárolta meg ezt a rendkívüli műtárgyat, és helyezte el letétként nálunk. A dagerrotípi egy hatodlemez¹² mellkép, mely nagyon tisztán engedi látnunk az 1848–49-es szabadságharc vezető politikusának tekintetét.

A kor más meghatározó alakjairól – például Batthyány Lajosról,¹³ Aulich Lajosról¹⁴ – is vannak dagerrotípiáink, azok azonban rajzokról, metszetekről készült korabeli dagerrotípi reprodukciók. Dagerrotípiáink közül fontosnak tartom azokat is, amelyek az 1840–1850-es évek magyar családjairól készültek. Ritka dokumentumok ezek évtizedekkel ezelőtt élt elődeinkről.¹⁵

A dagerrotípiák között különlegességnek számítanak az aktokat ábrázoló sztereó képek. Az ilyen dagerrotípiák szinte önálló csoportot alkotnak

the collection in December 2016. This particularly valuable artefact was bought by the National Bank of Hungary during their Értéktár (Art Treasure Depository) programme, and placed in the Department as a deposit. The daguerreotype is a sixth-plate¹² half-length portrait, on which we can very clearly see the gaze of the leading politician of the 1848–1849 War of Independence.

We also possess daguerreotypes of other leading characters of the period, such as Lajos Batthyány¹³ and Lajos Aulich¹⁴. These, however, are contemporary daguerreotype reproductions of drawings or engravings. Other daguerreotypes at the Department that I find remarkable are those that depict Hungarian families of the 1840s–1850s. They are rare documents of our ancestors of many decades ago.¹⁵

A special type of daguerreotypes are the stereo photographs showing nudes. These form what is almost a distinct set within the wider category of daguerreotypes; they attract a specific circle of collectors and command high prices on the

a dagerrotípiák között is, külön gyűjtői körrel és jó árakkal a műtárgypiacon. Az emberi test mint művészi téma – a meztelen nő és férfi egyaránt – a felfedezést követően hamarosan megjelent a dagerrotípiára jellemző korai tematikái: a csendélet, a városkép és a portré mellett. Az, ahogy a meztelen test felsejlik az ezüstözött rézlemez fémes csillogásában, máshogy el nem érhető, elillanó pikantériát és hangulatot kölcsönöz ezeknek a képeknek. A dagerrotípiák megfelelő sztereónézőben szemlélve a térhatás élményével gazdagítják az amúgy is különleges látványt. A Fényképtár 23 darab ilyen felvétellel büszkélkedhet. Ezek a dagerrotípiáink az 1850-es évekből valók, feltehetően mind párizsi műtermek munkái. Találunk köztük Auguste Belloc-, Bruno Braquehais-, Louis Jules Duboscq-Soleil-, Alexis Gouin-, Maison Gouin-felvételeket és két olyan darabot, melyek szerzőjét eddig nem sikerült azonosítani.

Dagerrotípiát többféle méretben készítettek, így készültek kicsi képek is, amelyeket ékszerekbe foglaltak. A fotótechnika-történetnek ritka, kivételes darabjai ezek. Egyrészt, mert vélhetően már saját korukban is kevés készült belőlük. Másrészt ezek a tárgyak bizonyára ékszerként, és nem fényképként éltek életüket. Gyűjteményünkben három, ékszerbe foglalt dagerrotípiát őrzünk: egy karkötőt és két kitűzőt. Az első egy férfifejet ábrázoló miniatűr dagerrotípiára arany női karkötőbe foglalva. A karkötő nyitható középtagjában bújik meg az arckép, a fedél külső oldalát színes zománcos biedermeier virágminta díszíti. A 18 centiméter hosszú karkötőn fémjel nem tanúskodik származásáról, de stílusa alapján feltételezhetően magyar munka. Az évtizedek alatt a fedél megővta a dagerrotípiát a környezet károsító hatásától. A lecsukott fedéllel csinos látványt nyújtó ékszer rejtja a dagerrotípiát, s így megmentette a képet attól

art market. The naked human body, both female and male, appeared as an artistic theme in daguerreotypes soon after the technique was developed, among the other common early subjects: still lifes, cityscapes and portraits. The way the nude body appears, suffused with the delicate metallic glow of the silver-gilt copper plates, gives these images a unique, evanescent and somewhat risqué feeling, which could not be replicated otherwise. Looking at them using the appropriate stereoscope adds a third dimension to the already special image. The Historical Photo Department is proud to hold 23 such items. These daguerreotypes date back to the 1850s, and were probably all produced in various Paris studios. Two of them are yet unidentified, while the others are from the studios of August Belloc, Bruno Braquehais, Louis Jules Duboscq-Soleil, Alexis Gouin and the Maison Gouin.

Daguerreotypes came in various sizes. Thus, there are tiny ones which were later encased in jewels. These are rare and particular artefacts of photographic history, not least because it is unlikely that many were produced even at that time. On the other hand, these objects were probably treated as items of jewellery rather than as photographs. Our collection has three such pieces: one bracelet and two brooches. The first is a miniature daguerreotype with a male portrait, encased in a woman's gold bracelet. It is located in the hinged centrepiece of the bracelet. The outside of the cover is adorned with a coloured enamel Biedermeier flower pattern. The bracelet, 18 centimetres long, has no hallmark to indicate its origins, but the style suggests that it was produced in Hungary. The cover has protected the daguerreotype from damage over the years. With the closed cover hiding the image, this piece of

is, hogy változó tulajdonosai késztetést érezzenek eltávolítására.¹⁶ A kitűzők közül az egyikben egy litográfia dagerrotíp másolatát látjuk, ez Kossuth Lajos gyermekeit örökítette meg.¹⁷ A harmadik ékszeres dagerrotípiát a Bizományi Áruház Vállalat Zrt. ajándékozta a múzeumnak 2011-ben. Ez is egy zománcdíszítésű kitűző,¹⁸ melynek fedele alatt egy férfifejet ábrázoló dagerrotípia búvik meg. Hasonlóan az előzőekhez, feltehetően ez is az 1850-es években készült.

A dagerrotípiák közül meg kell említenünk Strelisky Lipót és Kawalky Lajos nevét. Strelisky, a Galíciából bevándorolt zsidó aranyműves, 1843 körül nyitotta meg Pesten fényképműtermét, mely közel száz éven át szolgált ki a nagyérdeműt. Lipót halála után fia, Sándor, majd az ő özvegye vezette a fényképészetet. Strelisky Lipóttól két darab dagerrotípiát őrzünk, egyiküknek – egy 1845 körül készült felvételnek – külön érdekesége, hogy a sztereó kép tokjába egy sztereónéző van beépítve, így a dagerrotípiát kézbe véve azonnal térhatású képen láthatjuk az ábrázolt hölgyet.¹⁹ Kawalky Lajostól, a Danzigból (Gdańsk) 1839-ben bevándorolt és 1844-ben műtermet nyitó fényképésztől három dagerrotípiánk van. Különösen jól sikerült felvétele az a színezett dagerrotípia, amelyen Masztik Vilmos pesti polgárt, háztulajdonost vette le 1850 körül Kawalky árny- és fényfestész a Diana fürdőben található műtermében.²⁰

Egyik újabb szerzeményünk egy szép családi csoportkép, amely az erdélyi származású Birányi István és Kornis Károly műtermében készült Rio de Janeiróban, ahol a két fényképész az 1850-es években egy ideig közös műtermet tartott fenn.²¹

A monarchia nemzetiségi szempontból is színes, gazdag világát jól tükrözi egyik sztereódagerrotípiánk leírása. A kép az erdélyi Kézdivásárhelyen élő, ör-

jewellery is quite pretty: another reason why the daguerreotype was preserved, as later owners did not feel any need to remove it.¹⁶ One of the brooches bears a daguerreotype reproduction of a lithograph portraying Lajos Kossuth's children.¹⁷ The third piece was donated to the Museum by the Bizományi Áruház Vállalat Zrt. in 2011. It is another enamel brooch¹⁸, the cover hiding a daguerreotype of a man's head. Like the previous one, it probably dates from the 1850s.

Daguerreotypists worth mentioning are Lipót Strelisky and Lajos Kawalky. Strelisky, a Jewish goldsmith who immigrated from Galícia, opened his photographic studio at Pest in 1843. It stayed open for nearly 100 years. After Lipót's death, his son Sándor, and then his widow continued his work. We have two daguerreotypes by Lipót Strelisky. A remarkable feature of one of them, taken around 1845, is the stereo viewer built into its case; which means we can immediately see the portrayed lady in three dimensions while holding the daguerreotype¹⁹. The Department holds three daguerreotypes by Lajos Kawalky, who emigrated from Danzig (Gdańsk) in 1839 and opened his studio in 1844. A particularly well-made one is a coloured daguerreotype from around 1850 portraying Pest citizen and house owner Vilmos Masztik. It was taken in Kawalky's studio at the Diana Baths, where he called himself a "shadow-and-light painter".²⁰

One of our recent acquisitions is a charming family group portrait, taken at the studio of Transylvanian photographers István Birányi and Károly Kornis in Rio de Janeiro. The two photographers worked there together for a while in the 1850s.²¹

Another of our stereo daguerreotypes offers a wonderful illustration of the varied and colourful – and multinational – world of the Habsburg monarchy.

05. KÉP

Szülők gyermeikkel, Rio de Janeiro, 1855 k., dagerrotípiá, kép 10 × 12 cm; keret 19,8 × 23,3 cm, Birányi & Kornis felvétele, lelt.sz.: 2007.360.1.

PIC. NO. 05.

Parents with their children, Rio de Janeiro, ca. 1855, daguerreotype, image: 10 × 12 cm, frame: 19.8 × 23.3 cm, by Birányi & Kornis, inv. no.: 2007.360.1.



mény származású textilkereskedőről, Zachariás Lukácsról készült Bécsben, F. K. Strezek műtermében. A szép kivitelű dagerrotípiának az is érdeme, hogy beépített sztereónézőjén keresztül lehet megtekinteni a derék férfit.²²

A dagerrotípiákat nézve megborzongató, hogy némelyik képről olyan emberek tekintenek ránk – fényképi hitelességgel –, akik élete még a 18. században kezdődött.

A dagerrotípiá technikájának kidolgozásával, azaz a fényképezés feltalálásával egyidőben, más-fajta módszer is született, bár erről csak később szereztek tudomást a kortársak. Ez az angol Henry Fox Talbot által kidolgozott talbotípiá vagy másol kalotípiá néven ismert eljárás, mely esetében a kép – a negatív és a pozitív is – kötőanyag nélküli ún. sóspapíron van. Sópapír pozitív képünk meglehetősen sok van, talbotípiánk azonban már

It is a portrait of Lukács Zacharias, a merchant of fabrics of Armenian origin living in Kézdivásárhely (Transylvania); the daguerreotype itself was taken in Vienna, at the studio of F. K. Strezek. The beautiful daguerreotype is also distinguished by its built-in stereo viewer, through which we can see the stalwart man in three dimensions.²²

It is thrilling to realise the people looking back at us (with the authenticity of photography?) from some daguerreotypes came into the world back in the 18th century.

At the same time as the daguerreotype technique was being developed, which means the invention of photography itself, another method was also born, though it was not known to contemporaries until later. The Englishman Henry Fox Talbot developed the talbotype method (known elsewhere as calotype), with which both positive and negative images



06. KÉP

Katonai egyenruhás, ismeretlen férfi, Pozsony, 1855 k., színezett talbotípiá, kép: 20 × 14,5 cm, karton: 21,5 × 17,5 cm, Abrahamovits Ferenc felvétele, lelt.sz.: 2014.16.1.

PIC. NO. 06.

Unidentified man in military uniform, Pozsony (Bratislava), ca. 1855, coloured talbotype, image: 20 × 14.5 cm, cardboard: 21.5 × 17.5 cm, by Ferenc Abrahamovits, inv. no.: 2014.16.1.

kevesebb, hiszen nem minden sóspapír pozitív képről tudjuk, hogy sóspapír negatívja volt-e. Talbotípiáink közül utalnék Tiedge Jánosnak Vörösmarty Mihályról készített arcképére,²³ valamint Kramolin Alajosnak Kiss Ernőt – a szabadságharcban való részvételért 1849-ben kivégzett tizenhárom aradi vértanú egyikét – 1847-ben megörökítő munkájára.²⁴ Ugyancsak említésre méltó, hogy három darab sóspapír negatív képet – állíthatjuk, hogy három darab talbotípiá negatívot – őrzünk Veress Ferentől, a magát a fényképezés összes technikájában kipróbáló fotográfustól, és ezek egyike a mester önarcképe.²⁵ Kawalky Lajostól több színezett sóspapír kép maradt fenn, közülük külön érdekesség a Szentpétery József ötvösművészt megörökítő darab,²⁶ mely egy fémszerkezetben lapul, ami hajdan Szentpétery valamelyik ötvösmunkájának

appear on silver chloride-coated paper, known as “salted paper”, which has no bonding agent. We have a number of salted paper prints, but far fewer talbotypes, as we cannot be sure that all of our salted paper positives had a salted paper negative. From our collection, I shall highlight a portrait of Mihály Vörösmarty taken by János Tiedge²³, and one of Ernő Kiss, by Alajos Kramolin. Kiss’s portrait was taken in 1847²⁴; he was among the thirteen Hungarian generals who were executed in 1849 in Arad for their part in the War of Independence. More noteworthy pieces include three salted paper negatives (we could call them talbotype negatives) by the photographer Ferenc Veress, who tried out different techniques; one of the photographs is a self-portrait.²⁵ Several coloured salted paper prints by Lajos Kawalky survive to this day. A particularly interesting one is the portrait of the metalwork artist



része lehetett. Most a már jól ismert képek helyett egy újabb szerzeményünket láthatja az olvasó. Ez Abrahamovits Ferenc, Pozsonyban működő fényképész színezett talbotípiája egy katonaruhás férfiről.²⁷ Abrahamovits az utóbbi évben került a látóköreinkbe, és úgy tűnik, pozsonyi munkássága meglehetősen gazdag volt. Az elmúlt évben, bécsi kutatásaim során derült ki, hogy huszonegy dagerrotípiáját őrzi az Albertina.²⁸ Aligha ismerhetünk másik magyarországi dagerrotípiát, akinek ennyi művét láthatjuk.²⁹ Abrahamovits Ferencnek még másik két szép, színezett, keretbe foglalt sóspapír fényképét is őrzi a Történeti Fényképtár. Ezek Láng Adolf Ferenc botanikusról és feleségéről készültek.³⁰

A dagerrotípiákkal gyakran összetévesztik az ambrotípiákat, holott köztük több különbség is van. Az ambrotípiák üveghordozón, kollódiumos

József Szentpétery²⁶, which lies inside a metal device, possibly part of one of Szentpétery's own works.

Now, instead of well-known images, the reader can see one of our recent acquisitions. It is a coloured talbotype by Pozsony (Bratislava) photographer Ferenc Abrahamovits, showing a man in military uniform.²⁷ We started researching Abrahamovits only last year, and it seems that he made many photographs at his Pozsony studio. Last year, during my research at Vienna, I discovered that twenty-one of his daguerreotypes are at the Albertina.²⁸ We know of scarcely any other Hungarian daguerreotypist so many of whose works are available to us today.²⁹ The Historical Photo Department has another two framed and coloured salted paper photographs by Ferenc Abrahamovits, portraying the botanist Adolf Ferenc Láng and his wife.³⁰

07. KÉP

Mészáros Lázár portréja,
Eyewood, 1858,
ambrotípiá,
12,5 × 9,5 cm,
tokjával kinyitva
14 × 23 cm, ismeretlen
fotográfus felvétele,
lelt.sz.: 1226/1961 fk.

PIC. NO. 07.

Portrait of Lázár
Mészáros, Eyewood,
1858, ambrotype,
12.5 × 9.5 cm,
with case open:
14 × 23 cm,
unknown photographer,
inv. no.: 1226/1961 fk.

**08. KÉP**

Csoportkép,
1880 k., ferrotípiá,
8 × 6 cm, Helfgott
Sámuel felvétele,
lelt.sz.: 92.797

PIC. NO. 08.

Group picture,
ca. 1880, ferrotype,
8 × 6 cm, by
Sámuel Helfgott,
inv. no.: 92.797

nedves lemezen megjelenő fénykép, jóval későbbi eljárás, mint a dagerrotípiá, használata az 1850-es évek elején vált általánossá. Az ambrotípiát saját korában is kevésbé értékelték, mint a dagerrotípiát. Különösebben jelentős felvételt ritkán találunk az ambrotípiák között. Ezek egyike az, amely – az emigrációjából éppen hazafelé tartó – Mészáros Lázár tábornokot, az 1848–1849-es szabadságharc egyik katonai vezetőjét örökítette meg halálos ágyán 1858 novemberében.³¹

Szintén a 19. századi fotózás terméke a ferrotípiá, a vaslemezre készült fénykép. Az 1850-es években jelent meg, és egészen 1930-ig bukkannak fel ilyen technikával készült képek. Olcsó, gyorsan elkészülő fényképnek számított. A ferrotípiákat is készítő mesterek előszeretettel vonultak ki felszerelésükkel kirándulókra, sétaterekre. A Városligetben évtizedeken át működött

Daguerreotypes are frequently confused with ambrotypes, though the two are different in many ways. Ambrotypes are photographs in which the image appears on a glass plate coated with wet collodion. The method appeared far later than the daguerreotype and became common in the early 1850s. Ambrotypes were less appreciated than daguerreotypes in their period as well; we rarely find particularly noteworthy pieces made with the method. One exception is the picture of General Lázár Mészáros on his deathbed in November 1858,³¹ when this leader of the War of Independence of 1848-1849 was on his way home from exile.

Another 19th century method was the tintype or ferrotype, in which photographs are made on a iron plate. It was developed in the 1850s, and is known to have continued in use up to 1930. It was a quick, cheap technique. Photographers who also

Helfgott Sámuel fényképészete, és szolgálta ki az ott időző közönséget. Ugyancsak ferrotípiákra szakosodott fényképész volt Horváth Zsigmond, de készített ferrotípiát Elbl és Pietsch, valamint Veress Ferenc is.³²

A 19. század közepén született meg, de máig is készülő fényképtípus a fotókerámia, ahol a képet beleégették a mázba, így az ilyen kép nem romlik, nem halványul az idők folyamán. Nagyon sokféle tárgyból lehetett fotókerámia. Gyűjteményünkben találunk dísztálakat, teás- és kávéskészleteket, kaspókat, vázákat, kitűzőket. A fotókerámia legnagyobb magyarországi mestere a kolozsvári Veress Ferenc volt.³³

A 19. század második felében a fénykép számos új témát dolgoz fel. Elkészülnek a várostörténet elsőrangú forrásainak számító városképek, mint például Heidenhaus Ede munkái, aki 1859-ben nagyméretű negatívokra fényképezte Pest és Buda nevezetességeit.³⁴ Városok, hegyek fényképeivel is találkozhatunk gyűjteményünkben, hála azoknak a fényképezőknek, hivatásosoknak és amatőröknek egyaránt, akik nem riadtak vissza a nehézségektől, amikkel egy külső helyszíni felvétel az 1860–1870-es években járt. Déchy Mór 1879-ben a Himaláján járt, és fényképezett.³⁵ Divald Károly egy egész tekintélyes stábbal vonult fel a Magas-Tátra hegyei közé, hogy a helyszínen kis sátrában kollódium kötőanyaggal és a fényérzékeny vegyülettel megöntse nagyméretű üveglemezét, mely csak addig őrizte meg érzékenységét, míg nedves volt, majd a sátorból kilépve, ha aznap épp kegyes volt hozzá az időjárás, szép felvételt készíthessen a hegység csodálatos tájairól. Önfeláldozó munkájának köszönhetően számos szép felvétel mutatja be a hegység 19. századi állapotát.³⁶

A 19. században a nehéz körülményeket és veszélyeket vállaló utazók, felfedezők fényképei

made ferrotypes could easily take their equipment to places that were popular venues for open-air recreation or promenades. Sámuel Helfgott worked in the Városliget (Budapest City Park) for decades, taking pictures of the public who spent time there. Another photographer specialising in ferrotypes was Zsigmond Horváth, but Elbl and Pietsch tried their hand at it too, as did Ferenc Veress.³²

A type of photograph which also appeared in the mid-19th century and is still in use is the photoceramic. Images are fired into the glaze, so such photographs do not deteriorate or fade with time. Many types of objects can become photoceramics; our collection includes decorative plates, tea and coffee sets, plant pots, vases and brooches. The greatest Hungarian master of the method was Ferenc Veress of Kolozsvár (Cluj-Napoca).³³

In the second half of the 1800s, photographs began to deal with new subjects. We have the first cityscapes, first-class sources for the historical study of cities, such as the works of Ede Heidenhaus. In 1859, he created large-scale negatives of the famous sights of Pest and Buda.³⁴ Our collection also contains photographs of cities and mountains, thanks to both professional and amateur photographers who braved the difficulties surrounding outdoor photography in the 1860s-1870s. Mór Déchy travelled the Himalayas in 1879, and took photographs.³⁵ Károly Divald climbed the mountains of the High Tatra with a substantial team. Once there, inside his small tent, he coated his large glass plates with a collodion bonding agent and a light-sensitive mixture, which remained sensitive only until it dried. Then Divald would emerge from his tent, if the weather was kind to him that day, to take beautiful photographs of the glorious views of the mountains. Thanks to his selfless work, we can see numerous superb images of the mountains as they appeared in the 19th century.³⁶



09. KÉP

Andrássy Tivadar gróf
kastélya, Tiszadob,
1900 k., üvegnegatív,
26 × 36 cm,
Klősz György felvétele,
lelt.sz.: 78.17

PIC. NO. 09.

Count Tivadar
Andrássy's castle,
Tiszadob, ca. 1900,
glass negative,
26 × 36 cm,
by György Klősz,
inv. no.: 78.17

közül többet is őrzünk. Így vannak felvételeink, melyek Zichy Jenő gróf 1895-ben tett expedícióján készültek, amikor ő és társai a magyar őstörténet emlékeit kutatták, és a Kaukázus és Közép-Ázsia vidékét és lakóit fényképezték.³⁷

Klősz György is vállalta a fotótechnika akkori állása támasztotta nehézségeket, és ponyvás szekérrel járva Budapest, vagy akkor még csak Pest-Buda, utcáit készítette fényképeit, melyek megőrizték a főváros képét a hamarosan bekövetkező nagy átalakulás előtt.³⁸ De később sem lett hűtlen a fővároshoz, fényképeivel dokumentálta az új, modern város megszületését is.³⁹ Hasonló körülmények között, imbolygó csónakjára sátrat húzva, s azt laboratóriumként használva, helyben öntötte meg üveglemezeit, és fényképezte rájuk az árvíz által elöntött Szegedet 1879-ben. Számos fényképe tanúskodik a várost

We keep several photographs taken by travellers and explorers who braved difficulties and dangers in the 19th century. Thus we have images taken during the 1895 expedition led by Count Jenő Zichy, when he and his companions researched Hungarian prehistory, taking photographs of the lands and the inhabitants of the Caucasus and Central Asia.³⁷

György Klősz was another photographer who took up the challenges posed by the photographic methods of the time. Touring Budapest (or Pest-Buda, as the city used to be called) in a tarpaulin-covered carriage, he took photographs in the streets, preserving the image of the capital before the great changes that were soon to come.³⁸ Nor did he leave Budapest later; he stayed on to document with photographs the birth of the new, modern city.³⁹ In a similar way, he pulled a tent over his unsteady boat, prepared his glass plates on site and photographed

ért hatalmas természeti csapásról.⁴⁰ A 19. század utolsó éveiben módszeresen végigfényképezte az arisztokrácia kastélyait, egyaránt megörökítve az épületek külsejét, a reprezentáció és az intimebb magánélet helyszíneit és a gondozott, változatos kastélyparkokat, ezzel rendkívüli értéket és a főúri életforma egyedülálló dokumentumait hagyva ránk. Ezekből a munkáiból a képek eredeti, nagyméretű üveglemezei vannak meg gyűjteményünkben.⁴¹

1861-ből származnak az első bűnügyi helyszínelő felvételek, abból az alkalomból, mikor Mayer György a haláleset helyszínére sietve sztereó felvételeket készített a politikai okból öngyilkosságot elkövető Teleki László grófról. Két sztereó képpárral rendelkezünk erről az eseményről.⁴²

A század második felében jelentek meg a fényképalbumok. Ezekben a családok többnyire a családtagok fényképeit gyűjtötték egybe, de divat volt valamely testület tagjainak portréit is albumba rendezni. Az országgyűlések tagjairól több választási cikluson át állítottak össze albumokat. Simonyi Antal például két albumot készített 1861-ben.⁴³ Schrecker Ignác 1865-ben több albumot is szerkesztett a Magyar Tudományos Akadémia tagjairól készített felvételeiből.⁴⁴ Mások külföldi hírességek vagy idegen városok fényképeit rendezték albumokba, illetve kelendők voltak a nevezetes műtárgyakról készített reprodukciók is, amiket az érdeklődők gyűjtöttek saját albumaikba. Készültek alkalmi albumok is, amelyekbe egy testület tagjainak fényképét helyezték be, majd a díszes albumot átadták ajándékként vagy megemlékezésként a címzettnek. Erre szép példa az a bőrkötéses, mívés album, melyet a Nemzeti Színház művészei adtak át Podmaniczky Frigyes bárónak tízéves intendánsi működése jubileumára.⁴⁵

Szeged, devastated by the floods of 1879. Several of his pictures are witnesses to the huge natural catastrophe that struck the city.⁴⁰ In the last years of the 19th century, he methodically photographed aristocrats' castles. Thus, he immortalised the appearance of the buildings, these sites of grandeur and of more intimate private life, and the well-kept, varied castle parks. By doing this, he left images of particular value, unique documents of the life of the elite. From this series, our collection possesses the original, large glass plates.⁴¹

The first criminal and crime scene photographs come from 1861. In that year, György Mayer rushed to the site to take stereo photographs of Count László Teleki, who had committed suicide for political reasons. We have two pairs of stereo images of this incident.⁴²

Photo albums appeared in the second half of the century. In most cases they were used to collect photographs of families and their members, but it was also fashionable to arrange portraits of members of a certain institution in an album. Albums of portraits of members of Parliament were compiled during several election cycles. For instance, Antal Simonyi prepared two albums in 1861.⁴³ In 1865, Ignác Schrecker edited several albums of his portraits of the members of the Hungarian Academy of Sciences.⁴⁴ Others composed albums of images of foreign celebrities or cities. Reproductions of famous works of art also sold well, and collectors included them in their own albums. Some particularly handsome albums were made for special occasions, with portraits of members of a corporation, which were then presented to the recipients as a memento. A beautiful example of this is a leather-bound, decorated album presented to Baron Frigyes Podmaniczky by the artists of the National Theatre, to celebrate his ten-year jubilee as intendant.⁴⁵

Az 1850-es évek elejétől a 19. században a fényképek leggyakoribb típusa az ún. albumkép. Nevét arról kapta, hogy a fényérzékeny anyagot a kötőanyagként szolgáló albumin (tojásfehérje) rögzíti a papírhoz. Az ilyen papír változik meg a nem megfelelő körülmények hatására olyanná, amit „megsárgult” fényképként emlegetnek. A kép fehér részei sárgába hajlóan megsötétednek, barna részei világosabbak, fakóbbak lesznek.⁴⁶

Számos szép platinotípát őrzünk a 19–20. század fordulójáról. Ez a papír a fotótechnika történetében azért is különleges, mert nem ezüst alapú, mint a fényképek nagy többsége. Ezenél a papírképeknél a platina sói a fényérzékenyítő anyagok, ezért az ilyen fotópapír drága volt, így csak ritkán használták. Nem is használták akármik, és nem volt hétköznapi termék. Platinotípiáink többsége Izabella főhercegnő fényképe.⁴⁷ Benne az egyik legnevesebb főúri műkedvelő fényképészünket tisztelhetjük. A belga-vesztfáliai eredetű Croy-Dülmen családból származó Izabella főhercegnő 1878-ban feleségül ment Frigyes főherceghez, a Habsburg család tagjához. Magyarországi birtokaik révén a hazai arisztokrácia tagjai is voltak. A főhercegnő több mint két évtizeden át fényképezte gyermekeit, családjá életét, szórakozásaikat, hétköznapijait, ünnepeiket, utazásaikat, vendégfogadásait, vadászataikat, kirándulásaikat, lakókörnyezetüket. Fényképeivel szinte szociográfiai ábrázolását adta a 19. század végi, 20. század eleji főúri életnek. Ugyancsak fényképezte a nagy kiterjedésű birtokaikon folyó gazdálkodást, a birtokok népét munkában és pihenés vagy szórakozás közben, valamint a birtokokon lévő szép természeti tájakat is. Különösen sok néprajzi érdekességű képet készített az ország déli részén, Baranyában, Bélyén levő birtokaik sokác népeességéről.⁴⁸

Közvetlenül azután, hogy az emberiség Niépce,

From the early 1850s onwards, the most common type of photograph of the 19th century is the so-called albumen print. It got its name from the way the bonding agent albumen (egg white) fixes the light-sensitive material to the paper. It is this type of photograph that usually turns yellow when it is not properly stored. White parts of the image darken, turning yellowish, while the brown parts lighten and fade.⁴⁶

We possess several lovely platinotypes from the turn of the 19th–20th century. This type of paper is unusual in the history of photographic techniques, because it is not based on silver as most other photographs are. On these prints the light-sensitive materials are platinum salts, which means that the paper was expensive and rarely used. Indeed, it was not used at all by ordinary people and not widely available. Most of our platinotypes were made by Archduchess Isabella,⁴⁷ who was one of our most renowned aristocratic amateur photographers. Archduchess Isabella, from the Croy-Dülmen family of Belgian-Westphalia, married Archduke Frederick of Habsburg in 1878. With their large estates in Hungary, they were also members of the Hungarian aristocracy. The Archduchess photographed her children and the life of her family for more than two decades, including their leisure time, everyday life, festivities, travels, receptions, hunts, excursions and dwelling. Her photographs almost constitute a complete sociographic picture of aristocratic life of the late 19th – early 20th centuries. She also photographed farming scenes on their large properties: the people working the land, relaxing, or enjoying their free time, as well as the lovely natural landscapes on their estates. She took a particularly large number of photographs of ethnographic interest of the Šokci people living on their lands in Southern Hungary, Baranya and Bélye.⁴⁸

10. KÉP

Samufok, 1908 k.,
platinotípiá, Izabella
főhercegnő felvétele,
lelt.sz.: 85.375

PIC. NO. 10.

Samufok, ca. 1908,
platinotype, by
Archduchess Isabella,
inv. no.: 85.375



Daguerre és Talbot kitartó kísérletei eredményeként birtokába jutott a fénnel való képírás tudományának, megfogalmazódott a nagyszerű, új technikával szembeni hiányérzet: a kép – bár hűen rögzíti tárgyát – nem adja vissza annak színeit. Ily módon nem láttatja azt, milyen színes is a világ. A képírók az első percektől mindent elkövettek, hogy a rendelkezésükre álló eszközökkel orvosolják ezt a problémát. A dagerrotípiákat pl. finom mókusszőr ecsettel színezték, főleg a hölgyek halvány arcpírját és ékszereik szépségét hangsúlyozva. A talbotípiákat, a sóspapír és albuminképeket, akárcsak a többi 19. századi technikát, gyakorta színezték, festették.

A felhalmozott tudásnak mintegy összefoglalását jelentették a kromotípiák, a többnyire több-rétegű, átfestett fényképek, melyek szakszerűen elkészítve és keretbe foglalva nemcsak a szín

Once Niépce's, Daguerre's and Talbot's persistent experiments resulted in humanity learning the science of making images by light, it was immediately obvious that something important was missing. Though photographs faithfully preserve the image of their subject, they do not hold its colours, so they cannot show how colourful the world actually is. From the beginning, photographers kept on trying to solve this problem with any tool they could find. For example, they coloured daguerreotypes with fine squirrel-fur brushes, mostly highlighting the faint blush on ladies' cheeks, and their beautiful jewellery. Talbotypes, salted paper and albumen prints, like all the other photograph types of the 19th century, were often coloured and painted.

Chromotypes, recoloured images often made up of many layers, represented a sort of summary of the accumulated knowledge of the time. When



11. KÉP

Ismeretlen nő portréja,
1880 k., kromotípiá, kép:
40 × 32 cm,
keret: 55 × 46 × 4 cm,
ismeretlen felvétele,
lelt.sz.: 2016.5.1.

PIC. NO. 11.

Portrait of unidentified
woman, ca.
1880, chromotype,
image: 40 × 32 cm,
frame: 55 × 46 × 4 cm,
unknown photographer,
inv. no.: 2016.5.1.

élményét adták vissza, hanem távtartóiknak köszönhetően térhatást is keltettek. Számos szép példányát őrizzük ennek az 1860-as évektől az 1900-as évek elejéig élő technikának, elég csak Alkér Ede, Koller Károly, Kozics Ede, Kozmata Ferenc vagy Strelisky Lipót munkáira utalni.⁴⁹

Akárhogy is, minden próbálkozás (például Veress Ferenc több évtizeden át folytatott kísérletei) és részsiker ellenére a fényképezés megmaradt „színek nélküli” monokróm technikának. Az igazi áttörést az 1904-ben feltalált autokróm hozta meg, amely már valódi színes fényképezési eljárásnak nevezhető. Az új fényképezési technika a francia Lumière fivérek nevéhez köthető, akik kidolgozták, és a szükséges üveglemezek gyártását is elkezdték. Az autokróмок színessége abból eredt, hogy az üveglapot bevonták keményítőszemcsékkel, melyeket a három alapszínre megszíneztek, és a

professionally made and framed, they gave not only the experience of colour, but even the illusion of three-dimensionality. We possess several beautiful examples of this method, which was used from the 1860s to the early 1900s, among them works by Ede Alkér, Károly Koller, Ede Kozics, Ferenc Kozmata or Lipót Strelisky.⁴⁹

Still, despite all attempts (including those of Ferenc Veress's, who experimented for decades) and partial successes, photography remained a “colourless”, monochrome technique. The real breakthrough came with the autochrome process, invented in 1904, which could already be called real colour photography. This new method was developed by the French Lumière brothers, who also began to produce the glass plates needed. Autochromes are coloured because the plates were coated with amylum grains tinted in the three

12. KÉP

Két nő a szabadban,
1910 k., autokróm,
12 × 9 cm,
ismeretlen felvétele,
lelt.sz.: 2008.286.1

PIC. NO. 12.

Two ladies outdoors,
ca. 1910, autochrome,
12 × 9 cm,
unknown photographer,
inv. no.: 2008.286.1



kép ezeken – mint színszűrőkön – áthaladva keletkezett a lemezen, természetesen a fényérzékeny anyag hatására. A képet fényforrás elé helyezték, és úgy vált láthatóvá. Az 1900-as évektől kb. 1930-ig alkalmazták ezt az eljárást. Saját gyűjteményünk alapján azt mondhatjuk, hogy igényes amatőrök kedvtelésből készítettek ilyen képeket.⁵⁰

A fotótechnika-történet ezen darabjával már át is léptünk a 20. századba, mely – az előzőhöz hasonlóan – sok kihívást tartogatott a fotográfálás művelői számára.

base colours, and the image appeared on the plate passing through these, working as a colour filter. The image was made visible when placed in front of a light source. The method was used from the 1900s until 1930. Considering the pieces in our collection, we can say most of them were made as a hobby by sophisticated amateurs.⁵⁰

With this piece of the history of photographic techniques we have reached the 20th century. Like the previous century, this posed many new challenges for the masters of photography.

JEGYZETEK

- 1 Stemlerné Balog Ilona: A Történeti Fényképtár, in: Pintér János (szerk.): *A 200 éves Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményei*, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2002. 308–327.
- 2 Lelt.sz.: 2008.481.1-47
- 3 Lelt.sz.: 1227/1961 fk.
- 4 Például a *Képes Pesti Hírlap* 1930. december 6-i számának címlapján közölte.
- 5 Ezúton is köszönöm Murádin Jenő szíves hozzászólását.
- 6 A jövő feladata lesz ennek az állításnak ellenőrzése és pontosítása.
- 7 Lelt.sz.: 2002.372
- 8 Kivéve Marastoni dagerrotípiáját, amelyről már esett szó.
- 9 Lelt.sz.: 1228/1961 fk. Kérem az olvasót, ne legyen csalódott, ha nem minden műtárgy képét látja azok közül, amelyekről írásomban szólok. A már régóta gyűjteményünket gazdagító és publikációkban megjelent „alpműveken” túl igyekeztem több újabban beszerezett, kevésbé publikált műtárgyat is bemutatni.
- 10 A dagerrotípiák méretének szóbeli elnevezése is volt, nem csak választott mértékegységben adták meg azt. 21,6 × 16,5 cm
- 11 Lelt.sz.: 1234-1235/1961 fk.
- 12 8,3 × 6,4 cm
- 13 Lelt.sz.: 1236/1961 fk.
- 14 Lelt.sz.: 754/1963 fk.
- 15 Például Posewitz Sámuel iglói orvos a családjával. *Ism. felv. Igló, 1851.* Lelt.sz.: 72.141
- 16 Lelt.sz.: 94.656
- 17 Lelt.sz.: 1233/1961 fk.
- 18 Lelt.sz.: 2011.2.1.
- 19 Lelt.sz.: 67.1626

NOTES

- 1 Balog Stemler, Ilona. “A Történeti Fényképtár.” *A 200 éves Magyar Nemzeti Múzeum Gyűjteményei*, edited by János Pintér, Hungarian National Museum, 2002, pp. 308–327.
- 2 Inv. no.: 2008.481.1-47
- 3 Inv. no.: 1227/1961 fk.
- 4 For example, it was published on the front page of the issue of 6 December 1930 of the *Képes Pesti Hírlap*
- 5 I would also like to thank Jenő Murádin here for his kind comment.
- 6 Checking and refining this information is a task for the future.
- 7 Inv. no.: 2002.372
- 8 Except for Marastoni’s already mentioned daguerreotype.
- 9 Inv. no.: 1228/1961 fk. I would kindly ask the reader not to be disappointed if not all images I mention appear as illustrations. Beside “standard works” which have belonged in our collection for a long time and have already been published several times, I tried to present a number of more recently acquired and less frequently published pieces as well.
- 10 Each size of daguerreotype had its own name, and was not defined only by the chosen unit of measurement. 21.6×16.5 cm
- 11 Inv. no.: 1234-1235/1961 fk.
- 12 6.4 × 8.3 cm
- 13 Inv. no.: 1236/1961 fk.
- 14 Inv. no.: 754/1963 fk.
- 15 For example, doctor Sámuel Posewitz with his family. Unknown photographer, Igló (Spišská Nová Ves, Slovakia) 1851. Inv. no.: 72.141
- 16 Inv. no.: 94.656

- 20 Lelt.sz.: 82.1189, az „árny- és fényfestész” elnevezés a tok belső oldalára ragasztott címkéről származik.
- 21 Lelt.sz.: 2007.360.1.
- 22 Lelt.sz.: 86.635
- 23 Lelt.sz.: 472/1957 fk.
- 24 Lelt.sz.: 1712-1933
- 25 Lelt.sz.: 3213-3215/1957 fk. Ez utóbbi az önarc-kép.
- 26 Lelt.sz.: 659/1957 fk.
- 27 Lelt.sz.: 2014.16.1.
- 28 Leltári számuk: FotoGLV2000/9777, 9791, 9798, 9809, 9817, 9827, 9837-38, 9843, 9884, 9886-89, 9899, 9901, 9903-4, 9909, 9925, 9948
- 29 Talán Gola Ádám (vagy Adolf?) budai fényképész az egyetlen kivétel, aki 1846 nyarán tizennyolc darab dagerrotípián örököltette meg Ferenczy István szoborterveit a művész műtermének udvarán, mielőtt a megrendelések hiánya miatt elkeseredett szobrász megsemmisítette azokat.
- 30 Lelt.sz.: 1801/1952. fk., és 1802/1952. fk.
- 31 Lelt.sz.: 1226/1961 fk.
- 32 Lelt.sz.: Helfgott Sámuel: 3192/1957 fk., Horváth Zsigmond: 83.522, Elbl és Pietsch: 94.625, Veress Ferenc: Haynald Lajos bíboros derék-képe 3238/1957 fk.
- 33 Veress Ferenc fotókerámiáiról bővebben kötetünkben Lengyel Beatrix írásában olvashatnak.
- 34 Lelt.sz.: 135, 137/1957 fk. és 88.614
- 35 Lelt.sz.: 3248-3253/1957 fk.
- 36 A leírás a következő mű alapján: Kreilisheim György: *Régi magyar fényképezés*, Budapest, Officina Nyomda és Kiadóvállalat, 1941. 19–20. Lelt.sz.: például 3732-3761/1958 és 2002.423-429.
- 37 Például lelt.sz.: 454, 458, 466-467/1961.
- 17 Inv. no.: 1233/1961 fk.
- 18 Inv. no.: 2011.2.1.
- 19 Inv. no.: 67.1626
- 20 Inv. no.: 82.1189, the title “shadow-and-light painter” comes from the label attached to the inside of the case.
- 21 Inv. no.: 2007.360.1.
- 22 Inv. no.: 86.635
- 23 Inv. no.: 472/1957 fk.
- 24 Inv. no.: 1712-1933
- 25 Inv. no.: 3213-3215/1957 fk. The self-portrait is the latter one.
- 26 Inv. no.: 659/1957 fk.
- 27 Inv. no.: 2014.16.1.
- 28 Inv. no.: FotoGLV2000/9777, 9791, 9798, 9809, 9817, 9827, 9837-38, 9843, 9884, 9886-89, 9899, 9901, 9903-4, 9909, 9925, 9948
- 29 The only exception might be Ádám (or Adolf?) Gola, a photographer from Buda, who recorded the statue designs of István Ferenczy on eighteen daguerreotypes in the summer of 1846. They were taken in the garden of the artist’s studio, before the sculptor, despondent over the lack of commissions, destroyed them.
- 30 Inv. no.: 1801/1952 fk. and 1802/1952 fk.
- 31 Inv. no.: 1226/1961 fk.
- 32 Inv. no.: Sámuel Helfgott: 3192/1957 fk.; Zsigmond Horváth: 83.522, Elbl and Pietsch: 94.625, Ferenc Veress: half-length portrait of Cardinal Lajos Haynald: 3238/1957 fk.
- 33 For more information on photoceramics by Ferenc Veress, see Beatrix Lengyel’s essay.
- 34 Inv. no.: 135, 137/1957 fk. and 88.614
- 35 Inv. no.: 3248-3253/1957 fk.
- 36 Description based on: Kreilisheim, György. *Régi magyar fényképezés*. Officina Nyomda és Kiadóvállalat, 1941, pp. 19–20. Inv. no., for example: 3732-3761/1958 and 2002.423-429.

38 Például lelt.sz.: 67.1664, 69.298,
 39 Például lelt.sz.: 1161-1162/1963, 1165-1166/1963
 40 Például lelt.sz.: 1897/1953, 1901/1953, 1904/1953
 fk. és 1906/1953 fk., 66.2041, 2041a, 2041c,
 66.2047, üveglemezei mérete 23,5 × 22,5 cm
 41 Üveglemezei mérete 26 × 36 cm
 42 Lelt.sz.: 1941/32 és 33
 43 530-862/1957 és 5983-6270/1957.
 44 Lelt.sz.: 3933-3951/1957 és 1123-1370/1952.
 45 Lelt.sz.: 2258-2341/1962.
 46 Például lelt.sz.: 66.174
 47 Például Samufok. Izabella főhercegnő felvétele,
 1908. Leltári szám: 85.375
 48 Például *Kukoricatörő sokác nők*. Izabella
 főhercegnő felvétele, 1905 k. Leltári szám:
 85.859
 49 Például Alkér Ede, lelt.sz.: 88.1164; Koller Ká-
 roly, lelt.sz.: 92.531, 2015.1.1, 2015.2.1; Kozmata
 Ferenc 2016.3.1 és 2016.4.1., Strelisky 69.1426
 50 Például 2008.281-289.1. és 2015.1.1-2015.1.5,
 2015.1.10, 2015.14.1-2.

37 E.g. inv. no.: 454, 458, 466-467/1961
 38 E.g. inv. no.: 67.1664, 69.298
 39 E.g. inv. no.: 1161-1162/1963, 1165-1166/1963
 40 E.g. inv. no.: 1897/1953, 1901/1953, 1904/1953
 fk. and 1906/1953 fk., 66.2041, 2041a, 2041c,
 66.2047, size of the glass plates: 23,5×22,5 cm
 41 Size of the glass plates: 26×36 cm
 42 Inv. no.: 1941/32 and 33
 43 Inv. no.: 530-862/1957 and 5983-6270/1957
 44 Inv. no.: 3933-3951/1957 and 1123-1370/1952
 45 Inv. no.: 2258-2341/1962
 46 E.g. inv. no.: 66.174
 47 E.g.: Samufok. Photograph by Archduchess
 Isabella, 1908. Inv. no.: 85.357
 48 E.g.: *Šokci women harvesting corn*. Photograph
 by Archduchess Isabella, ca. 1905. Inv. no.:
 85.859
 49 E.g.: Ede Alker, inv. no.: 88.1164; Károly Koller,
 inv. no.: 92.531, 2015.1.1, 2015.2.1; Ferenc Koz-
 mata, inv. no.: 2016.3.1 and 2016.4.1; Strelisky,
 inv. no.: 69.1426
 50 E.g. inv. no.: 2008.281-289.1. and 2015.1.1-
 2015.1.5, 2015.1.10, 2015.14.1-2.



LENGYEL BEATRIX

Törékeny kettősség.

Veress Ferenc
fotókerámiái a Történeti
Fényképtárban

Digitális világunkban a fénykép egy múltó pillanat nagy valószínűséggel elillanó emléke a telefonon, tableten, számítógépen.

Az analóg fotográfia korában, tehát nagyjából az 1840-es évektől körülbelül 2000-ig, a fénykép kevés kivétellel gyakorlatilag kétdimenziós tárgy. A fotókerámia – a porcelán, kőcserép, üveg felületére égetéssel elhelyezett fotográfia – azon kevés fotográfiai technikák egyike, amely a tárgy elidegeníthetetlen részévé, s ezzel bizonyos értelemben háromdimenzióssá tette a fényképet. Olyan fényképtárgy jött létre így, amely sokkal kevésbé érzékeny a környezetére, mint az analóg fotográfia bármely más technikája, hiszen gyakorlatilag semmi nem veszélyezteti, csak az, ha eltörik a hordozó tárgy. A fotókerámia technikájának kidolgozása és gyakorlati művelése nézőpont kérdésévé tette, hogy minek tekintjük a megalkotott tárgyat: fényképnek vagy a tárgy formája és használata alapján fényképpel díszített tejes kancsónak, csészének, vázának etc. Ez a kettősség kezdettől fogva kíséri ezeket a fényképtárgyakat; kiállításokon, közgyűjteményekben, magántulajdonban: hol kerámiaként, máshol pedig fényképként néznek rá. Így van ez a Nemzeti Múzeum

BEATRIX LENGYEL

Fragile duality.

Photoceramics by
Ferenc Veress at
the Historical Photo
Department

In our modern digital world, photographs are likely to be the evanescent memory of a fleeting moment seen on phones, tablets, or computers.

But in the age of analogue photography, from the 1840s to around 2000, photographs used to be basically two-dimensional objects (albeit with a few exceptions). Photoceramics involve the technique of firing a photograph onto a surface of porcelain, earthenware, or glass. It is one of the few photographic processes which tie the photograph permanently to the object, making it in a sense three-dimensional. The photographic object created in this way is far less sensitive to its environment than any other analogue photograph. It cannot be damaged, unless the support is actually broken. While the photoceramic technique was being developed and put to use, it was a matter of perspective to decide whether the object created was a photograph, or, according to its shape and function, a milk jug, cup, vase, etc. decorated with a photograph. This double nature has accompanied these objects since the very beginning. It emerges at exhibitions, and in public and private collections: sometimes items are seen as ceramics, sometimes as photographs. This is the case with the

gyűjteményeiben is, ahol két gyűjteményben őrzünk fotókerámiákat. 2019-ben 27 darab Veress Ferenc jelzetével ellátott, vagy hozzá köthető fotókerámia található a több mint 100, különböző időszakban és műteremben készített fotókerámia között. A Történeti Fényképtárban 9 Veress aláírásával, 7 pecsétjével hitelesített darab, továbbá 8 szignálatlan – ám valamilyen oknál fogva Veresshez köthető – található, vagyis összesen 24 darab. A Történeti Tár kerámiagyűjteménye pedig további 3, Veress Ferenc műtermében készült példányt őriz. Alkalmanként szerepeltek kiállításainkon, s néhányukról már jelent meg ismertetés.¹ Ennyi, egy műteremhez köthető műtárgy együtt történő ismertetése azért indokolt, mert így a rájuk vonatkozó forrásokkal összevethetjük őket, illetve a katalógus adatai segíthetik a további kutatást. Első lépésként a Történeti Fényképtár anyagát mutatom be.

Az 1854 óta ismert technika máig használt, legismertebb, legáltalánosabb megjelenési formája a sírkőkép. Az első fotókerámiákat 1855-ben a párizsi világkiállításon mutatta be Lafon de Camarsac francia fényképész. De Camarsac a technikát továbbfejlesztve, 1862-ben a londoni világkiállítás-hoz kapcsolódva, a Royal Photographic Society kiállításán is mutatott be fényképes tárgyakat.² De Camarsac az 1867-es párizsi világkiállításon már számos, kiérlelt technikával készült fotókerámiával szerepelt. A készítési technika átadásáért ekkor még bizonyosan kért szabadalmi díjat, de 1868-ban megjelent könyvében már nagy vonalakban ismertette az eljárás műveleteit.³ Az 1870-es évek elejétől kezdődően e technikával többen is készítettek fotóval díszített kerámiákat. Az 1872-es torinói olasz nemzeti kiállításon például a francia származású Henri Le Lieure állított ki számos fotókerámiát, első osztályú elismerést érdemelve ki a bírálóktól. Veress Ferenc saját írása szerint⁴ 1855-ben, majd 1867-ben,

collections of the National Museum, too, where two collections contain such pieces. In 2019, we held more than 100 photoceramics made at different times in different studios. Among them, 27 either bear Ferenc Veress's mark, or are otherwise connected to him. At the Historical Photo Department, there are nine certified by Veress's signature, seven with his seal, and eight without any mark, but which could be linked to him for a number of reasons. In total, 24. The Modern Glass and Ceramics collection of the Historical Repository has three more pieces created at Veress's studio. They have occasionally featured at our exhibitions, and a few of them have also had their descriptions published.¹ A collective review of all these objects connected to the same studio is justified by the opportunity that it offers to compare them to related sources; catalogue entries could also aid further research. As a first step, I will present material from the Historical Photo Department.

The best-known and most common way of using photoceramics, still practised today, is as gravestone images. The first photoceramics were presented at the Paris World Exhibition of 1855 by French photographer Lafon de Camarsac. De Camarsac further developed the technique and presented objects decorated with photographs at the Royal Photographic Society's exhibition during the London World Exhibition of 1862.² For the Paris World Exhibition of 1867, de Camarsac was already present with several photoceramics created with a by-then well-refined technique. At the time, he most certainly requested royalties for sharing the method; however, in a book published in 1868 he already described the processes in general terms.³ From the early 1870s onwards, more people created photoceramics. For instance, at the Italian National Exhibition of Turin in 1872, French-born Henri Le Lieure showcased several pieces, earning the highest praise from the

a két párizsi világkiállításon látott fotókerámiákat. A technika nagyon megtetszett a kísérletező kedvű kolozsvári fotográfusnak, ám de Camarsacnak fizetni az oktatásért nem tudott, ezért – cikke szerint – saját maga próbálta meg kikísérletezni az eljárást. Nincs adatunk arról, hogy de Camarsac 1868-ban megjelent könyvét ismerte-e. Viszont a jelenleg ismert legkorábbi darabok, amelyek egyértelműen datálhatóak, 1876-ban készültek a műtermében.⁵ Az eljárást részletesen ismertető, s a Veress által bizonyosan ismert Julius Krüger-könyv⁶ kiadásakor, 1879-ben azonban már több mint háromszáz bemutatható, sikerrel készített darabja volt, amelyeket a székesfehérvári ipari vásáron ki is állított. A kolozsvári iparkamara 1882-es jelentése alapján viszont 1881-ben készített utoljára fotókerámiákat, amit ma a gyűjteményünk darabjai is megerősíteni látszanak. A Veresshez köthető darabok között van keménycserép, a herendihez hasonló és cseh porcelán is.

Mindezen adatok alapján egyértelmű, hogy Veress érdeklődése a fotókerámia készítése iránt akkor vált gyakorlati próbálkozássá, amikor 1874-ben a herendi gyáralapító hatodik gyermeke, Fischer Vilmos (1839–1923) Kolozsvárra költözött, s a Jókai utcában megnyitotta fehéráruüzletét és porcelánfestődéjét.⁷ Fischer Vilmos előzőleg hosszabb ideig a herendi gyárban a festőde vezetőjeként dolgozott, és házassága miatt hagyta ott a Veszprém megyei gyárat és költözködött Kolozsvárra. Katona Imre szerint a 8-10 festővel dolgozó porcelánfestődében eleinte herendi fehérárut, majd később cseh porcelánt használtak.⁸ Az 1874-ben alapított üzemhez nyilvánvalóan tartozott a végső kiégetéshez szükséges kemence is. Veress és Fischer együttműködésére a *Kelet* című újság egyik híradása utal.⁹ A tárgyak és az írott források alapján mai ismereteink szerint tehát azt állíthatjuk, hogy Veress Ferenc 1874-től 1881-ig

judges. According to Ferenc Veress's own words⁴, he had seen photoceramics in 1855 and 1867, at the two Paris World Exhibitions. The photographer from Kolozsvár (today: Cluj-Napoca, Romania), interested in new experiments, was fascinated by the method. However, he could not pay de Camarsac for lessons, so – he claimed in his article – he attempted to work out the technique by himself. We do not know if he read de Camarsac's 1868 book. However, the earliest datable known pieces were created in his studio in 1876.⁵ By 1879, when Julius Krüger published a book⁶ which Veress most certainly did read, he had already produced over 300 successful, presentable pieces. He exhibited them at the industrial fair of Székesfehérvár. However, according to the 1882 report of the Chamber of Industry of Kolozsvár, he created his last photoceramics in 1881. The pieces in our possession seem to confirm this. Among the objects linked to Veress, there is Czech porcelain and earthenware as well as porcelain similar to Herend products.

Based on all this information, it is obvious that Veress's interest in making photoceramics turned to actual experimentation in 1874, when Vilmos Fischer (1839–1923), sixth child of the founder of the Herend factory, moved to Kolozsvár, and opened his white goods and porcelain painting shop there, in Jókai street.⁷ Previously, Vilmos Fischer had worked at the Herend factory, where he spent a long time in charge of the painting workshop, before leaving Veszprém county and moving to Kolozsvár after his marriage. According to Imre Katona, the painting workshop, which employed 8-10 painters, originally used Herend and later Czech porcelain.⁸ The workshop established in 1874 obviously had a kiln for the final firing of products. An article published in the journal *Kelet* refers to Veress and Fischer collaborating.⁹ Thus, based on the currently available information

foglalkozott fotókerámiák készítésével.

Kincses Károly 1993-ban úgy tudta, hogy „száztíz-nél is több jelzett” fotókerámia maradt fenn Veressről, főként magángyűjteményekben és leszármazottaknál.¹⁰ Ebben az évben a Történeti Fényképtár még csak aukciókon felbukkant-megvásárolt 7 darabot őrzött, s a Történeti Tár kerámiagyűjteményének 3 műtárgya volt már a Nemzeti Múzeumban, vagyis összesen 10 darab. A fényképtári tudatos gyűjtés, főként a leszármazottaktól, később valósult meg. 1998–2019 között 16 darabot vásároltunk és egy került hivatalos átadással gyűjteményünkbe. Ha elfogadjuk Kincses becslését – kimondhatjuk, hogy 2020-ban a megmaradt Veress fotókerámiák körülbelül negyedét őrizhetjük a Nemzeti Múzeumban. Valószínűleg a legtöbb példányt együtt. Ez is indokolja most a fényképtári anyag tételes ismertetését.¹¹

*A műtárgyfotókat Kardos Judit
készítette 2019-ben.*

gleaned from objects and written sources, we can state that Ferenc Veress worked on photoceramics from 1874 to 1881.

In 1993, Károly Kincses believed that “more than 110 signed” photoceramics by Veress had survived, mainly in private collections or with his descendants.¹⁰ In that year, the Historical Photo Department kept seven pieces, bought at auctions where they had come up for sale. At the same time, three of the items in the Historical Repository were already at the National Museum, which means that we kept 10 in total. Deliberate collection by the Historical Photo Department started later; pieces were mainly acquired from Veress’s descendants. Between 1998 and 2019 we bought 16 pieces, and one entered our collection by official transfer. So, if we accept Kincses’s estimate, we can state that in 2020 the National Museum holds a quarter of the surviving photoceramics by Veress; probably the most pieces kept together at once. This is another reason for describing the material kept by the Historical Photo Department piece by piece.¹¹

*The photos of the artefacts were taken by
Judit Kardos in 2019.*

**JELZETT, VERESS
FERENC ÁLTAL
DATÁLT DARABOK**

1876

**1. Jókainé Laborfalvi Róza
(1817–1886), térkép**

Lelt. sz.: 99.862

Tál, karimáján hat medálban állatmintás díszítéssel, fekete/arany csíkkal. A képet széles arany csík keretezi, kívül fekete/arany vonalas dísszel, ami a perem mintájához hasonló.

Méretek: tál átmérője: 24 cm, fénykép magassága keret nélkül: 83 mm

Jelzett, a tál alján, kézírással: VF / Kolozsvár / 1876 / 8/8

Porcelánjegy: JL (?)

Állapot: keresztben repedés, ami az ábrázolt arcát is érinti.

Vétel leszármazottól, 1999.

Megjegyzés:

Kabinetképként az Erdélyi Fotográfiaért Egyesület plakátján Veress Ferenc felvételeként publikált példány, 1871-re datáltan.

**SIGNED PIECES
DATED
BY FERENC VERESS**

1876

**1. Róza Laborfalvi Jókai
(1817–1886), knee-length
portrait**

Inv. no.: 99.862

Plate adorned with animal motifs in six medallions around the rim, with a black/gold line. The image is framed by a thick gold line, with black/gold linear decoration on the outside, similar to the pattern on the rim.

Size: diameter of plate: 24 cm; height of photograph, without the rim: 83 mm.

Signed on the bottom of the plate, in handwriting: VF / Kolozsvár / 1876 / 8/8.

Porcelain mark: JL (?).

Condition: cracked transversally, affecting the model's face too.

Bought from descendant, 1999.

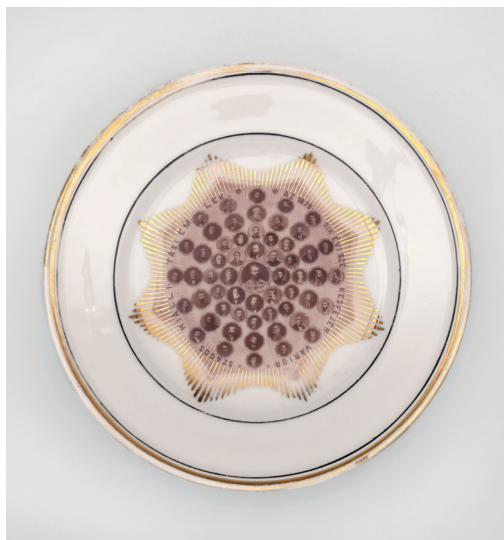
Notes:

Published as a photograph by Ferenc Veress in the form of a cabinet card on the poster of the Erdélyi Fotográfiaért Egyesület (*Association for Transylvanian Photography*), dated 1871.



1879

2. József főherceg és további
56 személy portréja az
1879. évi székesfehérvári
Országos Iparkiállítás
alkalmából



Lelt. sz.: 99.863

Emléktál fekete/arany csíkos kereteléssel, a kerek kivágatban levő portrék sugár alakban elhelyezve. Körben felirat: AZ 1879-DIK ÉVI SZÉKESFEJÉRVÁRI ORSZÁGOS KIÁLLÍTÁSI EMLÉK

Méretetek: tál átmérője: 18,4 cm; az egyes portréfényképek magassága: 5 –12 mm között.

Jelzett, hátoldalon: Veress Ferenc zöld színű körpecsétjével. Középen: VF monogram, körben felirat: VERESS F. FÉNYKÉPMŰTERMIBŐL KOLOZSVÁRT

Porcelánjegy nem látható.

Állapot: ép, a peremnél az aranyfestés egyes részekben erősen kopott. Vétel leszármazottól, 1999.

Megjegyzések: József főherceg az 1879. évi kiállítás fővédnöke volt. Az ábrázolt személyek a kiállítás szervező bizottságának tagjai. A felvételek különböző fényképész műtermekben készültek.

További példányok ismertek magántulajdonban. 1, A MNM TF példányához hasonló méretű, de rosszabb állapotban, ugyancsak a zöld pecséttel jelzett. 2, 24 cm

1879

2. Portrait of Archduke Joseph
and 56 other people on the
occasion of the National
Industrial Exhibition of
Székesfehérvár in 1879.

Inv. no.: 99.863

Souvenir plate with black/gold lined border, portraits placed in a radial pattern inside the round cutting. Circumscription: AZ 1879-DIK ÉVI SZÉKESFEJÉRVÁRI ORSZÁGOS KIÁLLÍTÁSI EMLÉK.

Size: diameter of plate: 18.4 cm; height of individual portraits: 5–12 mm.

Signed on the back: with Ferenc Veress's green round seal. In the centre: monogram VF, circumscribed with: VERESS F. FÉNYKÉPMŰTERMIBŐL KOLOZSVÁRT.

No porcelain mark visible.

Condition: Intact, at places, the rim's gold painting is significantly faded. Bought from descendant, 1999.

Notes:

Archduke Joseph was patron of the exhibition of 1879. The individuals portrayed are members of the exhibition's organising committee. The portraits were made at different photographic studios.

There are other known pieces in private collections. 1, plate of similar size to the MNM TF one, but in worse condition, also signed with the green

átmérőjű, égszínkék karimájú tálon ugyanez az összeállított fénykép-kollekció, jelzetlen. 3, ugyancsak 24 cm átmérőjű, de áttört peremű tál, amelynek hátoldalán a masszába nyomva porcelánjel: ID látható, Veress jelzet nincsen rajta.

1880

**3. Patti, Adelina (1843–1919)
énekesnő, mellkép**

Lelt. sz.: 98.572

Tálka, fekete/arany csíkos kereteléssel

Méreték: tálka: 17,5 × 11 cm; fénykép: 85 × 53 mm

Jelzett, a tál alján, kézírással: Veress Ferenc Kolozsvártt 1880

Porcelánjel: 2 34

Állapot: Az arany keretelés erősen megkopott, egy kis részen hiányos a peremnél

Vétel leszármazottól, 1999.

Megjegyzés: A felvétel albumin pozitív példánya a Történeti Fényképtár gyűjteményében az ún. Színészek albumban 83.1116 lt. számon megtalálható. Ennek alapján feltételezzük, hogy az eredeti felvétel Bécsben készült, az énekesnő valamelyik bécsi vendégszereplésekor Fritz Luckhardt udvari fényképész műtermében.

seal. 2, the same portrait composition on a plate 24 cm in diameter, with cerulean rim, not signed. 3, plate also 24 cm in diameter, but with broche rim, with porcelain mark embedded in the material on the back: ID, and no mark by Veress.

1880

**3. Soprano Adelina Patti
(1843–1919), bust**

Inv. no.: 98.572

Small plate, with black/gold linear decoration on rim.

Size: plate: 17.5×22 cm; photograph: 85×53 mm.

Signed: on the bottom of the plate, in handwriting: Veress Ferenc Kolozsvártt 1880.

Porcelain mark: 2 34

Condition: the gold border is badly faded, and missing on a small part of the rim.

Bought from descendant, 1999.

Notes: The albumen positive of the image can be found in the collection of the Historical Photo Department, under inv. no. 83.1116 in the so-called Actors' Album. Based on this, we suppose that the original photograph was taken in Vienna, at the studio of court photographer Fritz Luckhardt, during one of the opera singer's tours.





4. Veress Aranka egész alakos fényképe cigánylánként, pipával a kezében

Lelt. sz.: 98.575

Váza, talpas, kétfülű, arany csíkos kereteléssel a kép körül és a peremnél

Méretetek: váza magassága: 23,5 cm, szájátmérő: 7 cm, fénykép: 80 × 55 mm

Jelzett, a talpon, fekete színnel kézírással: Veress Ferencz Kolozsvártt 1880.

Állapot: kis hiányok a talpnál és peremnél, az arany keretelés megkopott több helyen, a kép szép mélybarna, vöröses színű. Vétel leszármazottól, 1998.

Megjegyzés: Újszerzeményi kiállítás, 1998.; A magyar pipa története kiállítás, Keszthely, Debrecen, Budapest, 2000–2001.

A fotográfia megtalálható az ún. népviseleti albumban (II f 18) lelt. sz.: 1467/1963 fk. albumin kabinetkép.

Irodalom: Lengyel Beatrix: Tárgyleírás, in: *A magyar pipa története*. Szerk. Haider Edit–Ridovics Anna. s.l. Magyar Nemzeti Múzeum – Balatoni Múzeum, 2000. 243.

4. Full-length portrait of Aranka Veress as a gypsy girl, holding a pipe

Inv. no.: 98.575

Vase with stem, two handles, with gold linear border around the image and on the rim.

Size: height of vase: 23.5 cm, diameter of mouth: 7 cm, photograph: 80×55 mm.

Signed, on the foot, in black handwriting: Veress Ferenc Kolozsvártt 1880.

Condition: small defects on the stem and the rim, the gold border is faded in several places, the image is a lovely reddish deep brown. Bought from descendant, 1998.

Notes: Presented at: New acquisitions exhibition, 1998; History of the Hungarian pipe exhibition, Keszthely, Debrecen, Budapest, 2000–2001.

The photograph can be found under inv. no. 1467/1963 in the so-called National Costume Album (II f 18) as an albumen cabinet card.

Literature: Lengyel, Beatrix. "Tárgyleírás / Object Description." *A magyar pipa története*, edited by Edit Haider and Anna Ridovics, s.l. Magyar Nemzeti Múzeum/Balatoni Múzeum, 2000, p. 243.

1881

**5. Stein János kolozsvári
könyvkiadó, Veress Ferenc
apósa, mellkép**

Lelt. sz.: 2019.2.1.

Tál, körben gyümölcsös, mitológiai alakos és oroszlánfejes díszítéssel, a kép a tál közepén.

Méretetek: tál átmérője: 26,5 cm; fénykép magassága: 80 mm

Jelzett, hátoldalon, arany betűs kurzív kézírással: Veress Ferencz Kolozsvártt 1881.

Porcelánjegy középen a hátoldalon a tálba nyomva: Jos. Steid

Állapot: Hátoldalon körben repedés. Vétel leszármazottól, 2019.

Megjegyzés: A felvétel Veress Ferenc családi albumában (II á 53.), vizitkártya formátumban is megtalálható, Veress Ferenc Kolozsvár, Sétatér utca 16. műterem jelzettel, lelt. sz.: 99.554

**6. Tisza Kálmán (1830 – 1902)
mellkép**

Lelt. sz.: 87.361

Tál, körben gyümölcsös, mitológiai és oroszlánfejes dús díszítéssel, a kép a tál közepén.

Méretetek: tál átmérője: 26 cm; fénykép magassága: 80 mm

Jelzett, hátoldalon, fekete kurzív kézírás maradványa: ...olozsvart...

1881

**5. Bust of János Stein, Kolozsvár
book publisher and father-in-
law of Ferenc Veress**

Inv. no.: 2019.2.1.

Plate, with decoration featuring fruit motifs, mythological figures and lions' heads around, the photograph in the centre of the plate.

Size: diameter of plate: 26.5 cm; height of photograph: 80 mm.

Signed on the back, in handwritten cursive gold letters: Veress Ferencz Kolozsvártt 1881.

Porcelain mark on the back, pressed into the centre of the plate: Jos. Steid. Condition: cracked around the back. Bought from descendant, 2019.

Notes: The image can also be found as carte-de-visite in Ferenc Veress's family album (II á 53.), signed by the studio: Veress Ferenc Kolozsvár, Sétatér utca 16., inv. no.: 99.554



**6. Bust of politician Kálmán
Tisza (1830 – 1902)**

Inv. no.: 87.361

Plate, with decoration featuring fruit motifs, mythological figures and lions' heads around, the photograph in the centre of the plate.

Size: diameter of plate: 26 cm; height of photograph: 80 mm.

Signed on the back, traces of



Porcelánjegy: középen a hátoldalon a tálba nyomva: Jos. Steidl / Znaim

Állapot: Hasadt, részben a hasadás megállítására, részben falra akasztás céljából a hátlapján drótozott.

Vétel aukción, 1987.

Megjegyzés: A muzeológus ajánlata, 1991. kiállításon (Legújabbkori Történeti Múzeum)

Irodalom: *Új Tükör*, 1988. 30. szám

handwritten cursive black letters: ...olozsvart...

Porcelain mark: at the centre of the back of the plate, pressed into the material: Jos. Steidl / Znaim.

Condition: split, with wire at the back, partly to mend the split and partly to hang the object on the wall. Bought at auction, 1987.

Notes: Presented at the exhibition: A muzeológus ajánlata, 1991. (Museum of Contemporary History).

Literature: *Új Tükör*, 1988. no. 30.



7. Ismeretlen fiatal férfi mellkép

Lelt. sz.: 2014.13.1

Tál, körben gyümölcsös, mitológiai alakos és oroszlánfejes díszítéssel, a kép a tál közepén.

Méretek: tál átmérője: 26,5 cm; fénykép magassága: 64 mm

Jelzett, hátoldalon, fekete kurzív kézírással: Veress Ferencz / Kolozsvartt / 1881

Porcelánjegy középen a hátoldalon a tálba nyomva: Jos. Steidl / ...naim

Állapot: hátoldalon repedés, egy részen a máz a repedés végén, a tál szélén hiányos.

Vétel leszármazottól, 2014.

7. Bust of unknown young man

Inv. no.: 2014.13.1.

Plate, with decoration featuring fruit motifs, mythological figures and lions' heads around, the photograph in the centre of the plate.

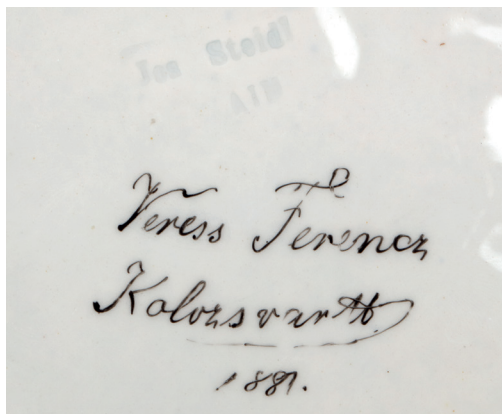
Size: diameter of the plate: 26.5 cm; height of photograph: 64 mm.

Signed on the back, in handwritten cursive black letters: Veress Ferencz / Kolozsvartt / 1881

Porcelain mark on the back, pressed into the centre of the plate: Jos. Steidl / ...naim

Condition: crack on the back, the enamel at the end of the crack, on the rim, is missing

Bought from descendant, 2014.



**8. Stefánia főhercegnő,
mellkép szemből**

Lelt. sz.: 98.570

Kerek egészen enyhén domború porcelán lapra elhelyezett fotográfia, körben arany díszítéssel.

Méretek: a hordozó porcelán átmérője: 8 cm; a fénykép: 53 × 42 mm

Jelzett, a porcelán hátoldalán arany betűkkel, kurzív kézírással: Veress Ferencz / Kolozsvártt / 1881
Porcelánjegy nincs.

Állapot: ép

Vétel leszármazottól, 1998.

Megjegyzések:

Újszerzeményi kiállítás, 1998.

A felvétel Brüsszelben, a Geruzet Frères műteremben készült 1880-ban, Rudolf főherceg és Stefánia belga királyi hercegnő eljegyzése alkalmából.

**9. Rudolf főherceg,
mellkép szemből**

Lelt. sz.: 98.571

Kerek egészen enyhén domború porcelán lapra elhelyezett fotográfia, körben arany díszítéssel.

Méretek: a hordozó porcelán átmérője: 8 cm; a fénykép: 45 × 44 mm

Jelzett, a porcelán hátoldalán fekete betűkkel, kurzív kézírással: Veress Ferencz / Kolozsvártt / 1881

**8. Archduchess Stephanie,
frontal bust**

Inv. no.: 98.570.

Photograph placed on a circular, very slightly domed porcelain plate, bordered by gold decoration.

Size: diameter of the porcelain support: 8 cm; the photograph: 53×42 mm.

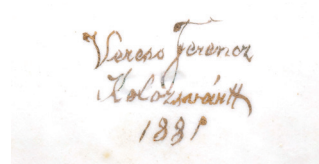
Signed on the back of the porcelain in handwritten cursive gold letters: Veress Ferencz / Kolozsvártt / 1881.
No porcelain mark.

Condition: intact.

Bought from descendant, 1998.

Notes: Presented at: New acquisitions exhibition, 1998.

The original photograph was taken at Brussels, in the Geruzet Frères studio, in 1880, on the occasion of the engagement between Archduke Rudolf and Belgian Archduchess Stephanie.



**9. Archduke Rudolf,
frontal bust**

Inv. no.: 98.571.

Photograph placed on a circular, very slightly domed porcelain plate, bordered by gold decoration.

Size: diameter of the porcelain support: 8 cm; the photograph: 45×44 mm.

Signed on the back of the porcelain in handwritten cursive black letters: Veress Ferencz / Kolozsvártt / 1881.



Porcelánjegy: 1 E
 Állapot: ép
 Vétel leszármazottól, 1998.
 Megjegyzés:
 Újszerzeményi kiállítás, 1998.

Porcelain mark: 1 E.
 Condition: intact.
 Bought from descendant, 1998.
 Notes:
 Presented at: New acquisitions
 exhibition, 1998.



**10. Ismeretlen világos ruhás,
 tüllfátylas fiatal hölgy
 mellképe**

Lelt. sz.: 84.1699
 Falikép, körben kb 2 cm széles,
 világoszöld és kék diszítéssel
 Méretek: porcelán lap: 13 × 10 cm;
 fénykép: 80 × 70 mm
 Jelzett, a hátoldalon középen
 arany kurzív kézírással: Veress
 Ferencz / Kolozsvártt / 1881
 Állapot: ép
 Vétel aukción, 1984

**10. Bust of unknown young
 woman with a light dress and
 tulle veil**

Inv. no.: 84.1699.
 Wall picture, with ca. 2 cm wide
 light green and blue surrounding
 decoration
 Size: porcelain plate: 13×10 cm;
 photograph: 80×70 mm.
 Signed on the back of the porcelain
 in handwritten cursive gold letters:
 Veress Ferencz / Kolozsvártt / 1881.
 Condition: intact.
 Bought at auction, 1984.



ZÖLD PECSÉTTTEL JELZETT TÁRGYAK

1. Bethlen János gróf és hat fia: Géza, Domokos, Béla, János, József és Sándor csoportképe

Lelt. sz.: 2019.13.1.

Három lábon álló csésze, fekete/arany vonalas díszítéssel, a füllel szemközti oldalon elhelyezett fotográfiával.

Méreték: csésze magassága: 11 cm; szájátmérője: 10,5 cm; fénykép: 74 × 58 mm

Jelzett, talpon: Veress Ferenc zöld színű körpecsétjével, dátum nélkül. Porcelánjegy nem látható.

Állapot: ép, a fekete/arany vonalas díszítés több helyen erősen kopott hiányos.

Vétel, 2009.

Megjegyzések: A csészén található felvétel egykorú, eredeti albumin pozitív változata két példányban megtalálható a Történeti Fényképtár gyűjteményében. 1107/1933 fk és 1118/1949 fk leltári számon. Egyiken sincsen fényképész jelzet. A felvétel az életrajzi adatok alapján bizonyosan 1875 előtti, pontosabb meghatározást akkor adhatnánk, ha volna arra pontos információnk, hogy Bethlen János gróf lábát mikor amputálták.

Bethlen János országgyűlési

ITEMS MARKED WITH GREEN SEAL

1. Group photograph of Count János Bethlen and his six sons: Géza, Domonkos, Béla, János, József and Sándor.

Inv. no.: 2019.13.1.

Three-footed cup, with linear black/gold decoration, the photograph placed on the opposite side to the handle.

Size: height of cup: 11 cm, diameter of mouth: 10.5 cm; photograph: 74×58 mm.

Marked, on foot: with Ferenc Veress's green round seal, no date.

No porcelain mark visible.

Condition: Intact, with the linear black/gold decoration badly faded or missing in several places.

Bought in 2009.

Notes: Two contemporary copies of the original albumen positive version of the image can be found in the collection of the Historical Photo Department, inv. no.: 1107/1933 fk and 1118/1949 fk. Neither of them bears the seal of any photographer. According to biographical information, the image was certainly taken before 1875; we might have a more precise estimate if we knew precisely when Count János Bethlen had his leg amputated.

János Bethlen was Member of





képviselő, 1848–49-ben a székelyföldi felkelés egyik szervezője, 1855 után a Kolozsvári Állami Magyar Színház intendánsa. 1861 után sógorával, Teleki Domokos gróffal együtt az erdélyi ellenzék egyik vezetője, a *Korunk* című kolozsvári lap alapítója. (Ebben a lapban Veress Ferenc is publikált.) Részt vett a kiegyezés előkészítésében. Bethlen János (1811–1879) Teleki Zsófiával (1815–1852) kötött házasságából egy leány és hat fiú született. Géza (1838–1911) később Aranyos-Torda vármegye főispánja, a Szent István-rend és a Lipót-rend birtokosa. Domokos (1837 vagy 1839–1875), Béla (1841–?), János (1843–1881), József (1846–1866), Sándor (1850–1910) később országgyűlési képviselő, református egyházgondnok.

Irodalom:

Gudenus János József: *A magyarországi főnemesség XX. századi genealógiája*. Natura, Budapest, 1990. 165–166., *Magyar Nemzeti Zsebkönyv*. Főrangú családok, I. Magyar Heraldikai és Genealogiai Társaság, Budapest, 1888. 53–54., Szinnyei József: *Magyar írók élete és munkái I. (Aachs–Bzenszki)*. Budapest, Hornyánszky, 1891., Tamás Edit: *Bethlen János utódai*. www.rubicon.hu/magyar/bethlen (utolsó letöltés 2019. 07. 30.), A gyűjteményben található eredeti albumin pozitív képről: Baji

Parliament, one of the organizers of the Transylvanian uprising in 1848-49; after 1855 he was the intendant of the Hungarian National Theatre of Kolozsvár. After 1861 he was one of the leaders of the Transylvanian opposition together with his brother-in-law Count Domokos Teleki, and founder of the Kolozsvár newspaper *Korunk*. (Ferenc Veress also published in this paper.) He took part in preparing the Compromise of 1867. János Bethlen (1811–1879) and his wife Zsófia Teleki (1815–1852) had one daughter and six sons: Géza (1838–1911), later lord-lieutenant of the county of Aranyos-Torda, knight of the Order of Saint Stephen and the Order of Leopold. Domokos (1837 or 1839–1875), Béla (1841–?), János (1843–1881), József (1846–1866), Sándor (1850–1910), later Member of Parliament and Protestant church administrator.

Literature: Gudenus, János József. *A magyarországi főnemesség XX. századi genealógiája*. Natura, 1990, pp. 165–166. *Magyar Nemzeti Zsebkönyv*. Főrangú családok, I., edited by László Fejérpataky, Magyar Heraldikai és Genealogiai Társaság, Budapest, 1888, pp. 53–54. Szinnyei, József. *Magyar írók élete és munkái I. (Aachs–Bzenszki)*. Budapest, Hornyánszky, 1891. Tamás, Edit. “Bethlen János utódai.” *Rubicon*, www.rubicon.hu/magyar/bethlen. (Accessed 30. 07. 2019.) On the

Etelka – Csorba László: *Kastélyok és mágnások*. HG és Társa Kiadó, Budapest, 1994. 56.

Cs. Lengyel Beatrix: *Családi képek fotókerámián / Family pictures on Photoceramics*. Cs. Lengyel Beatrix – Fisli Éva (szerk.): *Abrosz. Családi képektől a családképekig*, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, 2010. 21–27.

original albumen positive found in the collection, see: Baji, Etelka and Csorba, László. *Kastélyok és mágnások*. HG és Társa Kiadó, 1994, p. 56., Cs. Lengyel, Beatrix. “Családi képek fotókerámián / Family pictures on Photoceramics.” *Abrosz. Családi képektől a családképekig*, edited by Beatrix Cs. Lengyel and Éva Fisli, Magyar Nemzeti Múzeum, 2010, pp. 21–27.

**2. Sötét ruhás idős hölgy
mellképe és világos ruhás
idős hölgy derékképe
ovális medálokban**

Lelt. sz.: 98.574

Kávéskancsó, arany vonaldíszes díszítéssel, a kiöntőtől jobbra és balra egy-egy idős hölgy ovális keretelésbe foglalt portréjával. Gombos fedele is megvan.

Jelzett, a talpon Veress Ferenc zöld színű pecsétje

Porcelánjegy a talpon: V.G és külön feltehetően: 3

Állapot: ép, a díszítés is jó állapotban.

Méretetek: kancsó magassága: 19 cm a fedelével együtt, száj átmérője: 6 cm, talp átmérője: 9,5 cm; a sötét ruhás hölgy fényképe: 104 × 75 mm, a világosabb ruhás hölgy fényképe: 100 × 73 mm.

Vétel leszármazottól, 1998.

Megjegyzés: Újszerzeményi kiállítás, 1998.

**2. Bust of elderly woman in dark
clothing and waist-length
portrait of elderly woman in
light clothing in oval medallions**

Inv. no.: 98.574.

Coffee pot, with gold linear decorations, with two portraits of elderly women in oval medallions on either side of the spout. Its buttoned lid has also survived.

Marked on the foot with Ferenc Veress's green round seal.

Porcelain mark on the foot: V. G. and separately possibly: 3

Condition: intact, the decoration is also in good condition.

Size: height of pot: 19 cm with the lid included, diameter of mouth: 6 cm, diameter of foot: 9.5 cm, photograph of lady in dark clothing: 104×75 mm, photograph of lady in lighter clothing: 100×73 mm.

Bought from descendant, 1998.

Notes: Presented at the New Acquisitions Exhibition, 1998.





3. Ismeretlen nő arcképe, jobb kezét állánál tartja

Lelt. sz.: 91.517

Váza, keménycserép, egyik oldalon a feketés árnyalatú női portré, az ellentétes oldalon mitológiai alak feje. A fotográfia aranyozott szélű körben. A vázán további festett virágcsokrok.

Jelzett, a talpon: Veress Ferenc zöld színű körpecsétjével: közepén: VF monogram, körben felirat: VERESS F. FÉNYKÉPMŰTERMIBŐL KOLOZSVÁRT..

Porcelánjegy nem látható.

Méretetek: váza magassága: 12 cm; talp átmérője: 4,9 cm; szájátmérője: 2,5 cm; fénykép: 35 × 35 mm

Állapot: ép, az aranydíszítés több helyen kopott

Vétel aukción, 1991.

3. Portrait of unknown woman, her right hand held at her chin

Inv. no.: 91.517.

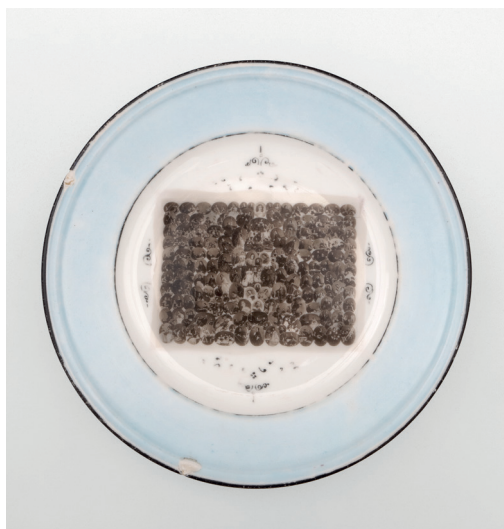
Vase, earthenware, the black-shaded female portrait on one side, and the head of a mythological figure on the other. The photograph lies inside a circle with gilt border. On the vase, more painted flower bouquets. Marked, on the foot: with Ferenc Veress's green round seal: at the centre: monogram VF, with circumscription: VERESS F. FÉNYKÉPMŰTERMIBŐL KOLOZSVÁRT..

No porcelain mark visible.

Size: height of vase: 12 cm, diameter of foot: 4.9 cm, diameter of mouth: 2.5 cm, photograph: 35×35 mm.

Condition: intact, the gold decoration is faded in several places.

Bought at auction, 1991.



4. Portrékból és csoportképekből összeállított képgyűttes

Lelt. sz.: 99.864

Tálka, világoskék peremmel és fekete/arany csíkos kereteléssel.

Méretetek: tál átmérője: 16 cm; az ovális vagy kerek fényképekből összemásolt fénykép: 80 × 60 mm

Jelzett, hátoldalon: Veress Ferenc zöld színű körpecsétjével, dátum nélkül

Porcelánjegy nem látható.

Vétel leszármazottól, 2019.

Állapot, a kézi festés és aranyozás

4. Collage of portraits and group photographs

Inv. no.: 99.864

Small plate, with light blue rim and framed with black/gold lines.

Size: diameter of plate: 16 cm; the photograph copied and assembled from oval or circular originals: 80×60 mm.

Marked, on the back: with Ferenc Veress's green round seal, no date.

No porcelain mark visible.

Bought from descendant, 2019.

Condition: the hand-painting and

erősen kopott, a peremnél két kisebb hiány.

Megjegyzés: A kompilált képhez felhasznált képek között felismerhetőek az ún. Bazár album képei is.

5. Loknis hajú ismeretlen nő jobbra forduló mellképe és ismeretlen csokornyakkendő, bajszos férfi balra néző mellképe

Lelt. sz.: 2014.1.1.

Rózsaszín alt-wien típusú váza, egy ismeretlen nő és egy ismeretlen férfi portréjával a váza két ellentétes oldalán, fehér alapon arany kereteléssel.

Méretetek: váza magassága: 27,2 cm; talp átmérője: 6,8 cm; száj átmérője: 8,8 cm; a) kép magassága: 65×45 mm, b) kép: 65 mm × 45 mm

Jelzett, a talpon Veress Ferenc zöld színű pecsétje

Porcelánjegy nem található.

Állapot: A hölgy képe hosszában közepén sérült, részben hiányos. A 2019. júliusi tisztításkor derült arra fény, hogy a tárgy nemcsak repedt a hölgy arcánál, hanem egykor egy nagyobb darab, ami részben a hölgy képét is magában foglalta, kitört a tárgyból, s ezt később helyreállították. A váza arany és fekete vonaldíszítése több helyen megkopott, a talpból egy kis darab hiányzik.

gilding are badly faded, two slight defects on the rim.

Notes: Among the images used for the collage, we can also recognise some from the so-called Bazár Album.

5. Bust of unknown woman with ringleted hair turning to the right and bust of unknown man with bow tie and moustache turning to the left

Inv. no.: 2014.1.1.

Pink alt-wien type vase, with portraits of an unknown woman and unknown man on two opposite sides, with gold border on a white background. Size: vase height: 27.2 cm, diameter of foot: 6.8 cm, diameter of mouth: 8.8 cm, height of photograph a) 65×45 mm, photograph b) 65×45 mm. Marked, with Ferenc Veress's round green seal on foot.

No porcelain mark visible.

Condition: the lady's portrait is damaged lengthwise across the centre, and part of it is missing. When the vase was cleaned in July 2019, it was revealed that there is not only a crack across the lady's face, but that a large fragment of the object, which included her portrait, was once broken off, and later restored. The gold and black linear decoration of the vase is faded in several places; a small piece is missing from the foot.



Hivatalos átvétel az Óbudai Múzeumból, 2014.

Official transfer from the Óbuda Museum, 2014.

6. Kislány két portréja: az egyik egész alakos álló portré állvány mellett, amelyen kinyitott fényképalbum látható, a másik portrén a kislány szék támláján támaszkodik, a néző szemébe néz

6. Two portraits of a little girl: one a full-length portrait standing beside a stand with an open photo album on it; the other a frontal portrait with her leaning on the back of a chair, facing the viewer.

Lelt. sz.: 90.592

Dohánytartó edény fedéllel, oldalán két füllel, két ellentétes oldalon fényképpel. A dohánytartó mintázata kék alapon fehér és arany virág- és levélmintával. Fedéllel.

Méreték: dohánytartó magassága fedéllel: 23 cm, fedél nélkül: 15,5 cm; száj átmérője: 16,2 cm; talp átmérője: 16,2 cm; egész alakos fénykép: 115 × 84 mm (a kép felül is, alul is nemcsak a tárgy középső részén helyezkedik el, hanem beelöl a dohánytartót díszítő tagolásba is), kislány szembenéző portréja: 84 × 53 mm.

Jelzett, a talpon Veress Ferenc zöld színű pecsétje

Állapot: ép, a festés jó állapotban. Vétel aukción, 1990.

Megjegyzés: *A muzeológus ajánlata*, 1991. kiállításon (Legújabbkori Történeti Múzeum); *Fénnyel írott történelem*, 2002.

Inv. no.: 90.592.

Tobacco jar with lid and two handles on each side, and photographs on opposite sides. Motifs on the tobacco jar are white and gold flowers with leaves on a blue background. With lid.

Size: height of tobacco jar with lid: 23 cm, without lid: 15.5 cm, diameter of mouth: 16.2 cm, diameter of foot: 16.2 cm, full-length portrait: 115×84 mm (the image does not occupy only the centre of the object both from the top and the bottom, but also overlaps with the articulation decorating the box), frontal portrait of little girl: 84×53 mm.

Marked, on the foot with Ferenc Veress's green seal.

Condition: intact, painting in good condition. Bought at auction, 1990.

Notes: Presented at exhibition: *A muzeológus ajánlata*, 1991. (Museum of Contemporary History), *Fénnyel írott történelem* (History written in light) 2002.



JELZETLEN, VERESS FERENCHEZ KÖTHETŐ DARABOK

1. id. Zichy Edmund Jenő
gróf (1811–1894) magyar
díszruhás, profil mellképe

Lelt. sz.: 90.1885

Váza, kékes alapon arany virág-
mintával díszített, hátoldalon is
csak a minta

Méretetek: váza magassága: 22 cm;
száj átmérője: 10,8 cm; talp átmérője:
10 cm; kép magassága: 80 × 78 mm
Jelzetlen, porcelán jegy sem látható
Állapot: ép.

Vétel aukción, 1990

Megjegyzés:

Az ÖNB Bildarchiv internetes ol-
dalan PORT_00010665_01 számon
található egy, a grófot a vázán
elhelyezett fotográfián látható
viseletben ábrázoló fénykép. A
kép adatai nem hozzáférhetők.
Veress Ferenc műterméből száрма-
zónak tartjuk a kerámiát a minta
és annak alapján, hogy a Veress
Ferenc jelzettel ellátott székesfe-
hérvári emléktálon is megtalálható
a felvétel. Zichy Edmund Jenő gróf
fia, Jenő (1837–1906) volt az 1879.
évi székesfehérvári országos ki-
állítás elnöke.¹²

UNMARKED OBJECTS RELATED TO FERENC VERESS

1. Profile bust of Count Edmund
Jenő Zichy Sr. (1811–1894) in
Hungarian formal attire

Inv. no.: 90.1885

Vase adorned with gold flower
motifs on a bluish background,
with only the motifs on the back
Size: height of vase: 22 cm,
diameter of mouth: 10.8 cm,
diameter of foot: 10 cm, height
of photograph: 80 × 78 mm
Not signed, no porcelain mark
visible either.

Condition: intact.

Bought at auction, 1990.

Notes: The website of the ÖNB
Bildarchiv features a photograph of
the count wearing the same attire
as in the image on the vase, under
PORT_00010665_01. Information
on the image is not accessible.

We believe the ceramic comes from
Ferenc Veress's studio because of
the motifs and the fact that the
Székesfehérvár souvenir plate with
Veress's seal also features the same
photograph. Jenő (1837–1906), son
of Count Edmund Jenő Zichy, was
president of the national exhibition
of Székesfehérvár of 1879.¹²





**2. Középkorú hölgy
szembenézõ sötét ruhás
mellképe**

Lelt. sz.: 91.311

Váza, kékes alapon arany virágmin-
tával díszített. A képpel szemben
levõ oldalon, fekete keretben fehér
alapon színes virágminta, ami elüt
a váza többi részétõl

Jelzetlen, porcelánjegy sem látható

Méretek: váza magassága: 22 cm;
száj átmérõje: 11 cm; talp átmérõje:
10 cm; kép: 60 × 45 mm

Állapot: múzeumba kerülése elõtt
törött-javított, egy kis, kb. 20 × 10 mm
nagyságú helyen pótolta a hát-
oldalon levõ virágminta felett.

Vétel aukción, 1991.

Megjegyzés: A minta alapján sorol-
juk Veress munkáihoz, a felvétel a
viselet alapján az 1870-es években
készülhetett.

**2. Frontal bust of middle-aged
woman in dark clothing**

Inv. no.: 91.311.

Vase with gold flower motifs on a
bluish background. On the opposite
side from the image, coloured flower
motifs on a white background inside
a black frame, contrasting with the
rest of the vase. Unmarked, no
porcelain mark visible either.

Size: height of vase: 22 cm, diameter
of mouth: 11 cm, diameter of foot:
10 cm, image: 60×45 mm.

Condition: broken and repaired prior
to its arrival at the museum. A small
(20×10 mm) replacement above the
flower motif on the back.

Bought at auction, 1991.

Notes: We attribute the work to Veress
on the grounds of the motifs. Judging by
the model's clothing, the photograph
was probably taken in the 1870s.



**3. Középkorú, magyar ruhás,
bajszos-szakállas úr szem-
benézõ mellképe**

Lelt. sz.: 91.312

Váza, kékes alapon arany virág-
mintával díszített alapon, a kép-
pel szemben levõ oldalon, fekete
keretben fehér alapon színes vi-
rágminta, ami elüt a váza többi
részétõl

Jelzetlen, porcelánjegy sem látható

Méretek: váza magassága: 22 cm;

**3. Frontal bust of middle-aged
man with beard and moustache
wearing Hungarian attire**

Inv. no.: 91.312.

Vase with gold flower motifs on a
bluish background. On the opposite
side from the image, coloured flower
motifs on a white background inside
a black frame, contrasting with the
rest of the vase. Unmarked, no
porcelain mark visible either.

Size: height of vase: 22 cm, diameter

száj átmérője: 10,8 cm; talp átmérője: 10 cm; kép: 55 × 44 mm, Állapot: múzeumba kerülése előtt törött-javított.

Vétel aukción, 1991.

Megjegyzés: A minta alapján soroljuk Veress munkáihoz.

4. Ismeretlen barkós fiatal férfi balra forduló mellképe

Lelt. sz.: 98.569

Váza fekete/arany csíkos és vonalmintás díszítéssel

Méretetek: váza magassága: 25,8 cm; száj átmérője: 8 cm; talp átmérője: 8,3 cm; kép: 80 × 84 mm
Jelzetlen, porcelánjegy sem látható
Vétel leszármazottól, 1998.

5. Veress Ferenc önarcképe, jobbra néző profil

Lelt. sz.: 99.2.

Réz brossban a fotókerámia.

Méretetek: magasság: 5,5 cm; szélesség: 4 cm

Jelzetlen, porcelánjegy nincsen.

Állapot: elől ép, szép állapotban, hátoldalon kagyló alakú hiány balra lent

Vétel leszármazottól, 1998.

Megjegyzés: Újszerzeményi kiállítás, 1998.

Irodalom: Cs. Lengyel Beatrix:

of mouth: 10.8 cm, diameter of foot: 10 cm, photograph: 55×44 mm.

Condition: broken and repaired prior to its arrival at the museum.

Bought at auction, 1991.

Notes: We attribute the work to Veress on the grounds of the motifs.

4. Bust of unidentified young man with side-burns, turning to the right

Inv. no.: 98.569.

Vase with black/gold striped and linear decoration.

Size: image: 80×84 mm, height of vase: 25.8 cm, diameter of mouth: 8 cm, diameter of foot: 8.3 cm.

Unmarked, no porcelain mark visible either.

Bought from descendant, 1998.

5. Self-portrait of Ferenc Veress, profile looking to the right

Inv. no.: 99.2

Photoceramic inside a copper brooch.

Size: height: 5.5 cm; width: 4 cm

Unmarked, no porcelain mark.

Condition: intact and well-preserved on the front, shell-shaped defect on the back, bottom left

Bought from descendant, 1998

Notes: Presented at the New Acquisitions exhibition, 1998

Literature: Cs. Lengyel, Beatrix.





Veress Ferenc fotókerámiái, in: Cs. Lengyel Beatrix – Stemlerné Balog Ilona: *Új szerzemények a Magyar Nemzeti Múzeumban, III. Válogatás a Történeti Fényképtár gyűjteményéből*. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2007. 53–60.

6. Veress Aranka virágok között, egész alakos álló portré

Lelt. sz.: 98.576
Brossba való fotókerámia
Méret: 46 × 36 mm (a kép a teljes porcelán felületet befedi)
Jelzetlen, nincsen porcelánjegy sem.
Állapot: ép.
Vétel leszármazottól, 1998.

“Veress Ferenc fotókerámiái.” *Új szerzemények a Magyar Nemzeti Múzeumban, III. Válogatás a Történeti Fényképtár gyűjteményéből*, edited by Beatrix Cs. Lengyel and Ilona Balog Stemler, Magyar Nemzeti Múzeum, 2007, pp. 53–60.

6. Aranka Veress amid flowers, full-length standing portrait

Inv. no.: 98.576.
Photoceramic to be placed inside a brooch.
Size: 46×36 mm (image covers the whole surface of the porcelain support)
Unmarked, no porcelain mark either.
Condition: intact.
Bought from descendant, 1998.



7. Szőcs Ákos mellképe, jobbra néző profil

Lelt. sz.: 98.573
Brossba való fotókerámia
Méret: kerámia: 45 × 35 mm; fénykép: 40 × 30 mm a fehér keret nélkül
Jelzetlen
Porcelánjegy a hátoldalon: J(?) fodított V(?) és alattuk 7
Állapot: Vételkor törött volt, összeállította T. Bruder Katalin, 1999.
Vétel leszármazottól, 1998.

7. Bust of Ákos Szőcs, profile looking to the right

Inv. no.: 98.573.
Photoceramic to be placed inside a brooch.
Size: ceramic: 45×35 mm, image: 40×30 mm without the white frame.
Unmarked.
Porcelain mark on the back: J(?), reversed V(?), and under them, 7.
Condition: broken prior to acquisition, restored by Katalin T. Bruder, 1999.
Bought from descendant, 1998

**8. Ismeretlen nő
balra forduló,
ülő térdképe**

Lelt. sz.: 2004.16.1.

Váza, fehér alapon arany vonaldí-
szítéssel, egyik oldalán női port-
réval, a portréval átellenben levő
oldalon virágos, állatfejes, amforás,
növényi indás arany-lila-zöld mo-
tívumos minta.

Méretek: váza magassága:
17,5 cm; talp átmérője: 8,3 cm, száj
átmérője: 7 cm; kép: 75 × 58 mm

Jelzetlen

Porcelánjegy a talpon: Jos. Steidl
/ Znaim

Állapot: ép, a száj pereménél kis
hiánnyal. Elképzelhető, hogy a
váza eredetileg magasabb volt és
megsérülése után átalakították,
lecsiszolták.

Vétel, 2003.

Megjegyzés: Fotóműgyűjtőtől vásá-
roltuk, aki azt állította, hogy egykor
Veress Ferenc leszármazottaitól
vásárolta. Ennek az információ-
nak az alapján, továbbá mintája,
stílusa miatt azonban egyelőre
kérdéses darabként sorolhatjuk
Veress fotókerámiái közé.

**8. Seated knee-length portrait
of unknown woman, turning
to the left**

Inv. no.: 2004.16.1.

Vase with gold linear decoration on
a white background, with a female
portrait on one side, and, on the
opposite side, motifs of flowers,
animals' heads, amphorae and
vines in gold, purple and green.

Size: height of vase: 17.5 cm,
diameter of foot: 8.3 cm, diameter
of mouth: 7 cm; photograph:
75×58 mm.

Unmarked

Porcelain mark on foot: Jos. Steidl
/ Znaim.

Condition: intact with small defect
on the rim of the mouth. It is possible
the vase was originally taller, but
was modified and ground down
after it was damaged.

Bought, 2003.

Notes:

Bought from a photo art collector,
who claimed he had bought it from
Ferenc Veress's descendants. Based
on this information and the motifs
and style, we classify it as a possible
piece by Veress.



JEGYZETEK

- 1 A kiállításokra az alábbiakban az egyes daraboknál utalunk. Az egyenként ismertetett tárgyak: Kővári Ágnes: Veress Ferenc népviseleti felvételei egy fotókerámián. *Történeti Múzeumi Közlemények*, 1980. 98–107., Haider Edit – Lengyel Beatrix: Teleki László gróf kávéskészlete? Teleki és kora. *Discursiones Neogradienses* 3. 1989. 171–175., Cs. Lengyel Beatrix: Családi képek fotókerámián / Family pictures on Photoceramics, in: Cs. Lengyel Beatrix – Fisli Éva (szerk.): *Abrosz. Családi képektől a családképekig*, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2010. 21–27. Cs. Lengyel Beatrix: Kemény Gábor portréja Veress Ferenc fotókerámiáján. *Folia Historica*, XVIII. 1993. 273–287., Cs. Lengyel Beatrix: Veress Ferenc fotókerámiái, in: Cs. Lengyel Beatrix–Stemlerné Balog Ilona: *Új szerzemények a Magyar Nemzeti Múzeumban, III. Válogatás a Történeti Fényképtár gyűjteményéből*. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2007. 53–60.
- 2 A Victoria and Albert Museum gyűjteményében találhatóak az akkor kiállított tárgyak közül. Az on-line adatbázisban kettő adatait ismertetik. <http://collections.vam.ac.uk/item/O345057/cup-lafon-de-camarsac/> és <http://collections.vam.ac.uk/item/O345056/saucer-lafon-de-camarsac/>. (utolsó letöltés: 2019.07.10.)
- 3 Lafon de Camarsac: *Portraits Photographiques sur émail vitrifiés et inaltérables comme les Peintures de Sévres*. Paris, Chez l'Auteur, 1868.
- 4 Veress Ferenc: A gyakorlati fotocheramikáról, *Fényképzési Lapok*, 1882. 7. szám, 114–115.
- 5 Egyet alább ismertetünk, további egy, ugyancsak a tárgyon datált emléktálka magántulajdonban.

NOTES

- 1 We will note the exhibitions which included each piece. The objects described one by one: Kővári, Ágnes. “Veress Ferenc népviseleti felvételei egy fotókerámián.” *Történeti Múzeumi Közlemények*, 1980, pp. 98–107., Haider, Edit and Lengyel, Beatrix. “Teleki László gróf kávéskészlete? Teleki és kora.” *Discursiones Neogradienses* 3, 1989, pp. 171–175., Cs. Lengyel, Beatrix. “Családi képek fotókerámián / Family pictures on Photoceramics.” *Abrosz. Családi képektől a családképekig*, edited by Beatrix Cs. Lengyel and Éva Fisli, Magyar Nemzeti Múzeum, 2010, pp. 21–27., Cs. Lengyel, Beatrix. “Kemény Gábor portréja Veress Ferenc fotókerámiáján.” *Folia Historica*, XVIII, 1993, pp. 273–287., Cs. Lengyel, Beatrix. “Veress Ferenc fotókerámiái.” *Új szerzemények a Magyar Nemzeti Múzeumban III: Válogatás a Történeti Fényképtár gyűjteményéből*, written by Beatrix Cs. Lengyel and Ilona Balog Stemler, Magyar Nemzeti Múzeum, 2007, pp. 53–60.
- 2 Some of the objects exhibited then are in the collection of the Victoria and Albert Museum. Their online database presents information on two of them: collections.vam.ac.uk/item/O345057/cup-lafon-de-camarsac/ and collections.vam.ac.uk/item/O345056/saucer-lafon-de-camarsac/. (Accessed 10. 07. 2019.)
- 3 De Camarsac, Lafon: *Portraits Photographiques sur émail vitrifiés et inaltérables comme les Peintures de Sévres*. Paris, Chez l'Auteur, 1868.
- 4 Veress, Ferenc. “A gyakorlati fotocheramikáról.” *Fényképzési Lapok*, 1882, no. 7, pp. 114–115.
- 5 We describe one below. Another souvenir plate dated on the object is in a private collection.
- 6 Krüger, Julius. *Die Photokeramik, das ist die*

- 6 Julius Krüger: Die Photokeramik, das ist die Kunst, photographische Bilder auf Porzellan, Email, Glas, etc. einzubrennen. Wien 1879.
- 7 Ezt erősíti meg a kolozsvári iparkamara jelentése is, amely szerint 1879-ben, “öt évi tanulmányok” eredményeit várta 1879-ben. Veress maga 1868-ra tette kísérleteinek kezdetét.
- 8 Katona Imre: *A magyar kerámia és porcelán*. Budapest, 1978. 234–235. és a kolozsvári üzem által használt jegyek a 260. oldalon.
- 9 *Kelet*, 1881.193. szám augusztus 27. 800.
- 10 Kincses Károly: *Levéttetett Veressnél, Kolozsvártt*. Magyar Fotográfiai Múzeum – VIPress Kft. Budapest, 1993. 54.
- 11 2019 tavaszán Dúzs Krisztina restaurátor tisztította meg a műtárgyakat.
- 12 Az Edmund és Eugen magyar megfelelőinek keveredésére fel kell itt is hívjuk a figyelmet. Lehet, hogy Veress is összekeverte apát és fiát, s tévedésből emelte ki az apa fényképét a fotókerámián. Lásd a nevek összecseréléséről Kozák Péter magyarázatát. <http://www.nevpont.hu/view/7737> (utolsó letöltés: 2019. 12. 17.)
- 7 This is supported by the report of the Kolozsvár Chamber of Industry, according to which he was expecting the results of “five years of study” in 1879. Veress himself claimed to have started experimenting in the year 1868.
- 8 Katona, Imre. *A magyar kerámia és porcelán*. Budapest, 1978, pp. 234–235., with the marks used by the Kolozsvár shop on p. 260.
- 9 *Kelet*, 1881, no. 193, 27 August, p. 800.
- 10 Kincses, Károly. *Levéttetett Veressnél, Kolozsvártt*. Magyar Fotográfiai Múzeum / VIPress Kft., 1993, p. 54.
- 11 Restorer Krisztina Dúzs cleaned the objects in spring 2019.
- 12 We once again need to note the confusion affecting the Hungarian counterparts of Edmund and Eugen. Maybe Veress also confused father and son, and mistakenly highlighted the father’s image on the photoceramic. See Péter Kozák’s explanation of the confusion between the names: www.nevpont.hu/view/7737 (Accessed 17. 12. 2019.)

Fotó és társadalom –
Fényképhasználatok

*PHOTOGRAPHY AND SOCIETY –
USAGE OF PHOTOGRAPHS*



T O M S I C S E M Ő K E

Fényudvar.

Az éjszakai
fényképezés kezdetei
Magyarországon

Éjszaka és *fényképezés* egymásnak ellentmondó fogalmak, hisz az előbbi épp annak van híján, ami az utóbbi lényege: a fénynek. A jó éjszakai fotográfia olyan tökéletes egyensúlyi pillanat, melyben elég a fény a felvétel elkészítéséhez, de elég a sötétség is az éjszaka érzékeltetéshez. A kép minősége nem a fény, hanem az árnyék helyes kezelésén múlik – tanácsolta Robert Dykes, az éjszakai fényképezés 1908-ban megjelent első kézikönyvének szerzője.¹ A sötétedés után készült felvételek a fotográfia történetének különleges kategóriáját alkotják.² A „fénykép-noktürnök” kültéri és beltéri, a fényforrás szempontjából pedig a következő csoportokra oszthatók: természetes, holdfényenél készült felvételek; műfény segítségével (beltéri világítás mellett, villanófényvel) felvett képek; az emberi települések – leginkább városok, nagyvárosok – mesterséges fényeit, s végül a természet rendkívüli fényjelenségeit (katasztrófák, például tűzesetek, természeti jelenségek, például lávakitörés, villám) fényeit kihasználó fényképek.

A korai éjszakai fényképek rendkívül hosszú expozíciós időt igényeltek, készítésük kalandos vállalkozás volt. „Bizony, hogy ezek (a nézelődők

E M Ő K E T O M S I C S

Halo.

The beginnings of
night photography in
Hungary

Night and *photography* seem to be contradictory concepts, since the former lacks the very thing that is the essence of the latter: light. A good night photo is a perfect moment of balance, in which there is enough light to take the picture but also enough darkness to show that it is nighttime. The quality of the image depends on the right treatment, not of lights, but of shadows, suggested Robert Dykes, the author of the first manual of night photography, published in 1908.¹ Photos taken after sunset form a distinct category in the history of photography.² “Photo-nocturnes” may be produced indoors or outdoors, and, depending on the source of light, they can be divided into the following categories: natural shots taken by moonlight; photos produced with the aid of artificial light (with indoor lamps and flash); and pictures making use of the artificial lights of human settlements – mostly towns and cities – or, finally, of the extraordinary light effects in nature (catastrophes, for example forest fires, and natural phenomena like volcanic eruptions or lightning).

In the early period, night photos required extremely long exposure times, so taking them was an adventurous enterprise. “Surely, they [passers-by –

– a szerző) mind gunyoros megjegyzésekkel fogják fűszerzeni a munkánkat, azon véleményben, hogy sötét éjjel talán mégsem lehet fotografálni. Sőt, az sincs kizárva, hogy az embert meggyanúsítják, hogy nem kém-e vagy mi egyéb” – festette le az értetlenséget, amivel a sötétben fényképezni akaró fotográfus szembesülhetett 1912-ben *A Fény*.³ Az éjszakai fényképezésben nemcsak a fény mint képet létrehozó tényező szerepe kerül más kontextusba, de problémássá válik maga a fényképen rögzített idő, s a képi valóság tartalma is átértékelődik, hiszen a hosszú expozíció miatt szabad szemmel nem látható jelenségek – mint a vonuló Hold útja – is láthatóvá válhatnak. A technika alkalmatlansága miatt ezek a képek nélkülözik a hagyományos fényképezés fő tárgyát, az embert, s a fénykép – különösen a korai időszakban – legfontosabbnak elismert tulajdonsága, dokumentatív értéke mellett, sőt azon túl, előtérbe kerülnek a hangulatok, érzelmek. E képek főszereplői a fény és a sötétség, s azok konnotációi, a titokzatosság, a félelem, az ismeretlenség, a magány, a bizonytalanság vagy épp a nyugalom, az otthonosság, a romantika, az 1920-as évektől pedig a nyüzsgő nagyvárosi éjszaka kellékeinek, a fényreklámoknak, díszkivilágításoknak, s az általuk teremtetett különleges fényviszonyoknak, látványnak köszönhetően a nagyvilági, világvárosi életérzés. A műfény nélküli kültéri fényképezésre mint az éjszakai fényképezés par excellence formájára fókuszálva arra keresem a választ, hogyan közelítették meg az éjszakát a sötétben fényképezés magyar pionírai.

author's note] will all spice our work with malicious comments pointing out that one can hardly take a photograph at night. Moreover, it is not impossible that one might be suspected of spying or something like that,” warned the magazine *A Fény*, writing of the lack of comprehension that photographers might have had to face when they wished to take photos in the dark in 1912.³ In night photography, it is not only light as the factor producing the picture that is placed in a different context, but time as recorded in the photo also becomes problematic, and thus the content of visual reality needs to be reevaluated, for phenomena like the path of the passing moon, which usually cannot be observed with the naked eye, become visible due to the long exposure time. Because of the limitations of technology, these photos lack the principal subject of conventional photography: human beings, and their most important, acknowledged feature – besides their documentary value – is that they bring atmosphere and emotions into the foreground, especially in the early period. The protagonists of these pictures are light and darkness and their connotations: mystery, fear, the unknown, solitude, uncertainty, or else tranquillity, romance and, from the 1920s onwards, an urban, cosmopolitan sense of life due to the accessories of teeming nightlife in the cities: illuminated advertisements, holiday lights, and the special light effects created by them. Focusing on outdoor photography without artificial light as the par excellence form of night photography, I seek the answer to the question of how the Hungarian pioneers of photography in the dark approached night.

A kezdetek

Az éjszakai látvány érzékeltetésére a megfelelően szofisztikált fényképezési technológia elterjedéséig csak a szavak, a metszetek, hírrajzok és a manipulált fényképek álltak rendelkezésre. Gustave Le Gray 1855–57 között negatívok összemácsolásával hozott létre tengeri fényeffektusokat mutató, köztük holdfényes tájképeket, s ugyanezzel a módszerrel dolgozott 1870 körül a római romokról készített sejtelmes, romantikus képein Gioacchino Altobelli.⁴ John Thomson 1877-es *Street Life in London* című fényképsorozatának egyes képeire még az ismeretösszevegek borítottak sötétséget a szükséges helyeken, elmesélték, milyenné válik a Thomson által nappal megörökített utca képe éjszaka.⁵ Jeles alkalmak – mint a királyi pár 1866-os látogatása, vagy az Andrássy-kormány megalakulása – ünnepi „illuminációinak” és fáklyás felvonulásoknak hírrajzai, metszetei a 19. század közepétől már rendszeresen jelentek meg a magyar képes lapokban. Csak fametszetet láthattak az olvasók az 1896-os millenniumi kiállítás párizsi és bécsi mintára készült világító szökőkútjáról (*fontaine lumineuse*) is, melyet számos fotográfia örökített meg. Klösz György nappali fényképét az amatőr fotográfusként is ténykedő xilográfus, Morelli Gusztáv, fametsző eszközeivel alakította éjszakaivá.⁶

A szárazlemez elterjedéséig nem volt igazi realitása a napfény nélküli fényképezésnek, s bár az 1900-as évekre számos területen sokat fejlődött a technika, a napfény vagy villanófény segítségével nélküli fotográfálás továbbra is gyerekcipőben járt, nem volt népszerű az amatőrök körében sem. Mindez amellett, hogy rengeteg időt, kitartást igényelt, összefüggött azzal az általános vélekedéssel is, hogy az éjszaka a fotográfusok számára mind a témákat, mind a festői megvalósítást illetően

The beginnings

Before sophisticated photographic technologies became widespread, the only means available to record nocturnal views were words, engravings, sketches, and manipulated photos. Between 1855 and 1857, Gustave Le Gray produced landscapes, including moonlit views featuring marine light effects, by combining two negatives; and, around 1870, Gioacchino Altobelli applied the same method in his enigmatic, romantic pictures of the ruins of Rome.⁴ Some of the pictures in the photo collection *Street Life in London* made by John Thomson in 1877 included darker areas bearing the texts of the adjoining commentaries, which explained what the street recorded by Thomson in daylight would look like at night.⁵ From the mid-19th century onwards, sketches and engravings illustrating reports on notable events – like the visit of the royal couple in 1866 or the establishment of the Andrássy government – in the Hungarian illustrated magazines regularly represented the related ceremonial “illumination” and the torch-lit marches. Readers could only see a woodcut print of the illuminated fountain of the 1896 millennial exhibition, based on models in Paris and Vienna (*Fontaine lumineuse*), which was also recorded in numerous photographs. György Klösz’s daylight photograph was turned into a nocturnal picture by the xylographer, Gusztáv Morelli – an active amateur photographer himself – using his woodcutting tools.⁶

Before dry plates came into general use, there was no real possibility of taking photos without sunlight. Although technology had taken great strides in numerous fields by the 1900s, making pictures without sunlight or flash was still in its infancy and not too popular even among amateurs. This was not only because it involved an enormous amount of time and effort but also reflected the general opinion

a nappalnál sokkal kevesebb lehetőséget tartogat. Az első éjszakai felvételt Walter Edmunds készítette *Westminster by Night* címmel 1895-ben, de az első igazán sikerült és sikeres fényképek egy lelkes amatőr, Paul Martin nevéhez kötődnek, aki egyre sötétedő fényviszonyok között kísérletezte ki a sötétben fényképezés technikáját. *London by Gaslight* című, 1896-ban felvett sorozatát a Royal Photographic Society aranyéremmel tüntette ki, s Londonban nemsokára megalakult a Society of Night Photographers. Martin képei felkeltették William Fraser és Alfred Stieglitz figyelmét, s a New York Camera Club fényképészeivel – köztük az első valódi holdfény-képet készítő Edward Steichennel – az 1900-as évek első évtizedében számos jelentős éjszakai felvételt alkottak. A Viktória királynő uralkodásának hatvanadik évfordulójára 1897. június 22-én rendezett kivilágítás fényképeiről és az alkalmazott technikáról már a *Magyar Fényképészek Lapja* is tudósított: „Illuminált épületekről készült felvételek kedvező benyomást szoktak kelteni, ha sikerültek. Londonban újabban, az angol királynő jubileuma alkalmával rendezett kivilágítással számos kísérletet tettek, többnyire sikerrel. Az épületek egy órával a szürkület előtt a rendes expozíciós idő kb. 2/3 részével lefotografáltattak, természetesen a fényudvar meggátlása céljából hátul átöntött lemezekkel. A gép lezárva maradt egy helyen, s a kivilágításnál erre az exponált lemezre történt a második expozíció, húsz perc tartammal.”⁷

Mit lehetett az 1900-as évek elején éjszaka, villanófény nélkül fényképezni? Robert Dykes szerint a megvalósítható témáknak meglehetősen széles spektruma kínálkozott,⁸ ami kissé bővebben ugyan, de megegyezett *Az Amatőr* ugyanekkor, 1908-ban az éjszakai felvételek készítéséhez adott útmutatójában felsoroltakkal: villámképek,

that night time offered far fewer opportunities for the photographer in terms both of subjects and of the picturesque quality of the result. The first night photo, *Westminster by Night* was taken by Walter Edmunds in 1895, but the first real successes in the field were achieved by an enthusiastic amateur, Paul Martin, who managed to develop the technology of taking photos in the dark by experimenting in gradually darkening light conditions. His series, *London by Gaslight*, taken in 1896, earned him a golden prize from the Royal Photographic Society, and shortly afterwards, the Society of Night Photographers was founded in London. Martin's photos also drew the attention of William Frazer and Alfred Stieglitz, who made several significant night shots in the first decade of the 20th century, along with the photographers of the New York Camera Club, including Edward Steichen, who produced the first real photo of moonlight. A report about the photos recording the festive lights celebrating the 60th anniversary of Queen Victoria's reign on 22 June 1897 and the techniques used for the purpose was published in the magazine for Hungarian photographers, *Magyar Fényképészek Lapja*: “Photos of illuminated buildings, providing they are produced properly, generally make a favourable impression. In London, several, mostly successful attempts have been made at recording the lights arranged for the jubilee of the English Queen. The buildings were photographed an hour before twilight with about 2/3 of the usual exposure time, of course, using a special filter in order to prevent any halo. Then the camera was left closed in the same place, and the second shot was made onto this already exposed plate during the illumination, with a duration of 20 minutes.”⁷

What could be photographed without flash at the beginning of the 1900s? Robert Dykes claims that there was quite a wide range of available themes⁸, which is a somewhat longer but basically identical

tűzijáték-felvételek, tüzek, ívlámpákkal megvilágított kirakatok, utak, terek, pályaudvarok, holdvilágos tájképek, hófelvételek.⁹ Az éjszakai fényképezés azonban igazából a modernizmus esztétikájának beköszöntével lendült fel az 1920–30-as években Berenice Abbott, Josef Sudek, Bill Brand s mások működésének köszönhetően. Egyik legkiemelkedőbb alakja a magyar származású Brassaï, aki a gazdasági válság idejét élő Párizs érzékeny pontjairól készített képeit 1932-ben *Paris de Nuit* című kötetében jelentette meg. A fényképezés éjszakai megközelítésének azonban – ahogy Lance Keimig megállapítja – az 1970-es évek közepén jött el a nagy korszaka, s a végső lökést a digitális technika adta meg.¹⁰

Szürkületben

A nehéz, az alig elégséges határán mozgó fényviszonyok közötti fényképezés Magyarországon az 1900-as évek fotóművészeti kiállításain jelent meg, melyeken Petrik Albert, Haranghy György, Koronghy Lippich Elek, Kelen Béla és József főherceg tűnt ki szürkületi képeivel, s a lemenő Nap utolsó vagy a felkelő Nap első sugarait visszatükröző vízfelületeket, sötét sziluettek megörökítő, merengésre csábító, melankolikus hatású szürkületi tájképek beleillettek a hangulatkeltésre, érzéki benyomások megragadására törekvő piktorialista szemléletbe. A szürkületi képek napnyugtakor vagy napkeltekor, vagyis alacsony napálláskor, hosszú exponálással készültek, s olyankor, mikor a Nap a felhők mögött állt, ami, ahogy Hoffmann Viktor 1909-ben *A Fényben* írja: „már önmagában is hangulatos képet ad”.¹¹ A holdfény hatásainak megörökítése volt az amatőrök másik kedvelt célja, azonban a kevés valódi éjszakainak tűnő, festői sziluettek

list to the one offered at the same time, in 1908, in the manual for night photography published by the Hungarian magazine *Az Amatőr*: pictures of lighting and of fireworks, fire, shop windows, streets, squares and railway stations illuminated by arc lamps, moonlit landscapes, and photos of snow.⁹ Night photography, however, really started to flourish when the aesthetics of modernism appeared in the 1920s and 1930s, thanks to the activities of Berenice Abbott, Josef Sudek, Bill Brand, and others. One of its most outstanding figures was Brassaï, who was born in Hungary and published his pictures about sensitive points of Paris during the economic crisis under the title *Paris de Nuit* in 1932. Yet the great period for the nocturnal approach of photography began – according to Lance Keimig – in the mid-1970s, finally triggered by digital technology.¹⁰

At twilight

Photographs taken in difficult lighting conditions, with barely sufficient levels of light, appeared in Hungary at the photo art exhibitions of the 1900s, featuring twilight photos by Albert Petrik, György Haranghy, Elek Koronghy Lippich, Béla Kelen and Archduke Joseph, and these melancholic dusk landscapes, which represented water surfaces reflecting the last rays of the setting sun or the first light of dawn and dark silhouettes inviting the viewer to muse on them, were well suited to the pictorialist approach which aimed at rendering atmosphere and recording sensual impressions. Twilight photos were made with long exposure times at sunset or sunrise; that is, when the sun was low or hidden behind clouds, which “provides an evocative picture in itself,”¹¹ as Viktor Hoffman put it in *A Fény* in 1909. Another popular aspiration of amateurs was to record the effects of moonlight, but most of the few

adó holdfényes felvétel többsége manipulációval született, ugyanis a valódi holdfényes tájkép létrehozása, ahogy Sztankovszky József 1908-ban *Az Amatőr*-ben leírta, nem kis erőfeszítéssel járt.¹² Papp Béla 1909-ben azt javasolta, hogy lassú elvándorlása miatt vagy ne kerüljön maga a Hold a képre, vagy – másodszor csak magát az égitestet pillanatképként levéve – kettős expozícióval lehet torzulásmentesen odavinni, ami „nagyon szép lehet, különösen, ha a holdat lenge felhők veszik körül”.¹³ A holdfényes képek többsége azonban, ahogy azt 1904-ben *Az Amatőr* is ajánlotta, fénnel szemben készült.¹⁴ Az áttetsző felhőkkel borított Nappal szembeni, folyóparton vagy tengernél felvett pillanatképeket Papp Béla sötétzöld vagy kék pigmentpapirosra javasolta másolni, s „vagy a réteges oldalon kaminfestékkel ráfestjük a Holdat a lemezre, vagy ráragasztunk egy kis kerekre vágott fekete papirost. Természetesen a valódi holdfelvételek művészibb értékűek ezekenél” – tette azért hozzá.¹⁵ Magára valamit is adó művész amatőr, ahogy Sztankovszky József is, ezt „mint meghamisításait az igaz természetnek”, elutasította.¹⁶ Hasonló véleményt fogalmazott meg *A Fény* hasábjain pár évvel később Lukafalvi Nagy Béla, aki szerint a fotókiállításokon szép számmal szereplő holdvilágos tengeri tanulmányok, hangulatképek „sohasem a holdfény megvilágításának hű tükrei, hanem mindig fotográfiai hazugságok, amelyek csalódáson alapulva csak a látszatot keltik a szemlélőben”.¹⁷ Az ilyenfajta manipuláció elutasítása egybecsengett a Kelen Béla által az 1905-ös kiállítás után megfogalmazottakkal; ő nem fogadta el a kép fényképiségebe való beavatkozást, azt vallotta, a művész fotográfusnak feltárni kell, kibontani a benne rejlő, az egyedül általa megvalósítható képet.¹⁸

apparently realistic moonlit photos that present picturesque silhouettes were manipulated, because producing a genuine moonlit landscape required great effort, as described by József Sztankovszky in *Az Amatőr* in 1908.¹² In 1909, Béla Papp recommended leaving the Moon itself out of the picture because of its slow movement, or including it without distortion by means of a double exposure – the second time taking a shot of nothing but the satellite – which “can be very beautiful, especially when the Moon is surrounded by loose clouds.”¹³ Most moonlit photos were, however, made against the light, as suggested by *Az Amatőr* in 1904.¹⁴ Béla Papp argued that snapshots taken against the Sun covered in translucent clouds over a river or a sea should be copied on dark green or blue pigment paper, and “we can either paint the Moon with lamp-black on the coated side of the plate or we can glue a small, round piece of black paper on it. Of course, real snapshots of the Moon have a greater artistic value,” he admitted.¹⁵ Nevertheless, an amateur artist with any self-respect rejected such procedures, as did József Sztankovszky, who claimed the method described above was a “falsification of real nature.”¹⁶ A couple of years later, a similar opinion was articulated in *A Fény* by Béla Lukafalvi Nagy, who wrote that moonlit sea studies and impressionist views displayed at exhibitions in great numbers “are never the true reflections of moonlight but always photographic lies, which can only render an appearance based on deceit.”¹⁷ The renunciation of such manipulations corresponded to what Béla Kelen said after the exhibition in 1905, when he rejected any intervention in the photographic nature of the pictures and demanded that photographers reveal and develop the image hidden in themselves, available uniquely to them.¹⁸



1. KÉP

Duna-ünnepély. A Királyi Palota a pesti Bristol Szálló tetejéről nézve. Budapest, 1903. május 13., zselatinos ezüst, 15,5 × 21,2 cm, Jelfy Gyula felvétele, lelt.sz.: 1872.1949

PIC. NO. 1.

The Danube festival. The Royal palace as seen from the roof of the Bristol Hotel in Pest. Budapest, 13 May 1903, gelatin silver print, 15.5 × 21.2 cm, by Gyula Jelfy, inv. no.: 1872.1949

Az idegenforgalom bűvölete

A ma ismert legkorábbi magyar éjszakai fénykép azonban Budapestet ünnepelte. A fényárban úszó királyi palotát és budai Duna-partot ábrázoló felvételen az 1903. május 13-án rendezett Duna-ünnepély kivilágítását örökölte meg a magyar fotóriporter szakma egyik első képviselője, Jelfy Gyula.¹⁹

A lapjában, a *Vasárnapi Ujság*ban megjelent fénykép több részlettel örvendeztet meg, aminek oka valószínűleg nem egy mára ismeretlen, részletgazdagabb kópia, hanem az, hogy a kor szokása szerint a lap valamelyik képzőművész illusztrátora – vagy a Goszleth Istvánnál tanult, kitűnő retusőr hírében álló Jelfy maga – „megdolgozta”, a nyomda számára előkészítette azt. Aznap színes mécsesek világították meg a Duna két partját és a hidakat, villanylámpák borították fénybe

Spell-bound by tourism

The earliest Hungarian night photo known today, however, celebrated Budapest. The picture representing the royal palace flooded in light and the Buda bank of the Danube was made by one of the first representatives of the photo-journalist profession, Gyula Jelfy, who captured the ceremonial illumination of the Danube festival on 13 May 1903.¹⁹ The photo published in his magazine, *Vasárnapi Ujság*, presents more details than we can decipher today, which was probably not due to the existence of a copy that was richer in details but has since been lost, but rather to the custom of the period; namely, that one of the artistic illustrators of the paper – or Jelfy himself, for he had studied with István Goszleth and had a reputation as an excellent retoucher – “processed” the photo and prepared it for printing. That day, both

a királyi palotát, az Országházat és a Halászbástyát, a folyón lampionokkal díszített hajók úsztak, melyekről zenekarok, dalárdák szórakoztatták a parton nézelődőket, s mindezek koronájaként a Gellért-hegyről tűzijáték kápráztatta el a közönséget.²⁰ Mindez – beleértve a rengeteg résztvevőt, embert – csak a lap népszerű rajzolójának, Goró Lajosnak a rajzán látható.²¹ Jelfy fényképén a város a főszereplő, mely azon az estén a mai szemnek már hétköznapi, ám addig szokatlan, világvárosias képét mutatta. A kivilágításra az alkalmat egy Szapáry Pál gróf által kezdeményezett jótékonyági rendezvény szolgáltatta, mely az idegenforgalom fokozását tűzte ki célul. Ez volt az 1902. augusztus 29-én megalakult első magyar utazási iroda, az Idegenforgalmi és Utazási Vállalat Rt. (későbbi nevén IBUSZ) első ilyen jellegű és méretű rendezvénye. Az első ismert éjszakai felvétel – amellet hogy megjelent benne egy általános, rendszeresen visszatérő jellegzetesség, a tükröződő felület, s a nappali és éjszakai képek egyaránt kedves tárgya, a dunai panoráma – előrevetítette az éjszakai képek hazai jövőjének egy jellemző vonását: a nagyvárosiasság iránti elsöprő érdeklődést és az idegenforgalommal való összefonódást.

Az 1885. évi Országos Kiállítás kapcsán terjedt el a „Budapest világváros” jelszó, s vált az idegenforgalom a várospolitikai, a közbeszéd, sőt a nemzeti imázs formálásának állandó témájává, és vele az utcai világítás és a díszkivilágítás központi kérdéssé.²² „Ez az a tündérszó (idegenforgalom – a szerző), amelyet a kormány, a közönség és a sajtó egyaránt becéz, mintha minden boldogságunk és boldogulásunk rajta múlnék. [...] Ezért tartjuk mulatóinkat kivilágos kiveradtig nyitva. [...] Ezért vagyunk ébren még akkor is, amikor Bécsben már mindenki alszik, sőt már fel is kel. Budapest mint valami aranylegyekcske csapong éjjeli

banks of the Danube and the bridges were lit by colourful candles; electric lamps illuminated the Royal Palace, the Parliament, and the Fisherman’s Bastion; ships decorated with lanterns floated on the river, with orchestras and choirs on their decks to entertain the viewers lining the river-banks; and, on above all, the fireworks from Gellért Hill impressed the audience.²⁰ All of this – including the enormous number of participants – can only be seen in the drawing by Lajos Goró, the magazine’s popular graphic artist in that period.²¹ In Jelfy’s photo, the protagonist is the city, which showed its metropolitan face – unknown before, already quite ordinary by now. The occasion for the festive lights was provided by a charity event initiated by Count Pál Szapáry, which was intended to encourage tourism. It was the first programme of this type and magnitude organized by the first Hungarian tourist office, the Tourism and Travelling Company Ltd. (later called IBUSZ), established on 29 August 1902. The first known night shot – besides featuring the generally and systematically recurring motifs of reflective surfaces and the Danube panorama, a theme dear to pictures made both during daytime and at night – presaged a characteristic trait of future night photos in Hungary: the overwhelming interest in metropolitan life and the connection to tourism.

At the time of the National Exhibition in 1885, the slogan “Budapest – a metropolis” came into use, and tourism became a constant topic in city policy as well as in public discourse, turning the question of street lamps and festive lights into a central issue of shaping the Hungarian national image.²² “This magic word [tourism – *author’s note*], which the government, the public, and the media all cherish, as if all of our happiness and success would depend on it. [...] It keeps our pubs open until dawn. [...] It keeps us awake even when everybody is fast asleep or has already woken up in Vienna. Budapest, like a little golden fly

villamos gömbjei körül” – írta Szini Gyula 1905-ben *A Hét*-ben.²³ Dr. Füredi Mór a város törvényhatósági bizottságában 1910-ben kifejtette, hogy az „idegen nem forog”, ha csak Duna-ünnepélyek és repülőversenyek vannak, az idegenforgalom számára a nagy lépés a város európaibbá tétele lenne, amihez a villamos világítás megvalósítása szükséges.²⁴

Szekér Pál pedig a város díszfényeit elemezve 1930-ban a *Tér és Formá*-ban az „idegenforgalmi propaganda egyik hathatós segédeszközeként” határozta meg a székesfőváros díszvilágítását.²⁵ A város éjszakai fényeinek intenzitása az éjjel-nappal zajló élet élénkségének mércéje lett. A századforduló álomteli éjszakát nem ismerő, a „koffeinizmus lázában égő Budapestjének”²⁶ képét éjszakai fényképek még nem örökítették meg, a manipulált képeslapok azonban már terjesztették.²⁷ A nagyvárosi Budapest fényképészeit igazából a villanyvilágítás – és a lapok ilyen irányú érdeklődése – csábította az utcákra, amely erősebb fényével mindenestre nagy segítségükre volt. 1911-ben Müllner Jánosnak jelent meg két felvétele a villanylámpákkal kivilágított Andrassy útról és a Gellért-hegyről, a közvilágítás történetéről szóló cikk illusztrációjaként az *Uj Idők*-ben, 1913-ban Szőnyi Lajos az alvó Állatkert fényeit mutatta be.²⁸ Révész Imre 1918-ban a Parlament sziluettjét megrajzoló fénytelen, borús, alkonyi felvétellel ragadta meg a háborús Budapest komor hangulatát.²⁹

„A hangulat finom misztikuma”

Az idegenforgalom után sóvárgó városról egyre több fénykép, leporelló, album jelent meg, melyekben Budapest a 20. századi metropolisz képét mutatja. A modern város festői, művészi oldala azonban, mivel kevésbé volt összeegyeztethető azzal,

is fluttering around the globes of the night lamps,” wrote Gyula Szini in 1905 in the magazine *A Hét*.²³ In 1910, Dr. Mór Füredi warned the committee meeting of the municipal authority that “foreigners will not frequent us” if there are only Danube festivals and air races; the great step for tourism would be turning Budapest into a more European city, which required the introduction of electric lights.²⁴

In 1930, Pál Szekér defined the ceremonial illumination of the capital as “an efficient means of propaganda for tourism” in his analysis of the festive city lights in *Tér és Forma*.²⁵ The intensity of city lights in Budapest had become the gauge to measure the vitality of life there, which was active day and night. At the turn of the century, the image of a “Budapest throbbing with caffeine”²⁶ which never slept the whole night through was not yet recorded in night photos; however, manipulated picture postcards were already spreading news of it.²⁷ The photographers of metropolitan Budapest were actually lured to the streets by electric lights – and by the magazines’ interest in them – the strength of which was a great help to them. In 1911, János Müllner published two photos of Andrassy Avenue and Gellért Hill lit by electric lamps to illustrate an article on the history of public lights in *Uj Idők*, whereas Lajos Szőnyi represented the lights of the sleeping Zoo in 1913.²⁸ In 1918, Imre Révész grasped the gloomy atmosphere of wartime Budapest in a dim, clouded twilight photo outlining the silhouette of the Parliament.²⁹

“The fine mystery of the atmosphere”

More and more photos, folded leaflets, and albums were published about the city which was keen to attract tourists, representing Budapest as a 20th century metropolis. The more picturesque and

amit a korszak piktorializmus bűvöletében élő és alkotó fotográfusai festőinek tartottak, feltáratlan maradt. Ezen a bajon volt hivatva segíteni *Az Amatőr* 1908-as felhívása, mely „azon eszme által vezérelve, hogy hazánk érdekesebb és természeti szépségeiben gazdag vidékei, tájai, székesfővárosunk s más városaink, falvaink, tanyáink, népéletünk stb. művészies képekben megörökíttessenek, s az ily képek útján úgy itthon, mint külföldön is a magyar honisme terjesztessék [...], művészies felfogású és kivitelű képek készítésére” pályázatot hirdetett, ily módon kapcsolva össze a fotográfiai művészet és az idegenforgalom, a honismeret ügyét.³⁰ A pályázat azonban teljes kudarcot vallott, s így a lap augusztusi száma gyakorlatilag egyetlen pályázó, a Budapest ügyét különösen a szíven viselő, az építészettörténet, a műemlékek megmentése iránt érdeklődő építész, Petrik Albert képeit mutatta be. Hat beadott munkája közül három esti felvétel volt. A hozzájuk mellékelt lírai írásban elsőként hívja fel a figyelmet a nagyváros piktorializmus elveinek sajátos módon megfelelő festőiségére, s a különösen a szürkületi órák atmoszferikus viszonyai által teremtetett különleges szépségeire: „A kora reggel párás levegője fokozza ilyenkor az utcák perspektíváját, és egy nyugodt, szürke tónusú, lágy harmóniába olvasztja azt a sokféle színt, mely teljes pompájában a nemsokára izzón letűző napsugarakban mosolyog felénk. Avagy micsoda varázslatosan szép látvány, amikor az alkony óráiban a Nap elhaló fénye küszködik az ezernyi felgyúló gázlámpák fényével. Ha eső permetezi meg az utcákat s a sok lámpa fénye a nedves utcákon tükröződik.”³¹ Petrik szavai összecsengenek Vydarény Iván 1924-es megállapításával, hogy a szürkületi fények beavatkozás nélkül lágyítják meg a fotográfiai lencse „hivatalnoki” módon részletező rajzát, hozzák létre azt a hatást,

artistic aspects of the modern city, however, were less compatible with what the photographers of the age, enchanted by pictorialism, considered picturesque, therefore they remained unrevealed. The magazine *Az Amatőr* tried to solve this problem in 1908, when it published a call “for the production of artistic photos regarding both approach and realization [...] governed by the idea that the most interesting regions and landscapes of our homeland rich in the beauties of nature, our capital and other cities, towns, and villages, the lives of our people etc. should be immortalized in artistic pictures, spreading knowledge of Hungary both at home and abroad,” thus connecting the art of photography with the fields of tourism and knowledge about the country.³⁰ The exhortation, however, met with complete failure: the August issue of the magazine could actually publish the photos of only one applicant, Albert Petrik, an architect devoted to Budapest, the history of architecture, and the protection of ancient monuments. Three of the six works which he submitted were night shots. In a lyrical text attached to them, he is the first to draw attention to the picturesque quality of the city, which meets the principles of pictorialism in a unique way, and especially to the particular beauties produced by the atmospheric conditions of the twilight hours. “The hazy air of the early morning increases the perspective of streets and melts the multiple colours smiling at us in their full splendour from the rays of the sun soon to blaze down on us into a calm, soft harmony of greyish tone. Or what a magically beautiful view it gives when, in the hours of twilight, the dying light of the Sun is competing with the freshly lit lights of thousands of gas lamps! If there is a sprinkling of rain and the light of the many lamps is reflected in the wet streets...”³¹ Petrik’s words sound similar to Iván Vydarény’s observation in 1924, stating that twilight softens the “officially”

amit csak különböző fogásokkal lehet elérni: „A fény ellen készült, vagy az esthomály alkalmával felvett képek bája szintén abban rejlik, hogy ezeknél az atmoszféra végzi az egyszerűsítés munkáját. A tárgyak, a tájak az ilyen világítási viszonyok mellett össze vannak foglalva egy nagy egészbe, amelyben, hogy úgy mondjam, a körvonal, a sziluett dominál, a részletek ebben a foltban csak kellemes változatosságot hoznak létre diszkrét jelenlétükkel” – írja.³² A szerkesztő, Kohlmann Artúr követendő például állítja Petriket „főleg azok elé, akik azt hiszik, hogy Budapesten »nem lehet« művészi felvételt készíteni – ellenben »összefotografálják az összes külföldi nagyvárosokat« –, hogy városi képeknek, egész városrészeknek, házsoroknak, utcáknak, épületeknek nincsen karakterük, s ami a fő, poézisük, hangulatuk.”³³ A művészet fogalmát épp a fényképészet által meghatározó – szerinte az előbbi ott kezdődik, ahol az utóbbi végződik – Bárdos Artúr is dicséri Petrik budapesti képeit, melyek azt bizonyítják, hogy Budapest szépségét is le lehet fotografálni „a hangulat finom misztikumával együtt”.³⁴

A város látványosságait dokumentáló vagy emlékként teauráló sablonos felvételek mellett a főváros mint művészi téma még sokáig nem tudott a fényképészek látókörébe kerülni. Ezt a tényt szögezi le 1922-ben az alig egy évvel azelőtt indult *Fotóművészeti Hírek* egyik alapítója, Schermann József, mikor azt írja: „Sok amatőr él abban a tévedésben, hogy erdő-mező és patak nélkül nem lehet művészi felvételt készíteni, azt hiszik, hogy a kő és az aszfalt világában – a nagy városban – hasztalan kutat a szépet kereső amatőr, szeme és objektívje, fáradozásának eredménye nem lehet más, mint egy képeslap, melyet bármelyik trafikban olcsón megvásárolhat.”³⁵ Ahogy a főváros kőtengerében gyönyörködő fényképész is keveset,

detailed image produced by the photographic lens, resulting in an effect that otherwise could be reached only by manipulating the picture: “The charm of photos taken against the light or at sunset also lies in the fact that the atmosphere carries out the work of simplification in these cases. Under such lighting conditions, objects and landscapes are united so that outline and silhouette dominate the spot, to which the presence of the unobtrusive details add only a pleasant variety.”³² The editor, Artúr Kohlmann, sets Petrik as an example “especially for those who assume that one ‘cannot’ take artistic photos in Budapest” – yet “make quantities of photos about all the cities abroad” – “and believe that pictures of the city, whole districts, blocks, streets, and buildings have no character; neither poetry, nor atmosphere, which counts the most.”³³ Artúr Bárdos, who defines art precisely in terms of photography – he claims that the former starts where the latter ends – also praises Petrik’s photos of Budapest, which prove that the beauties of Budapest can be photographed, too, “including the fine mystery of the atmosphere.”³⁴

Beyond the stereotypical photos documenting the major sights of the city or saving them as souvenirs, the capital as an artistic theme remained below the horizon of photographers for a long time. In 1922, this was made clear by József Schermann, one of the founders of the paper *Fotóművészeti Hírek*, which had been launched only a year earlier, when he wrote: “Many amateurs are mistaken, assuming that one cannot take an artistic photograph without woods, meadows, or streams, that the amateurs’ eyes and lenses seek beauty in vain in the world of stone and bitumen – in the city – and that the result of their efforts cannot be different from a postcard that could be bought cheap in any kiosk.”³⁵ Indeed, one can hardly find a photographer taking delight in the mass of the capital’s stones, and even fewer

2. KÉP

A Citadella és a Szent Gellért-szobor a pesti partról. Budapest, 1930. körül, guminyomat, kép: 20,5 × 26,5 cm, karton: 24,9 × 30,3 cm, Erdélyi Mór felvétele, lelt.sz.: 69.721

PIC. NO. 2.

The Citadel and the statue of Saint Gellért as seen from the Pest bank. Budapest, ca. 1930, gum print, image: 20.5 × 26.5 cm, cardboard: 24.9 × 30.3 cm, by Mór Erdélyi, inv. no.: 69.721



a halvány holdfény vagy a pislákoló gázlámpák által megvilágított belvárosi utcákon való kóborlásban narkotikumot vagy művészi inspirációt kereső fotográfusra még kevesebb példát találunk. Egyikük, az első világháborúban életét vesztett Petrik Albert mellett, a fényképezés számos területén kiválót alkotó Erdélyi Mór, aki az 1910-es évek elején megörökítette az éjszakai Budapestnek az álmatlan író, Bársony István megírt tapasztalatát: „a nagy tarka házsorok nem olyan ridegek és unalmasak, nem olyan kaszányaszerűek, mint nappal, van rajtok egy kevés poézis, egy kis holdfény...”³⁶ Míg a főként vadászati tárgyú cikkeiről ismert Bársony a természetet érzi közelebb magához a városi éjszakában – írásában később a denevérek röptén elmélkedik –, Erdélyit a modernizálódó nagyváros szépsége ragadja meg. A századfordulás Budapest egyik jelképének tekinthető, a Belváros

are those who look for narcotic or artistic inspiration by wandering about the downtown streets under the feeble moonlight or the glimmering glow of gas lamps. One of them, besides Albert Petrik, who fell in World War I, was Mór Erdélyi, a distinguished expert in numerous fields of photography, who recorded the experience of Budapest at night at the beginning of the 1910s, as expressed by the insomniac writer, István Bársony: “the great and colourful rows of houses are no longer so rigid and boring as during the day, looking less like barracks then, for they wear a bit of poetry, a bit of moonlight...”³⁶ While Bársony, best known for his articles on hunting, feels closer to nature even in city night – his text meditates on the flight of bats later on – Erdélyi is impressed by the beauty of the modernising metropolis: he photographed the Klotild Palaces, which defined the silhouette of the city centre and can be taken as one of the symbols



3. KÉP

A Tabán éjjel. Budapest, 1930-as évek, zselatinos ezüst, 12,6 × 17,4 cm, ismeretlen fényképező felvétele, lelt.sz.: 82.1705

PIC. NO. 3.

The Tabán at night. Budapest, 1930s, gelatin silver print, 12.6 × 17.4 cm, unknown photographer, inv. no.: 82.1705

sziluettjét meghatározó Klotild-palotákat és a város első villamos lámpái egyikének fényében fürdő, a régi Pestet megtestesítő kis Rókus-kápolnát és az előtte álló Mária-oszlopot fényképezte le. A kórház ablakaiból kiszűrődő világosság mellett jól láthatók – és összehasonlíthatók – a háttérben álló alacsony gázlámpák és a büszkén magasodó elektromos kandeláber fényei.³⁷

of Budapest at the turn of the century, and the little Rókus Chapel lit by one of the first electric lamps of the city, with a sculpture of Mary in front of the building that embodied the old Pest. Juxtaposed to the light seeping through the windows of the hospital, the glare of the proudly standing electric candelabrum is clearly visible and can be compared to the glow of the low gas lamps in the background.³⁷

A gázlángtól a villamos lámpáig

A városi éjszaka esztétikája a még életében nosztalgikus hangulatot árasztó, halála előtti pillanatait élő, kisvárosias Tabánt megörökítő képekben fogalmazódik meg markáns, visszatérő módon, s fonódik össze a nosztalgiával, a régi életforma eltűnésével, a város átalakulásával.³⁸

From gas lights to electric lamps

The aesthetics of urban night is articulated in a characteristic, recurring way in the photos recording the almost separate district of Tabán radiating a nostalgic atmosphere already in the final minutes of its life, intertwined with nostalgia, the vanishing of the old life-style, and the transformation of the

4. KÉP

Az új tabáni park,
jobbra a szerb
templom. Budapest,
1940., zselatinos ezüst,
14,5 × 23,5 cm, Szendrő
István felvétele,
lelt.sz.: 91.33

PIC. NO. 4.

The new Tabán park,
with the Serbian church
to the right. Budapest,
1940, gelatin silver
print, 14.5 × 23.5 cm,
by István Szendrő,
inv. no.: 91.33



Siklóssy László, a főváros építésének krónikása azt írta, „minden művészet összefogott, hogy a Tabán dicsőségét zengje”.³⁹ A fényképészek közül a fotóriporterek között is az egyik első, a sokoldalú Balogh Rudolf⁴⁰ járta végig és fényképezte a dokumentálást meghaladóan lírai felvételekben az 1900-as évek végén a lebontásra ítélt városrészt, éjszakai felvételeket is készítve a lepkeszárnyú gázlámpák mellett – egy korábbi időt őrző kisváros zárványát. Balogh épp különleges fényviszonyok között készült felvételeivel, téli és éjszakai tájképeivel hívta fel magára az amatőr művészek figyelmét.⁴¹ Két éjszakai tabáni pigmentnyomatát először az 1907-es aradi, majd az 1908-as Múcsarnokban rendezett tárlaton mutatta be, melyek közül a *Téli éjszaka* az Aradi Fotoklub, majd a következő évben *A Tabán éjjel* a kultuszminisztérium díját kapta meg. Kohlmann Artúr dicséri

city.³⁸ László Siklóssy, the historian of the building of the capital, writes that “all arts united their forces to sing the praises of the Tabán.”³⁹ At the end of the 1900s, the versatile Rudolf Balogh,⁴⁰ one of the first photo journalists, explored and recorded the district, which was doomed to demolition, in lyrical photographs which go far beyond the level of mere documents, taking night shots as well under the gas lights which fluttered like moths – immortalizing the enclosure of a town preserving a former period. Actually, it was due to these very photos: the winter and night landscapes taken under special light conditions that the attention of amateur artists was drawn to his work.⁴¹ Two of his pigment prints of Tabán were displayed first at the exhibition in Arad in 1907, then at the Kunsthalle in Budapest in 1908. One of these, *Winter Night* won the prize of the Photo Club of Arad, whereas the next year

a „kékes noárpapíroson” bemutatott *Téli éjszaka* holdvilágos színhatását,⁴² s egy későbbi, *A négy évszak a fényképezésben* című cikkében e „mesésen sejtelmes hangulatú” képet használta az éjszakai fényképezés lehetőségeinek bemutatására. Balogh képét a legnehezebbnek ítélt kategóriába sorolta, melyre nagyon kevesen vállalkoznak. „Sok szép téli tájkép van, de olyat, mely a telet akkor és úgy állította volna objektív elé, mikor a leghidegebb és legnyugodtabb, vagyis éjszaka: bizony vajmi keveset. [...] a hóra vetett árnyékok és fényreflexek változó foltjai, mindmegannyi csak apró kis mozaikkocka, melyek összességéből alakul az igazán csodaszép *fényfestmény*” – írta. Kohlmannt annyira elbűvölte a kép hangulata, hogy a háttérben lévő tabáni szerb templomot nem ismerte fel, azt egy kastélyszerű háznak vélte.⁴³ A *Tabán éjjel* című képet az éjszakai fényképek festőiségének elismeréseként a komplex fényviszonyokat meszerien megjelenítő, poétikus éjszakai városképek, téli tájképek festőjének, az impresszionista norvég Frits Thaulownak a munkáihoz hasonlította a *Vasárnapi Ujság* kritikusa.⁴⁴ Balogh tabáni éjszakai képei közül kettő, melyeket a nagyvárosias Erzsébet híd környékén vett fel, és harmadikként a sokat dicsért *Téli éjszaka* a *Vasárnapi Ujság*on kívül az idegenforgalmi *Hungary* című lapban is megjelent 1910-ben.⁴⁵

Ugyancsak a Tabánban kísérletezett először André Kertész 1914-ben azzal, hogy emberi alakot is rögzítsen éjszakai felvételen villanófény nélkül. A nehézségekről, melyekkel testvére, Jenő küszködött a hosszú expozíciók alatt, a vele való beszélgetésekben számolt be. Egyik képe 1925-ben jelent meg *Az Érdekes Ujság* címlapján.⁴⁶ Az 1920-as években Erdélyi Mór hozott létre egy dokumentatív sorozatot az akkor már csak a „szerelem és romantika”⁴⁷ városrészeként

brought an award by the Ministry of Culture to the other, *Tabán at Night*. Artúr Kohlmann praises the moonlight colour effects of *Winter Night* printed on “bluish noir paper”⁴², and, in an article written later on “Four Seasons in Photography”, he uses this picture of “fabulously enigmatic atmosphere” to demonstrate the opportunities of night photography. He places Balogh’s photo in the most difficult category, which only few people dare to try. “There are many beautiful winter landscapes, but there are hardly any that would set the winter in front of the lens when and where it is the coldest and calmest; that is, at night. [...] the changing spots of shadows cast on the snow and reflected lights are all just tiny pieces in a puzzle which as a whole offers the real, magic beauty of *light painting*,” he wrote. Kohlman was so carried away by the photo’s atmosphere that he did not even recognise the Serbian Church of Tabán in the background, and assumed it was a house resembling a castle.⁴³ Acknowledging the picturesque value of night photos, the critic of *Vasárnapi Ujság* compared *Tabán at Night* to the work of the impressionist Norwegian Frits Thaulow, the painter of poetic night urban views and winter landscapes, who represented complex light conditions in a highly skilful way.⁴⁴ Two of Balogh’s Tabán photos, taken in the surroundings of the metropolitan Elizabeth Bridge, and the often-praised *Winter Night* were published not only in *Vasárnapi Ujság* but also in the tourist magazine *Hungary* in 1910.⁴⁵

André Kertész also experimented first in Tabán in 1914 with recording human figures in night photos without flash. The difficulties his brother Jenő had to face during the long exposure times were reported in interviews with him. One of his photos was published on the front cover of *Az Érdekes Ujság* in 1925.⁴⁶ In the 1920s, Mór Erdélyi launched a documentary series about Tabán, by that time widely referred to

emlegetett Tabánról, melyben néhány éjszakai felvétel is található – valószínűleg inkább a hangulat megragadását, mint a dokumentatív érték megvalósítását szolgálva.⁴⁸

A gázlámpák bizonytalan fénye és az éles elektromos világítás szinte szimbolikus jelentéssel bírva külön univerzumokat képviselt: egyrészt a poézis és a naturális valóság világát, más olvasatban az enyészet és a korszerűség ellentétét. A *Hölgyek Lapja* már 1879-ben így írt: „Vége lesz a villany világításnál az ábrándos félhomálynak, a költészetnek; a villanyfény megvilágítana minden zugot, a fényt ép úgy, mint a nyomort.”⁴⁹ A *Pesti Hírlap* 1908-ban egy képzeletbeli kávéházi beszélgetésben siratja a régi Pest pusztuló emlékeit, utolsóként a gázvilágítást említve: „A jó öreg gázvilágítás, amely olyan misztikus homályba borította az éjszakai Pestet. [...] Olyan kedves, pátriarchális világ volt ez. Az ember faluban képzelte magát. Csupa hangulat, sejtelem, romantika volt ez, uram-öcsém.”⁵⁰ Az 1930-as évek közepére a Tabánt elérte a végzete, a girbegurba utcák helyét hatalmas, perspektívát nyitó, tervszerűséget sugalló park foglalta el. A *Pesti Napló* a romantika feléledését prognosztizálta a „virágos Tabánban”.⁵¹ Az új park – melynek elektromos lámpák fényében úszó, az „avított” városrész modernizálását hirdető képe megjelent az *Uj Idők*ben,⁵² s melyet a korszak vezető idegenforgalmi lapja, a *Hungária Magazin* is megvásárolt – volt a nagyvárosi romantikának egyik remélt bölcsője. A gázlámpás Tabánt, melynek „zegzugos utcáin még az ívlámpák sem tudtak áthatolni”, nem a poézis és romantika, hanem az enyészet helyeként írta le Nádor Jenő 1924-ben az *Ujság*ban.⁵³ A modern város nyílegyenes utcái ellenben, ahogy azt Petrik Albert is megjegyezte, a végtelenbe vesztek a szürkületben és az éjszakai

as the district of “love and romance,”⁴⁷ including a few night shots as well – probably rather with the purpose of rendering the atmosphere than for their documentative value.⁴⁸

The uncertain glow of gas lights versus the sharp glare of electric lamps with their almost symbolic meanings represented separate universes: poetry versus natural reality, or, in another approach, the opposition between decay and modernism. The ladies’ magazine *Hölgyek Lapja* wrote about it as early as in 1879: “With the electric lights, the reveries of semi-darkness and poetry will be over; the electric lamps would illuminate every nook and cranny, exposing light just as much as poverty.”⁴⁹ *Pesti Hírlap* lamented over the decaying memories of the old Pest in an imaginary dialogue set in a café, finally mentioning gas lamps: “Good old gas light, which used to cover Pest with such a mystic dimness at night. [...] It was such a dear, patriarchal world! You could imagine yourself in a village. Everything was full of atmosphere, presentiments, and romance, my dear brother.”⁵⁰ By the mid-1930s, Tabán’s fate was sealed, and the meandering little streets were replaced by a huge park offering a broad panorama and suggesting careful design. *Pesti Napló* predicted a renaissance of romanticism in “flowery Tabán”.⁵¹ The new park – a photo of which was published in *Uj Idők*,⁵² featuring the light of electric lamps and advertising the reconstruction of the “outdated” district, also bought by the leading tourist magazine of the period, *Hungária Magazin* – was meant to be one of the cradles of metropolitan romance. Tabán illuminated by gas lights, “whose meandering streets could not be penetrated even by arc-lamps” was described as a place not of poetry and romance but of decay by Jenő Nádor in 1924 in the *Ujság* magazine.⁵³ The streets of the modern city, straight as arrows, as Albert Petrik put it, lead to infinity in the twilight



5. KÉP

Autók a Vörösmarty téren. Budapest, 1940 körül, zselatinos ezüst, 13,2 × 18 cm, Szöllősy Kálmán felvétele, lelt.sz.: 2005.145.1

PIC. NO. 5.

Cars on Vörösmarty Square. Budapest, ca. 1940, gelatin silver print, 13.2 × 18 cm, by Kálmán Szöllősy, inv. no.: 2005.145.1

világítás fényében. Az éjszakai fények nemcsak a városi időt változtatták meg a nappal és az éjszaka határainak összemosásával, de a városi tér dimenzióit is átalakították, kitágították. Kún József, egy kevésbé ismert, Budapestről rímelő poéta *Nagyvárosi éj* című versében írta 1908-ban: „És én a város villanysugáros palotái tövében, – Jaj, hinni sem merem! – A csillagos eget, hiába keresem.”⁵⁴ A földre költözött csillagás megfosztotta a városi eget a romantikus csillagoktól, ugyanakkor a napvilágnál érzéketesebben mutatta meg nagyságát, s az addig is kedvelt fényképtéma, a város természeti adottságait és kiterjedését feltáró dunai panoráma új lehetőségét tárta fel.

or in the light of night lamps. Night lights not only changed urban time by blurring the division between day and night but also transformed and expanded the dimensions of urban space. József Kún, one of the lesser known poets who composed verse about Budapest, wrote in his poem *Metropolitan Night* in 1908: “And I seek in vain at the foot of palaces lit by electric lamps – Alas, I can hardly believe! – The starry night.”⁵⁴ Glimmer brought down to the level of the earth deprived the urban sky of romantic stars, yet it revealed the city’s greatness even more than daylight and offered new opportunities for the panorama of the Danube to reveal the natural qualities and the extent of the city, which was always a popular theme for photography.

6. KÉP

Pesti panoráma és az Erzsébet-híd a Gellérthegyről.
Budapest, 1920-as évek, zselatinos ezüst, 28,8 × 38,8 cm, Balogh Rudolf felvétele, lelt.sz.: 1176.1962

PIC. NO. 6.

Panorama of Pest, and the Elisabeth bridge as seen from the Gellérthegy. Budapest, 1920s, gelatin silver print, 28.8 × 38.8 cm, by Rudolf Balogh, inv. no.: 1176.1962



Ragyogó Budapest

1925-ben Budapesten is kitört a reklámláz. Ősszel megjelent az első mozgó villanyreklám, majd 1926-ban a körúti UFA-mozi homlokzatán az első neona (értsd neon) reklám. Az 1920-as évek közepétől már nem csak a külföldi nagyvárosok fényei tűntek fel a lapok oldalain, hanem a lassan egész Budapestet elárasztó csillogó, vibráló reklámok, megvilágított üveg reklámtornyok, hirdetőoszlopok lettek a képeslapok és fényképezészek állandó témái. 1928-tól az éjszakai várost már nemcsak a terjeszkedő elektromos közvilágítás fényében, hanem az évről évre bővülő, bár csak a nyári hónapokban működő, a legjelentősebb objektumokat simogató díszkivilágításokkal is lehetett fényképezni. Sorra jelentek meg képriportok a *Pesti Napló* és a *Pesti Hírlap* 1925-ben indult képes mellékleteiben

Shining Budapest

In 1925, the advertising fever broke out in Budapest, too. In the autumn, the first moving light advertisement appeared, and then in 1926, the first neon ad lit up on the façade of the UFA cinema. From the mid-1920s onwards, it was not just the lights of foreign cities that could be seen on the pages of magazines but also the shining, vibrating inscriptions, illuminated glass towers and advertising pillars slowly spreading all over Budapest, which became the regular topics for postcards and photographers. After 1928, the city at night could be photographed not only in the light of public electric lamps, which were becoming increasingly common, but also with the festive lights caressing the most significant buildings in larger numbers each year, although they worked only in the summer months. One illustrated report after the other



7. KÉP

A kivilágított Királyi Palota és Lánchíd. Budapest, 1938 körül, üvegnegatív, 10 × 15 cm, A Magyar Filmiroda felvétele, lelt.sz.: 1660.1961

PIC. NO. 7.

The illuminated Royal Palace and Chain Bridge. Budapest, ca. 1938, glass negative, 10 × 15 cm, by the Magyar Filmiroda, inv. no.: 1660.1961

a „fényárban fürdő Budapestről”, a fővárosi utca éjszakai életéről.

A formálódó fotóriporteri szakma legjobbjai járták éjjel a várost megörökíteni a fényeket s az új hangulatokat, mint a húszas években a modernizmus esztétikáját képviselő Munkácsi Márton, valamint Balogh Rudolf, az 1930-as években Escher Károly vagy Kellner Jenő.

A számos magán-képeslapkiadó mellett a kormány félhivatalos hírügynökségének, a Magyar Távirati Irodának a leányvállalata, a Magyar Filmiroda saját fényképészeinek munkáiról készült képes levelezőlap-sorozaton propagálta a főváros szépségét, a lapok között számos éjszakai felvétellel.⁵⁵

1931-ben a posta vezérigazgatósága a Magyar Városok Országos Kongresszusának a közreműködésével látképes levelezőlapokat hozott forgalomba, amelyek egyes városok, köztük természetesen

was published in the illustrated supplements of the magazines *Pesti Napló* and *Pesti Hírlap*, launched in 1925, representing “Budapest flooded in light” and the night life of the capital’s streets. The best photo-journalists – agents of a newly forming profession – like Márton Munkácsi, the representative of modernist aesthetics and Rudolf Balogh in the 1920s or Károly Escher and Jenő Kellner in the 1930s, wandered around the city at night to record the lights and the new impressions. Besides the numerous private companies publishing illustrated postcards, the Hungarian Film Office – an affiliate of the Hungarian government’s semi-official provider of news, the Hungarian News Agency – popularized the beauty of the capital in a series of picture postcards, including several night shots, created by the office’s own photographers.⁵⁵ In 1931, the general management of the Hungarian Post Office, in cooperation with the National

8. KÉP

Látkép a Gellérthegről, előtérben az Erzsébet-híddal. Budapest, 1939., zselatinos ezüst, 14,7 × 22,9 cm, Dulovits Jenő felvétele, lelt.sz.: 91.34

PIC. NO. 8.

Panorama from the Gellérthegy, with the Elisabeth bridge in the foreground. Budapest, 1939., gelatin silver print, 14.7 × 22.9 cm, by Jenő Dulovits, inv. no.: 91.34



Budapest nevezetesebb középületeit és természeti szépségeit ábrázolják.⁵⁶ 1935-től már nemcsak a vasúti kocsik dekorációjaként élvezhették az utazók az ország szépségeiről készült képeket, hanem a Magyar Királyi Államvasutak és az Idegenforgalmi Propaganda Munkaközösség hivatalos folyóiratában, a háromnyelvű *Hungária Magazin*ban is, mely „egyedül jogosult a MÁV gyorsvonatain, a MFTR személyhajóin, továbbá a Malert repülőgépein való kifüggesztésre”, de újságárusnál is megvásárolható volt.⁵⁷ A lap kitűnő fotográfusok, Vadas Ernő, Haár Ferenc, Dulovits Jenő fényképeivel jelent meg, köztük számos éjszakai képpel.⁵⁸

Az 1920-as évek végére a nagyobb fényerejű objektíveknek és érzékeny filmeknek köszönhetően egyre több amatőr kezdett éjszakai fényképezéssel foglalkozni.⁵⁹ A technikai fejlesztéseknek köszönhetően az éjszakai vedutákhoz, utcaképekhez

Congress of Hungarian Cities, issued postcards with city views, which represented the most remarkable public buildings and natural beauties of Hungarian cities, including, of course, Budapest.⁵⁶ From 1935, travellers could enjoy pictures of the country's beauties not only as decoration in train carriages, but also in the official paper of the Hungarian Royal Railway and of the Tourism Propaganda Team, the trilingual *Hungária Magazin*, which alone was “entitled to be put on display in the express trains of MÁV and in the passenger boats ships of MFTR as well as on the planes of Malert,” but which could be purchased at news stands as well.⁵⁷ The magazine published pictures by excellent photographers, including Ernő Vadas, Ferenc Haár, and Jenő Dulovits, many of which were night shots.⁵⁸

At the end of the 1920s, more and more amateurs had started to dabble in night photography, since



9. KÉP

A Casino mozi az Eskü (ma Március 15-e) téren.
Budapest, 1935. nov. 18.,
zselatinos ezüst,
18,3 × 24 cm, Kunfalvi
Rezső felvétele,
lelt.sz.: 1682.1960

PIC. NO. 9.

The Casino cinema on Eskü
(today: Március 15-e)
Square. Budapest, 18
November 1935, gelatin
silver print, 18.3 × 24 cm,
by Rezső Kunfalvi,
inv. no.: 1682.1960

újabb műfajok csatlakoztak, a város nem csak üres színpad többé, az éjszakai képek is megtelnek élettel. Kinszki Imre 1932-ben írt útmutatójában az éjszakai fényképeknek már rengeteg alfajáról beszél.⁶⁰ Az expozíciós idő a pillanatfelvétel és esetleg az órákig tartó megvilágítás között változhatott. Az éjszakai fényképezés lehetőségei között kiemeli a panorámákat és utcarészleteket, de javasolja riportképek, jelenetek készítését is, melyekkel a szerényebb felszerelésű amatőr ugyan még nem nagyon sokat produkálhat, de vakuval vagy szürkületkor, de már égő lámpáknál megpróbálkozhat. Egyre gyakoribb a szilveszterező, sétáló, a város fényes kulisszái között és mögött valódi életet élő emberek megjelenése a fényképeken. A harmincas évek fényképészgenerációjának legjobbjai már nemcsak a csillogást, a reklámfényes belvárosi utcákat, de a várost mint

they were able to use high power lenses and more sensitive film.⁵⁹ The technical developments allowed new genres in addition to vedute and street views at night: the city was no longer an empty stage, and night shots started to teem with life. Imre Kinszki speaks about numerous subgenres of night photos in the manual he wrote in 1932.⁶⁰ Exposure time could range from snapshots to lighting the view for hours. Kinszki highlights panoramas and street views among the possibilities for night photographs, but he also recommends taking photos for reports or of scenes as well, which might not prove so successful for amateurs using only modest equipment, but was still worth a try using flash or at twilight, and even by the light of street lamps. People celebrating New Year's Eve, taking a walk, or living their real lives behind the shiny surface of the city start to appear more and more often in the photos. The best of the



10. KÉP

Újságárus az Apponyi téren (ma Ferenciek tere). Budapest, 1935. április, üveg negatív, 9 × 5 cm, Kellner Jenő felvétele, lelt.sz.: 85.481

PIC. NO. 10.

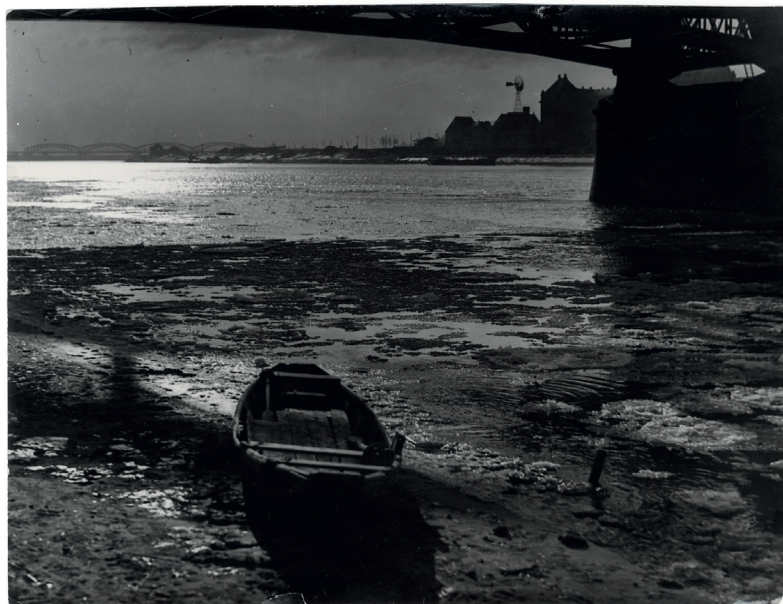
Newspaper seller on the Apponyi Square (today: Ferenciek tere). Budapest, April 1935, glass negative, 9 × 5 cm, by Jenő Kellner, inv. no.: 85.481

12. KÉP

Vadas Ernő: Csónak az újpesti vasúti összekötő híd alatt. Budapest, 1940. zselatinos ezüst, 22,8 × 17,3 cm, lelt.sz.: 98.833

PIC. NO. 12.

Boat under the connecting railway bridge at Újpest. Budapest, 1940, gelatin silver print, 22.8 × 17.3 cm, by Ernő Vadas, inv. no.: 98.833



11. KÉP

Zugló, a Róna u. 121. számú ház udvara. Budapest, 1930-as évek, zselatinos ezüst, 11 × 16,5 cm, Kinszki Imre felvétele, lelt.sz.: 83.393

PIC. NO. 11.

Zugló, courtyard of 121 Róna u. Budapest, 1930s, gelatin silver print, 11 × 16.5 cm, by Imre Kinszki, inv. no.: 83.393



lakóhelyet, otthont is megragadták képeiken. Különös meghittség, otthonosság árad Kinszki Imre zuglói felvételeiből.

A magyarországi éjszakai fényképezés a nagyvárosi Budapesten, elsősorban annak fényeiben, kivilágításának dekorativitásában, majd nap-palt nem ismerő lüktetésében találta meg első és legkedveltebb tárgyát az 1920-as években. „Éjjel az urilány gyorsan menjen, ne nézzen se jobbra, se balra” – javasolta 1930-ban *Az Ujság* riportere. Mert „a pesti éjszaka minden, csak nem romantikus, minden, csak nem az, amit a költők édes kis dalaikban belémagyaráztak. Már a rendőrség is megunta a pesti éjszakát és sűrűn razziázza”.⁶¹ Az, hogy a pesti éjszaka sötét oldalára mikor vetül műfény, hogy miről árulkodnak Jacob Riis, Lewis Hine vagy Hermann Drawe magyar kollégájának, Tábori Kornélnek dokumentarista, tényfeltáró, fényképes riportjai, s mikor találunk utódokra, hogy milyen díszleteket kap, milyen eseményekkel telik meg az esti város mint a politika színpada, vagy hogy mi zajlik a nyilvános és magánterek lámpafényes ablakai mögött, már más fejezetei az éjszakai fényképezés történetének.

new generation of photographers in the 1930s did not only grasp the gleam of the streets of the city centre lit up by advertisements, but also the city as a place where people live. Imre Kinszki's photos taken in Zugló, in particular, convey a remarkable sense of homeliness and intimacy.

Night photography in Hungary found its first and most popular theme in Budapest the metropolis, most of all in its lights, decorative illuminations, and its constantly beating pulse in the 1920s. “At night, a young lady should walk fast, looking neither right nor left,” suggested the journalist of *Az Ujság* in 1930, because “the night in Pest is everything but romantic: it is everything but how poets misrepresent it in their sweet little songs. The police are also bored of the night in Pest and raid it frequently.”⁶¹ When the dark side of the night in Pest is illuminated by artificial light; or revealed in the documentarist, fact-based photo reports made by Kornél Tábori – a Hungarian colleague of Jacob Riis, Lewis Hine or Hermann Drawe –, and when they are followed by successors; how the city is decorated at night and how it becomes the eventful stage of politics; or what is going on behind the lamp-lit windows of public and private spaces – all these belong to further chapters in the history of night photography.

JEGYZETEK

- 1 Robert Dykes: *Night Photography*, London, Dawnbarn & Ward Ltd., 1908. 9.
- 2 2018-ban a Museum of London szentelt egy kiállítást a témának *London Nights* címmel.
- 3 Különfélék, Fotografálás éjjel, *A Fény*, 1912. 9. szám. 218.
- 4 Naomi Rosenblum: *A World History of Photography*, New York, London, Abbeville Press Publishers, 2007. 114, 119.
- 5 Sparham, Anna – Ellams, Innua: *London Nights*, London, Hoxton Mini Press, 2010. 10.
- 6 *A Sió tündér regéje szökőkút*, 1896. Klösz György felvétele, Fortepan / Budapest Főváros Levéltára. Levéltári jelzet: HU.BFL.XV.19.d.1.10.037; A Fontaine lumineuse. Morelli Gusztáv fametszete, *Vasárnapi Ujság*, 1896. 42. szám. 696.
- 7 Kivilágított épületek fotografálása, *Magyar Fényképészek Lapja*, 1897. 272.
- 8 Például asztrológiai felvételek, holdfény-képek, villámlás, pirotechnikai felvételek, tűzvész, kohók, kirakatok, utcaképek (ezen belül a legizgalmasabb téma: kis sarkok, templomsisakok, szobrok éles sziluettje high-light előtt, melyek nedves időben a legszebbek), templomok, pályaudvarok, kikötők, tenger és felhő, holdfény-effektek, álholdfényes képek (a legtöbb holdfényes kép nappal, a Nappal szemben fényképezve készül), kivilágítás (ez kísérti meg az amatőröket leginkább), havas képek stb. (Dykes 1908, 11–16.)
- 9 D. P.: Rövid útmutató éjszakai felvételek exponálásához, *Az Amatőr*, 1908. 15. szám. 127.
- 10 Lance Keimig: *Night Photography, Finding your way in the dark*, Waltham, Focal Press, 2010. 26–29.

NOTES

- 1 Dykes, Robert. *Night Photography*. Dawnbarn & Ward Ltd. 1908, p. 9.
- 2 In 2018, the Museum of London devoted an exhibition to the subject under the title: *London Nights*.
- 3 “Különfélék, Fotografálás éjjel”. *A Fény*, no. 9, 1912, p. 218.
- 4 Rosenblum, Naomi. *A World History of Photography*. Abbeville Press Publishers, 2007, p. 114, 119.
- 5 Sparham, Anna and Ellams, Innua: *London Nights*. Hoxton Mini Press, 2010, p. 10.
- 6 *A Sió tündér regéje szökőkút*. 1896. Photo by György Klösz, Fortepan / Budapest City Archives. Inventory number: HU.BFL.XV.19.d.1.10.037; “A Fontaine lumineuse”. Woodcut by Gusztáv Morelli, *Vasárnapi Ujság*, no. 42. 1896, p. 696.
- 7 “Kivilágított épületek fotografálása.” *Magyar Fényképészek Lapja*, 1897. p. 272.
- 8 For example: astronomical photos, pictures of moonlight, lightning, pyrotechnic photos, blaze, foundries, shop windows, street views (including the most exciting themes: the clear silhouette of little niches, church roofs, or sharply-lit statues, most beautiful in wet weather), churches, railway stations, harbours, sea and cloud, moonlight effects, fake moonlight landscapes (most of the moonlit pictures are made in daylight, photographed against the Sun), illumination (tempting amateurs the most), snowy landscapes etc. (*Night Photograph*, 11–16.)
- 9 D. P. “Rövid útmutató éjszakai felvételek exponálásához.” *Az Amatőr*, no. 15, 1908, p. 127.
- 10 Keimig, Lance. *Night Photography. Finding your way in the dark*. Focal Press, 2010, pp. 26–29.

- 11 Hoffmann Viktor: A fény elleni fényképezésről, *A Fény*, 1909. 2. szám. 39.
- 12 Sztankovszky József: Holdvilágos tájképek fölvétele, *Az Amatőr*, 1908. 7. szám. 55–56.
- 13 Papp Béla: Fölvételek holdfénynél, *Az Amatőr*, 1909. 12. pótfüzet. 292. a.
- 14 Holdvilágghatású képek, *Az Amatőr*, 1904. okt. 15. Kinszki Imre 1932-ben ugyanezt a módszert javasolja holdfényes képek készítéséhez. (Kinszki Imre: Éjszakai felvételek, *Fotóművészeti Hírek*, 1932. nov.–dec. 306.)
- 15 Papp 1909, 292. a.
- 16 Sztankovszky 1908, 55–56.
- 17 Lukafalvi Nagy Béla: A Hold és a holdfénynél való fotografálás, *A Fény*, 1912. 8. szám. 181.
- 18 Dr. Kelen Béla: Művészi fényképek kiállítása, *Magyar Iparművészet*, 1905. 5. szám. 267.
- 19 Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtár (MNM TF) lelt. sz.: 1872-1949
A felvételtől őriz egy példányt a Magyar Fotográfiai Múzeum is: lelt. sz.: 2003.3152
- 20 A dunai ünnepély, *Vasárnapi Ujság*, 1903. 20. szám. 321. A Duna-ünnepély, *Tolnai Világlapja*, 1903. 20. szám. 3.
- 21 A látványt szinte pontosan a Jelfy által elfoglalt helyről nézve egy grafikus képes levelezőlap is megörökítette. MNM képes levelezőlap gyűjtemény lelt. sz.: 94.120
- 22 „Különben Budapest – világváros, ez a legújabb jelszó.” Székely Huszár: A hét története, *Ország-Világ*, 1885. 20. szám. 336.
- 23 Plume (Szini Gyula): Budapest, aranylégy, *A Hét*, 1905. 37. szám. 598.
- 24 Hivatalos rész. Budapest székesfőváros törvényhatósági bizottságának 1910. évi szeptember 28-án (szerdán) du. 4 órakor tartott rendes közgyűlése. *Fővárosi Közlöny*, 1910. 71. szám. 1590.
- 11 Hoffmann, Viktor. “A fény elleni fényképezésről.” *A Fény*, no. 39, 1909, p. 2.
- 12 Sztankovszky, József. “Holdvilágos tájképek fölvétele.” *Az Amatőr*, no. 7, 1908, p. 55–56.
- 13 Papp, Béla. “Fölvételek holdfénynél.” *Az Amatőr*, no. 12. supplementary booklet, 1909, p. 292. a.
- 14 n.- r.-: “Holdvilágghatású képek”, *Az Amatőr*, 15 Oct. 1904. In 1932, Imre Kinszki proposed the same method for moonlit pictures. (Kinszki, Imre. “Éjszakai felvételek.” *Fotóművészeti Hírek*, Nov-Dec, 1932, p. 306.)
- 15 “Fölvételek holdfénynél” 292. a.
- 16 “Holdvilágos tájképek” p. 55–56.
- 17 Lukafalvi Nagy, Béla. “A Hold és a holdfénynél való fotografálás.” *A Fény*, no. 8, 1912, p. 181.
- 18 Dr. Kelen, Béla. “Művészi fényképek kiállítása.” *Magyar Iparművészet*, no. 5, 1905, p. 267
- 19 Historical Photo Department of the Hungarian National Museum (Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtár, further on: MNM TF), inv. no.: 1872-1949.
A copy of the photo is stored at the Hungarian Museum of Photography, too. inv. no.: 2003.3152
- 20 “A dunai ünnepély.” *Vasárnapi Ujság*, no. 20, 1903, p. 321. “A Duna-ünnepély.” *Tolnai Világlapja*, no. 20, 1903, p. 3.
- 21 The view, seen from almost precisely the chosen place taken by Jelfy, was also recorded in the graphic picture of a postcard. MNM picture postcard collection, inv. no.: 94.120
- 22 “Különben Budapest – világváros, ez a legújabb jelszó.” Székely Huszár: “A hét története.” *Ország-Világ*, no. 20, 1885, p. 336.
- 23 Plume (Szini, Gyula). “Budapest, aranylégy.” *A Hét*, no. 37, 1905, p. 598.
- 24 “Hivatalos rész. Budapest székesfőváros törvényhatósági bizottságának 1910. évi szeptember 28-án (szerdán) du. 4 órakor tartott rendes

- 25 Szekér Pál: A székesfőváros díszvilágítása, *Tér és forma*, 1935. 9. szám. 269.
- 26 Szini Gyula: *Pesti konfetti*, Budapest, Nagyharang, 1913. 63.
- 27 Lásd Kálvin tér, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény Koo1149; *Budapest éjjel, Oktogon*, Országos Széchényi Könyvtár lelt. sz. nélkül; *Budapest éjjel, Andrassy út*, Zempléni Múzeum lelt. sz.: 0116429
- 28 Az Andrassy út és a Gellért-hegy éjjeli kivilágításban, Müllner János felvételei, *Uj Idők*, 1911. 32. szám. 128., 129.; Az állatkert éjjel, Szőnyi Lajos felvételei, *Érdekes Ujság*, 1913. 23. szám. Címlap.
- 29 Felhők a Parlament felett, Révész és Bíró felvétele, *Uj Idők*, 1918. 44. szám. 376.
- 30 Pályázati feltételek művészi diapozitív sorozatok készítésére, *Az Amatőr*, 1908. 10. szám. 71.
- 31 Petrik Albert: Budapest képekben, *Az Amatőr*, 1908. 15. szám. 117–118.
- 32 Vydarény Iván: Motívumok II., *Fotóművészeti Hírek*, 1924. 3. szám. 14.
- 33 Kohlmann Artúr: Képeinkről, *Az Amatőr*, 1908. 15. szám. 120.
- 34 Bárdos Artúr: Budapesti képek, *Az Amatőr*, 15. szám, 126. A cikket az *Egyetértés* című napilapból vette át *Az Amatőr*.
- 35 Schermann József: Fényképezés Budapesten, *Fotóművészeti Hírek*, 1922. május. 47.
- 36 Bársony István: Budapesti éjszakák, *Uj Idők*, 1897. 30. szám, 54.
- 37 Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum (BTM KM) lelt. sz.: 32353, 32368.2
- 38 A Tabán szabályozásával már 1874-től kezdve foglalkozott a Közmunkatanács. Az 1890-es években megkezdődött a gellért-hegyi viskók felszámolása, s 1909–10-ben több fővárosi és közmunkatanácsai terv is született a városrész közgyűlése.” *Fővárosi Közlöny*, no. 71, 1910, p. 1590.
- 25 Szekér, Pál. “A székesfőváros díszvilágítása.” *Tér és forma*, no. 9, 1935, p. 269.
- 26 Szini, Gyula: *Pesti konfetti*. Nagyharang, Budapest, 1913, p. 63.
- 27 See “Kálvin tér.” Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény Koo1149; “Budapest éjjel, Oktogon.” Országos Széchényi Könyvtár without inv. no.; “Budapest éjjel, Andrassy út.” Zempléni Múzeum, inv. no.: 0116429
- 28 “Az Andrassy út és a Gellérthegy éjjeli kivilágításban.” Photos by János Müllner. *Uj Idők*, no. 32, 1911, p. 128., 129.; “Az állatkert éjjel.” Photos by Lajos Szőnyi. *Érdekes Ujság*, no. 23, 1913. Front page.
- 29 “Felhők a Parlament felett.” Photo by Révész and Bíró, no. 44, *Uj Idők*, 1918, p. 376.
- 30 “Pályázati feltételek művészi diapozitív sorozatok készítésére.” *Az Amatőr*, no. 10, 1908, p. 71.
- 31 Petrik, Albert. “Budapest képekben.” *Az Amatőr*, no. 15, 1908, p. 117–118.
- 32 Vydarényi, Iván. “Motívumok II.” *Fotóművészeti Hírek*, no. 3, 1924, p. 14.
- 33 Kohlmann, Artúr. “Képeinkről.” *Az Amatőr*, no. 15, 1908, p. 120.
- 34 Bárdos, Artúr. “Budapesti képek.” *Az Amatőr*, no. 15, p. 126. The article was taken over by *Az Amatőr* from the daily paper, *Egyetértés*.
- 35 Schermann, József. “Fényképezés Budapesten.” *Fotóművészeti Hírek*. May 1922, p. 47.
- 36 Bársony, István. “Budapesti éjszakák.” *Uj Idők*, no. 30. 1897, p. 54.
- 37 Budapest History Museum, Kiscell Museum (Budapesti Történeti Múzeum Kiscelli Múzeum, BTM KM), inv. no.: 32353, 32368.2
- 38 The renovation of Tabán was on the agenda of the Public Work Council from 1874 onwards.

- rendezésére, amit a háború végül megakasztott, s csak az 1930-as évek első felében folytatódott.
- 39 Siklóssy László: *Hogyan épült Budapest? (1870–1930)*, Budapest, Fővárosi Közmunkák Tanácsa, 1931. 445.
- 40 Kincses Károly – Kolta Magdolna: *Balogh Rudolf, Minden magyar fotóriporterek atyja*, Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 1998. 13–16.
- 41 Kincses – Kolta 1998, 14.
- 42 Mario (Dr. Kohlmann Artúr): Impressziók az „Aradi Foto-Klub” országos kiállításából, A Magyar Amatőrök Országos Szövetségének kollekcója, *Az Amatőr*, 1907. 11. szám. 236.
- 43 Mario (Dr. Kohlmann Artúr): A négy évszak a fényképészetben, *Az Amatőr*, 1907. 24. szám. 491.
- 44 Művészi fényképek kiállítása, *Vasárnapi Ujság*, 1908. 22. szám. 443.
- 45 Balogh Rudolf számos képe jelent meg a Tabánról a *Vasárnapi Ujság*ban (1908. 46. szám, 1909. 26. és 29. szám). Az öt képből álló *Éjszakai fények Budán* (1909. 4. szám) című téli sorozatának három darabja, *A Hadnagy utca éjjel*, *A Gellért-hegy vidéke télen* és *A budai Erzsébet hídfő este* *Az Amatőr* 1909. 1. számának műmelléklete volt. Három képet a *Hungary* 1910. januári száma közölt.
- 46 *Érdekes Ujság*, 1925. 26. szám.
- 47 Hámos György: Tabán, Emlékezés egy eltűnt városrészről, *Uj Idők*, 1935. 1. szám. 24.
- 48 BTM KM lelt. sz.: 17858.29, 18921, 18921, 19009, 19010, 19014, 19129
- 49 K. Claudine: A fenyő-forgácstól a villanyvilágításig, *Hölgyek Lapja*, 1879. 35. szám. 416.
- 50 (Kávéházi beszélgetés), *Pesti Hírlap*, 1908. 290. szám. 11.
- 51 Az új Tabán, a csodapark, *Pesti Napló*, 1935. 132. szám. 7.
- The demolition of shanties on Gellért hill started in the 1890s, and, in 1909–10, numerous plans were drawn up by the capital and the Public Works Council for the reconstruction of the district. The process, however, was interrupted by World War I and could be continued only in the first half of the 1930s.
- 39 Siklóssy, László: *Hogyan épült Budapest? (1870–1930)*. Fővárosi Közmunkák Tanácsa, 1931, p. 445.
- 40 Kincses, Károly and Kolta Magdolna. “*Balogh Rudolf: Minden magyar fotóriporterek atyja.*” Magyar Fotográfiai Múzeum, 1998, p. 13–16.
- 41 *Balogh Rudolf* 14.
- 42 Mario (Dr. Kohlmann, Artúr). “Impressziók az ‘Aradi Foto-Klub’ országos kiállításából. A Magyar Amatőrök Országos Szövetségének kollekcója.” *Az Amatőr*, no. 11, 1907, p. 236.
- 43 Mario (Dr. Kohlmann, Artúr). “A négy évszak a fényképészetben.” *Az Amatőr*, no. 24, 1907, p. 491.
- 44 “Művészi fényképek kiállítása.” *Vasárnapi Ujság*, no. 22, 1908, p. 443.
- 45 Numerous photos of Tabán by Rudolf Balogh were published in *Vasárnapi Ujság* (no 46, 1908. and no. 26 and 29, 1909). Three pictures from a series of five winter photos called “Éjszakai fények Budán” (No. 4, 1909.), namely: “A Hadnagy utca éjjel”, “A Gellérthegy vidéke télen” and “A budai Erzsébet hídfő este” were published as the supplement of the 1st issue of the magazine *Az Amatőr* in 1909. Three of his photos were published in the January issue of *Hungary* in 1910.
- 46 *Érdekes Ujság*, no. 26, 1925.
- 47 Hámos, György. “Tabán. Emlékezés egy eltűnt városrészről.” *Uj Idők*, no. 1, 1935, p. 24.
- 48 BTM KM inv. no.: 17858.29, 18921, 18921, 19009, 19010, 19014, 19129

- 52 Tabáni park, Szendrő István felvétele, *Uj Idők*, 1940. 6. szám. 137., MNM TF lelt. sz.: 91.33. A kép hátán látható a *Hungária Magazin* bélyegzője.
- 53 Nádor Jenő: Nincs poézis és romantika az enyészetnek indult Tabánban, *Az Ujság*, 1924. 146. szám, 10.
- 54 Kún József: Nagyvárosi éj, *Vasárnapi Ujság*, 1911. 47. szám. 946.
- 55 Például MNM képes levelezőlap gyűjtemény: *Éjszakai dunai látkép*, lelt. sz.: 84.27, *Kivilágított Millenniumi emlékmű*, lelt. sz.: 2018.11
- 56 Idegenforgalom, *Városok Lapja*, 1931. 19–20. szám. 294.
- 57 Az 1936-ban indult, a Rádió kedvelt bemondója, Filotás Lili által szerkesztett, németül, angolul és franciául megjelent lap – 1938 márciusától magyar nyelvű melléklettel – 1939-es januári száma szinte kizárólag éjszakai fényképeket közölt.
- 58 MNM TF *Éjszakai látkép a Gellért-hegyről*, 1938., Dulovits Jenő felvétele, lelt. sz.: 91.44; *Éjszakai látkép a Gellért-hegyről*, 1937., Vadas Ernő felvétele, lelt. sz.: 91.35; *Éjszakai látkép a Halászbástyáról*, 1938., Vadas Ernő felvétele, lelt. sz.: 91.36
- 59 Nemoda Sándor: Éjjeli felvételek. *Fotó*, 1928. 5. szám. 65.
- 60 Kinszki Imre: Éjszakai felvételek. *Fotóművészeti Hírek*, 1932. nov.–dec. 300.
- 61 „Éjjel az urilány gyorsan menjen, ne nézzen se jobbra, se balra.”, Kis ankét az éjjeli munkát végző munkásnőkről, *Ujság*, 1930. 186. szám. 24.
- 49 K. Claudine. “A fenyő-forgácstól a villanyvilágításig.” *Hölgyek Lapja*, no. 35, 1879, p. 416.
- 50 “(Kávéházi beszélgetés.)” no. 290, *Pesti Hírlap*, no. 290, p. 11.
- 51 “Az új Tabán, a csodapark”. *Pesti Napló*, no. 132, 1935, p. 7.
- 52 “Tabáni park.” Photograph by István Szendrő, *Uj Idők*, no. 6, 1940, p. 137., MNM TF inv. no.: 91.33. On the verso of the picture, the stamp of the *Hungária Magazin* can be seen.
- 53 Nádor, Jenő. “Nincs poézis és romantika az enyészetnek indult Tabánban.” *Az Ujság*, no. 146, 1924, p. 10.
- 54 Kún, József. “Nagyvárosi éj.” *Vasárnapi Ujság*, no. 47, 1911, p. 946.
- 55 For example, MNM picture postcard collection: “Éjszakai dunai látkép,” inv. no.: 84.27, “Kivilágított Millenniumi emlékmű,” inv. no.: 2018.11
- 56 “Idegenforgalom.” *Városok Lapja*, no. 19-20, 1931, p. 294.
- 57 The January 1939 issue of the paper launched in 1936, edited by the popular radio newscaster, Lili Filotás, and published in German, English, and French – with a supplement in Hungarian from March 1938 – published almost exclusively night photos.
- 58 MNM TF “Éjszakai látkép a Gellért-hegyről, 1938.” Photo by Jenő Dulovits, inv. no.: 91.44, “Éjszakai látkép a Gellérthegyről, 1937.” Photo by Ernő Vadas, inv. no.: 91.35, “Éjszakai látkép a Halászbástyáról, 1938.” Photo by Ernő Vadas, inv. no.: 91.36
- 59 Nemoda, Sándor. “Éjjeli felvételek.” *Fotó*, no. 5, 1928, p. 65.
- 60 Kinszki, Imre. “Éjszakai felvételek.” *Fotóművészeti Hírek*, Nov. – Dec. 1932, p. 300.
- 61 “Éjjel az urilány gyorsan menjen, ne nézzen se jobbra, se balra.” “Kis ankét az éjjeli munkát végző munkásnőkről.” *Ujság*, no. 186, 1930, p. 24.



ÖSKERESZTÉNY
ÜZLET!

MR. TRACTATE 12
12' 199

J A L S O V S Z K Y K A T A L I N

A magyarországi holokaustt fotografiai reprezentációjáról

A „fényképek a holokausról alkotott képünk fő hordozóivá váltak” – írja Habbo Knoch, s rajta kívül a holokaustt fotografiai reprezentációjával, e képeknek az egyéni és a kollektív emlékezet, valamint a nemzeti identitástudat alakulásában betöltött funkciójával foglalkozó kutatók közül számosan ugyanígy vélekednek.¹ Jóllehet magáról a végkifejletről, az „égő áldozatról”, milliók meggyilkolásáról a gázkamrákban, földi maradványaik hamuvá és füstté válásáról a krematóriumokban, nincsenek képeink. A náci szigorúan rejtgettek az általuk létesített földi poklot – a mintegy hatmillió európai zsidó megsemmisítéséhez vezető hosszú folyamat stációinak, a tömeggyilkosságoknak, a kényszermunkatáborok és a halálgyárak működésének nyomai azonban nem tűntek el – minderről hiteles fényképek és filmek tömege maradt fenn. Sybil Milton a világ több mint 20 országának nyilvános archívumaiban fellelhető holokaustfotografiaiák számát több mint kétmillióra becsüli.²

E hatalmas mennyiség ellenére, a náci zsidók ellen vívott háborújának utolsó nagy hadműveletéről, a magyarországi zsidóság kétharmadának,

K A T A L I N J A L S O V S Z K Y

The photographic representation of the Holocaust in Hungary

“Photographs have become the principal medium for our image of the Holocaust,” writes Habbo Knoch, and many scholars researching the photographic representation of the Holocaust and the function of these pictures in the individual and collective memory and in the formation of national identity voice similar opinions,¹ although we have no photos about the outcome itself, the “burnt offering”, the murder of millions in the gas chambers, whose earthly remains turned into ash and smoke in the crematoria. The Nazis were careful to hide the hell on earth that they built, but the traces of the long process leading to the annihilation of about 6 million European Jews: the work of mass murder, forced labour camps and death factories, have not disappeared – there are enormous numbers of authentic photos and films which preserve their memory. According to Sybil Milton’s estimates, there are more than 2 million Holocaust photographs available in the public archives of more than 20 countries all over the world.²

In comparison to this vast quantity, there are relatively few photos left recording the Nazis’ last major military operation in their war against the Jews: the liquidation of two-thirds of the Jewry in

mintegy félmillió embernek az elpusztításáról viszonylag kevés fénykép maradt fenn. Bár a holokauszt világszerte legismertebb, emblematikus fotókorpusza, az Auschwitz Album 1944 májusában készült mintegy kétszáz képe az első magyarországi transzportok sorsát dokumentálja a birkenaui vasúti rámpára érkezéstől a szelekción át a gázkamrákhoz vezető útig, arról a folyamatról azonban, amely mindezt hazai földön előkészítette, a tragédia méreteihez képest nem sok, bizonyos mozzanatairól pedig egyetlenegy fénykép sem ismert. Becslésünk szerint – a munkaszolgálat sajátos és jelenleg meghatározhatatlan mennyiségű képanyagától eltekintve – azoknak a magyarországi közgyűjteményekben őrzött, valamint a nyomtatott médiában és az interneten elérhető fényképfelvételeknek a száma, amelyek a hazai zsidóság 1938-tól, az első zsidótörvénytől a háború végéig tartó üldöztetésével kapcsolatosak, és az ország akkori határain belül készültek, nagyjából mindössze 8-900 darabra tehető. Az események fényképezését nehezítő, sőt többnyire teljesen ellehetetlenítő körülmények mellett ez elsősorban az időtényező következménye. Bár a Harmadik Birodalomban, a vele szövetséges és az általa megszállt országokban a zsidók megsemmisítését célzó eseménysor hosszú éveken át tartott, Magyarországon a „végső megoldás” közvetlen előzménye, a zsidóság megbélyegzése, kifosztása, gettóba zárása és deportálása a német megszállók és a magyar államapparátus hatékony együttműködésével, viharos gyorsasággal, nem egészen négy hónap alatt zajlott le. Feltételezhető továbbá, hogy a zsidóellenes tettekről „szuvenírként” készített fotókat a háború utáni felelősségre vonástól félve megsemmisítették.

Németországban már az 1933-as nemzeti-szocialista hatalomátvétel után bőséggel

Hungary; that is, of about half a million people. Although the approximately 200 photographs in the *Auschwitz Album*, the emblematic photo corpus of the Holocaust best-known all over the world, made in May 1944, documents the fate of one of the first Hungarian transports from the moment of its arrival at the platform of the railway station in Birkenau through the selection process to the way to the gas chambers, in comparison to the magnitude of the tragedy, there are hardly any known pictures which record the process that led up to it in the homeland, and none at all depicting some parts of that process. It is estimated that there are only about 800-900 photos relating to the persecution of Hungarian Jewry from the first anti-Semitic law in 1938, until the end of the war and taken within the Hungarian borders at the time, which are held in public collections in Hungary or are available in printed media or on the internet – apart from the peculiar and, for the time being, indefinable set of photos concerning labour service. This is partly due to circumstances which made photography very difficult, usually quite impossible, and partly to the time factor. While in the Third Reich and in the countries allied to or occupied by it, the series of measures aimed at annihilating Jewry took several long years, the direct antecedents of the “Final Solution”, the stigmatization and impoverishment of Jews, confining them in ghettos and deporting them through the efficient cooperation of the German occupiers and the Hungarian authorities, was performed with a sweeping rapidity, in less than 4 months. It can be also assumed that some of the photos documenting anti-Semitic deeds and taken as “souvenirs” were destroyed after the war due to the fear of retribution.

In Germany, official photos used for anti-Semitic propaganda as well as those representing the repression of the Jews and life in the first concentration

keletkeztek az antiszemita propagandát kiszolgáló, a zsidóság elleni repressziót, illetve az első koncentrációs táborok életét ábrázoló hivatalos fotográfiák, s nagy számban maradtak fenn a zsidók üldözésének mindennapi megnyilvánulásait dokumentáló privát fotók is. A háború kitörését követően a Wehrmacht által meghódított területekre küldött haditudósítók és sajtófotósok sokasága örökölte meg a kelet-európai gettókba zárt zsidó tömegek embertelen szenvedéseit. Bár az előretörő Wehrmacht-egységek nyomában haladó halálbrigádok, az *Einsatzkommandók* által végrehajtott tömeggyilkosságok, kivégzések fotózását katonai parancsok tiltották, s a koncentrációs táborokban, az erre hivatalosan megbízottakon kívül, büntetés terhe mellett szintén tilos volt a fényképezés, a német katonák és helyi civilek mégis tömegével készítettek felvételeket a zsidók ellen elkövetett rémtettekről. 1944–45-ben a szövetséges hatalmak csapatai által felszabadított náci lágerrek hullahegyeit, félhalott emberroncsait, rettenetes fizikai és lelkiállapotban talált túlélőit a szövetségesek haditudósítói és a világlapok kiküldött sajtófotósai sok-sok ezer felvételen örökítették meg.

Antiszemita propagandafotók a magyar sajtóban

A magyarországi zsidóság az 1938-tól egymást követő jogfosztó törvények ellenére egészen 1944 tavaszáig, bár megalázva, egzisztenciálisan veszélyeztetve, állampolgári és emberi jogaiban erősen korlátozva és vérveszteségeket is elszenvedve, de viszonylag biztonságban élt. Jelentős volt a szélsőjobboldali, antiszemita sajtó térnyerése, ahol tömegével jelentek meg gyűlöletkeltő zsidóellenes karikatúrák, de ilyen jellegű fotókat

camps were abundant after the National Socialist takeover in 1933, and large numbers of private photographs recording the everyday phenomena of the Jews' persecution have also been preserved. After the war broke out, numerous war correspondents and news photographers were sent by the Wehrmacht to the occupied territories, and they recorded the inhuman suffering of Jewish people confined in the Eastern-European ghettos. Although the military authorities prohibited the photographing of the mass murders and executions committed by the *Einsatzkommandos*, the death squads following the Wehrmacht units, and it was a punishable offence to take photos in concentration camps, except for those officially required to do so, German soldiers and local civilians still took many photographs documenting the dreadful crimes committed against the Jews. In 1944–45, the heaps of corpses, the half-dead human wrecks, and the survivors found in terrible physical and mental condition in the Nazi concentration camps liberated by Allied troops were also recorded in thousands of photos by the war correspondents of the Allies as well as by the photo journalists of international magazines.

Anti-Semitic propaganda photos in the Hungarian press

Until the spring of 1944, Jewish people in Hungary lived in relative safety despite the series of laws that had progressively deprived them of their rights since 1938, although they were humiliated, their way of life was in danger, their civil and human rights were strongly curtailed, and they also suffered some casualties. The right-wing, anti-Semitic press gained ground significantly, publishing large numbers of judeophobic caricatures meant to arouse hatred,



nem közöltek. Nem kedvezett az antiszemita tartalmú sajtófotók megszületésének a háború kitörésekor bevezetett, majd 1940 augusztusától az összes sajtótermékre kiterjesztett sajtócenzúra sem, amely különösen a Kállay-kormány idején óvatos kiegyensúlyozó gyakorlatot folytatott a liberális, burkoltan németellenes, angolszász orientációjú és a radikálisan jobboldali, nácibarát, szélsőségesen antiszemita irányzatok között.

1944. március 19-e, Magyarország német megszállása, majd a kollaboráns Sztójay-kormány hivatalba lépése után alapvetően megváltozott a sajtó is: a két vezető szélsőjobboldali hetilap, a főként haditudósításokat közlő *Magyar Futár* és a Zsidókérdést Kutató Magyar Intézet 1944 májusában indított antiszemita orgánuma, a *Harc* már bőven használta a fotót mint a zsidóellenes uszító propagandaarzenál egyik leghatékonyabb

but they did not publish photos of that type. Press censorship introduced at the beginning of the war and extended over the entire press from August 1940 onwards also tended to prevent the production of anti-Semitic news photos, especially at the time of the Kállay government with its prudent attempts to hold the balance between the liberal, covertly anti-German and English-oriented trends and the radically right-wing, pro-Nazi, and extreme anti-Semitic currents.

After 19 March 1944, when Germany occupied Hungary, with the Sztójay government entering office a few days later, the Hungarian press changed radically. The two leading extreme-right daily newspapers, *Magyar Futár*, which primarily published war news and *Harc*, an anti-Semitic paper launched in May 1944 by the Hungarian Institute Researching the Jewish Question, used photography abundantly as one of the most efficient weapons in the arsenal of

01. KÉP

Sárga csillagot viselő idős férfi és csillagot viselő kislány a gettóban. Ungvár, 1944. május, Zselatinos ezüst, 10,5 × 17 cm, ismeretlen fényképező felvétele, lelt.sz.: 65.947

A kép a *Magyar Futár* 1944. május 31. számában jelent meg a következő szöveggel: „A harácsolt vagyonból végül semmit se lehetett megmenteni. ... Úgy ment a gettóba Júda fia, ahogy Galíciából érkezett – egy könnyű kezításkával. Mert néha a sors kegyetlenül igazságos ítéletet hirdet a nagy pörökben...”

PIC. NO. 1.

Elderly man wearing a yellow badge and little boys wearing badges in the ghetto. Ungvár (today: Uzhhorod), May 1944, gelatin silver print, 10.5 × 17 cm, unknown photographer, inv. no.: 65.947

The picture was published in the 31 May 1944 issue of the magazine *Magyar Futár*, supplemented by the following text: “Finally, none of the amassed fortune could be saved... Judah’s son went to the ghetto the way he had arrived from Galicia: carrying just a light handbag. Because fate sometimes passes cruelly just judgements at the great trials...”

fegyverét. Sűrűn közöltek fényképeket a zsidók üldözésének egyes mozzanatairól, képriportok jelentek meg a kistarcsai és a csepeli internálótáborok foglyairól, a sárga csillaggal megbélyegzett emberekről, néhány vidéki gettóról, a zsidó írók könyveinek bezúzásáról. Azonban az utolsó végzetes lépésekről, az ország 186 gettójának kiürítéséről, lakóiknak gyűjtőhelyekre, bevagonírozási központokba hajszolásáról, vagonokba zsúfolásáról, az országból történő elszállításáról, majd 1944 októbere után a nyilasok rémtetteiről már nem találunk képeket egyik lapban sem. Archívumaik megsemmisültek – vagy megsemmisítették őket –, s csak elvétve maradt fenn néhány eredeti felvétel. A képek készítőjét ritkán tüntették fel, így csupán a vitéz Jánosffy Endre, Páll István, Kollár Tibor és a Morvay (András?) fotósnevekkal találkozhatunk.

A megjelent riportfotók messze nem tükrözték a valóságot: a gettókba zsúfolt százerek szenvedései, embertelen életkörülményei, a csendőrök kegyetlenkedései homályban maradtak az olvasók előtt. A képek látványvilága is inkább semleges, mint érzelmeket ébresztő,

hatred-inciting judeophobic propaganda. They often published moments from the lives of persecuted Jews: photo reports depicted the prisoners in the internment camps in Kistarcsa and Csepel, people stigmatized with yellow badges, a few ghettos in the countryside, and the destruction of books written by Jewish authors. Yet there are no pictures to be found in either newspaper representing the final fatal steps: the emptying of the 186 ghettos in the country, the forced deportation of their inmates to concentration camps and railway stations where they were loaded onto wagons and transported from Hungary, or the Arrow Cross Party members’ dreadful actions after October 1944. The news archives were destroyed – by accident or on purpose – and there are hardly any original copies left. The photographer’s name is very rarely indicated, so only the following few can be identified: Vitéz Endre Jánosffy, István Páll, Tibor Kollár, and (András?) Morvay.

The photos published in the press were far removed from reality: the suffering of the hundreds of thousands crammed into ghettos and the cruelty of the gendarmes were not revealed to the readers. The visual aspect of the pictures also tends to be

02. KÉP

Férfidivatáru üzlet kirakata a József körút 31. sz. alatt „Őskeresztény üzlet!” feliratú táblával. Budapest, 1943, cellulóz-nitrátos negatív, 6 × 6 cm, Feledi Sándor felvétele, lelt.sz.: 13533

PIC. NO. 2.

Shop window of a men's clothing store at 31 József Street, featuring a board with the text: "Ancient Christian shop". Budapest, 1943, nitrocellulose negative, 6 × 6 cm, by Sándor Feledi, inv. no.: 13533



ám a hozzájuk kapcsolódó primitív, antiszemita sztereotípiákat használó, gúnyos, kárörvendő, alantas szövegek a fotókat a gyűlöletkeltés hatásos eszközévé tették.

Privát fotók

Az 1930-as évek végén és az 1940-es évek elején a társadalom mind szélesebb köreiben felszínre törő, gyorsan erősödő antiszemitizmus ritkán nyilvánult meg erőszakos cselekedetekben. A zsidóellenes nézetek, indulatok vizuális üzenetei azonban már feltűntek a nyilvános térben: az antiszemita falfirkákat, az üzletek, cégek „keresztény”, sőt „őskeresztény árja”, azaz nem zsidó mivoltát hirdető cégtáblákat, kirakatokat néhány amatőr fotós örökítette meg.³

neutral rather than emotionally evocative; still, they became effective weapons in the campaign of hatred due to the accompanying sarcastic, sordid texts, which used primitive, anti-Semitic stereotypes and rejoiced over the misfortunes of the Jews.

Private photos

At the end of the 1930s and the beginning of the 1940s, anti-Semitism spread further and further through society. Although it rapidly grew intense, it rarely manifested in violent acts. The visual messages of anti-Semitic views and sentiments, however, started to appear in public spaces: judeophobic graffiti as well as trade signs and shop-windows advertising stores as “Christian” or even “ancient Christian Aryan” – that is, non-Jewish – were photographed by some amateurs.³



03. KÉP

Magyarországról deportált „rendezetlen állampolgárságú” zsidók a szabad ég alatt. Szkala Pogyilszka, 1941. július 23, cellulóz-nitrátos negatív, 24 × 36 mm, Somló Béla felvétele, lelt.sz.: 49258

PIC. NO. 3.

Jewish people of “unsettled citizenship” deported from Hungary in the open air. Skala-Podilska, 23 July 1941, nitrocellulose negative, 24 × 36 mm, by Béla Somló, inv. no.: 49258

A magyarországi holokauszt első eseményéről, az 1941 augusztusában az SS által Kamenyec-Podolszkijban elkövetett tömeggyilkosság előzményeiről készült néhány felvételt is magánfényképezőknek köszönhetjük. Somló Béla és Spitz Gyula – mindketten közérdekű munkaszolgálatosként szolgáltak a keleti fronton a honvédség kötelékében – a Magyarországról a németek által megszállt ukrán területekre kiszállított „rendezetlen állampolgárságú” zsidók csoportjairól készítettek páratlan felvételeket néhány héttel a deportáltak meggyilkolása előtt.⁴

A magyarországi holokauszttal kapcsolatos, közgyűjteményekben, illetve magántulajdonban fellelhető fotográfiák többsége a munkaszolgálatról, erről a speciális, fennállása során változó jellegű magyarországi intézményről készült. 1940–41-ben a hátszágban és a visszacsatolt területeken

The few pictures recording the preliminaries of the first event of the Hungarian Holocaust, the mass murder committed by the SS in Kamianets-Podilskyi in August 1941, were also taken by private photographers. Béla Somló and Gyula Spitz – both of whom were doing public-interest labour service in the army on the Eastern Front – had taken invaluable photos of groups of Jews with “unsettled citizenship” expelled from Hungary to the Ukrainian territory occupied by the Germans, just a few weeks before these deportees were murdered.⁴

Most of the photographs related to the Holocaust in Hungary and available in public and private collections represent labour service, a particular Hungarian institution whose character changed during the years of its existence. In 1940–41, photography was still allowed in the Jewish labour service units operating on the home front and in

04. KÉP

Pihenő a 206/2 sz.
munkaszolgálatos
századnál. Dolha, 1940.
október, zselatinos ezüst,
9 × 12 cm, Seidner Elemér
felvétele, lelt.sz.: 2019.11.1.

PIC. NO. 4.

The labour service unit
no. 206/2 is taking a rest.
Dolha (today: Dovhe),
October 1940, gelatin
silver print, 9 × 12 cm,
by Elemér Seidner,
inv. no.: 2019.11.1.



szolgáló zsidó munkaszolgálatos századoknál még lehetséges volt a fényképezés, s a munkaszolgálatra behívottak, köztük hobbifotósok és hivatásos fényképészek – például Bojár Sándor, Liebmann Béla – gyakran használták kameráikat. Legsűrűbben portrékkal, csoportképekkel találkozunk, néha a keret tagjai és parancsnokai is szerepelnek a felvételeken. Sok, olykor derűs hangulatot sugárzó emlékfotó készült az alakulatok mindennapjairól: munkavégzés, menetelés, sorakozás, ételosztás, tisztálkodás, pihenés a fotók tárgya. A képsorozatok esetenként precíz képaláírásokkal ellátva albumokba kerültek, s vizuális naplóként fontos forrásai a munkaszolgálat történetének.⁵

Magyarország hadba lépése után, ahogyan a munkaszolgálatosok helyzete romlott, úgy ritkulnak meg a fényképek, és tűnik el róluk a derű.

the re-annexed territories, and many enlisted Jews – among them several amateur and professional photographers – frequently used their cameras. Most often, they took portraits and group pictures, sometimes including both the members and the officers of the unit. There are numerous souvenir photos preserved, which record the everyday life of the units: sometimes one can see quite cheerful people working, marching, standing in queues, washing or resting. The series of pictures were sometimes filed in albums and supplemented with precise captions, thus providing substantial sources for the history of labour service.⁵

After Hungary entered the war, the situation of the people doing labour service worsened. The photographs became scarcer and far less cheerful. There are hardly any pictures left of the units sent to Ukraine, where they suffered heavy casualties,

Az Ukrajnába vezényelt, súlyos emberveszteséget szenvedett alakulatokról, melyekre már ráillik a „mozgó vesztőhely” elnevezés, alig akad fotó, többek között azért, mert a fényképezőgépeket minden egyéb értékkel együtt már a határon elkobozták. Az embertelen élet- és munkakörülményekről, a fizikai gyötrelmekről, a sadista bánásmódról, az aknaszedésben elpusztultakról, a munkaszolgálatosokat kísérő honvédségi keret tagjai által elkövetett számtalan gyilkosságról nemigen születhetett fényképi dokumentáció. Jelenleg egyetlen tömeggyilkosságról ismerünk fotókat: ezek a megszállt Ukrajnában állomásozó 104/5-ös tábori zsidó munkásszázad hamis vádak alapján statáriális bíróság elé állított és halálra ítélt 24 tagjának 1942. szeptember 20-i kivégzéséről készültek.⁶

Viszonylag nagyobb csoportot alkotnak az 1944. április 5-e után a ruházatukon hatágú sárga csillagot viselő személyeket ábrázoló fényképek. A megkülönböztető jelzés kötelező viselését a társadalomba mélyen integrálódott, magukat magyar hazafinak érző zsidók megbélyegzőként, sorstragédiaként élték meg. Többen öngyilkosok lettek, s voltak, akik – mint például Radnóti Miklós, Szép Ernő, Heltai Jenő – egyáltalán nem vagy igen ritkán mozdultak ki lakásukból, nem kívántak csillaggal a mellükön mutatkozni. A csillagos személyképek többségét főként a szükség, s nem a megörökíttetés vágya szülte: a műtermi portrék általában munkaigazolványokhoz vagy a külföldi diplomáciai képviselők által kiadott védlevelekhez készültek. Magánfényképezők is készítettek emlékképeket csillagot viselőkről, családokról, barátokról: ezek többnyire fiatalokat ábrázolnak. Az ifjabb generációk tagjai szívesebben álltak kamera elé, őket a megjelölés kevésbé rázta meg, mint az idősebbeket.⁷

thus earning the name “moving gallows”. One of the reasons for this is the fact that cameras – and any other valuables – were confiscated at the border. It was almost impossible to document with photographs the inhuman living and working conditions, the physical anguish, the sadistic treatment, the ones who perished during mine clearance, and the innumerable murders committed by the soldiers guarding the labour service units. There remains only one known set of photos recording a mass murder on 20 September 1942. They represent the summary execution of 24 members from the Jewish labour unit no. 104/5 camping in the occupied territory of Ukraine, who were tried on trumped-up charges and condemned to death.⁶

There is a relatively large group of photos representing people who wore yellow badges shaped like six pointed stars after 5 April 1944. For the highly assimilated Jews who considered themselves to be Hungarian patriots, the obligation to wear the distinctive sign meant stigmatization and tragedy. Many of them committed suicide, whereas others – among them renowned authors like Miklós Radnóti, Ernő Szép or Jenő Heltai – hardly ever left their homes as they did not wish to appear in public wearing the badge. Most of the photos with badges were the result rather of necessity than of a genuine desire to be immortalized in a photo: the portraits were usually taken in studios for working identity cards or letters of safe conduct issued by foreign embassies. Some private photographers also took souvenir photos of relatives or friends wearing the badge. Most of these figures are youthful, since members of the younger generation were more willing to pose in front of the camera, as they were less shocked by the stigmatization than their elders.⁷

The authorities outdid themselves to prevent any photographic documentation of the “dejudaization” of the country – to use the anti-Semitic terminology

05. KÉP

Fein Éva sárga csillaggal és fivére, László, bal karján a zsidó munkaszolgálatosokat jelölő sárga karszalaggal. Szeged, 1944. április. Zselatinos ezüst, 6 × 9 cm, ismeretlen fényképező felvétele, lelt.sz.: 79.50

PIC. NO. 5.

Éva Fein with yellow badge and his brother, László with yellow band on his left arm marking Jews doing labour service. Szeged, April 1944. Gelatin silver print, 6 × 9 cm, unknown photographer. Inv. no.: 79.50



A hatóságok minden óvintézkedést megtettek, hogy – a korabeli antiszemita szóhasználatból élve – az ország „zsidótlánításának” végrehajtásáról, több százezer ember gettóba zárásáról, gyűjtőhelyekre, bevagonírozási központokba tömörítéséről, vagonokba zsúfolásáról, deportálásáról, s ebben a magyar közigazgatás, a csendőrség és a rendőrség közreműködéséről ne születhessenek fotográfiák. A gettóba, illetve gyűjtőtáborba hajtott emberektől minden értéket elkoboztak, s a kötelezően leadandó használati tárgyak között az írószerek, írógépek mellett ott szerepeltek a fényképezőgépek is.⁸ A gettóba, gyűjtőtáborokba kívülállók általában nem juthattak be, a bevagonírozások helyszínét, a vasútállomásokat, iparvágánnyal ellátott gyárterületeket „illetéktelenek” meg sem közelíthették. A deportálások fényképezése tilos volt, erről a sajtó sem közölhetett fotókat.⁹

of the time –, a process which involved confining many hundreds of thousands of people in ghettos, forcing them into concentration camps and deportation centers, loading them onto railway wagons, and deporting them, with the cooperation of the Hungarian authorities, gendarmerie and police. Every possession of value was confiscated from the people who were transferred to ghettos or concentration camps, and the objects to be handed in included – besides stationery, typewriters, and other articles for personal use – cameras as well.⁸ Outsiders were generally not allowed to enter ghettos and concentration camps; moreover, unauthorized people could not even approach the railway stations and the factory yards with industrial railway access, where the Jews were loaded onto the wagons. It was prohibited to take photos of the deportations; not even the press was permitted to publish photos.⁹



06. KÉP

Befalazzák az Új utcai
gettóba vezető Szent
György utca 6. sz. átjáróház
kapuját. Sopron, 1944.
május, zselatinos ezüst,
9 × 12 cm. Dr. Németh
Alajos felvétele,
lelt.sz.: 79.405

PIC. NO. 6.

The entrance house at 6.
Szent György Street with a
passageway to the ghetto
in Új Street is being bricked
up. Sopron, May 1944.
Gelatin silver print,
9 × 12 cm.
By Dr. Alajos Németh.
Inv. no.: 79.405

A fennmaradt néhány tucat fotográfiát főként amatőr fényképészeknek köszönhetjük, akiknek többnyire nevét sem ismerjük. Kivételt képeznek Rezsák Ferencnek és dr. Németh Alajos katolikus papnak a soproni gettót és a vasútállomás felé haladó deportáltak menetét megörökítő felvételei, valamint Vajkai Aurél néprajztudós fotói, amelyek egy kis bakonyi falu, Szentgál zsidó családjainak a veszprémi gettóba szállításáról készültek.¹⁰ A képeken a szereplők általában felismerhetetlenek, és sok esetben a fotó pusztá látványa keveset vagy szinte semmit nem árul el az esemény mivoltáról.

Hivatásos fotóstól jelenleg egyetlen, 10 felvételből álló sorozatot ismerünk: Babai János kőszegi fényképész végigkísérte kamerájával a gettóból kiköltöztetett zsidók útját a városon át a vasútállomásig, ahonnan a szombathelyi gyűjtőtáborba, az auschwitz-birkenau munká- és haláltábor felé tartó

The few dozen surviving photographs were mostly taken by amateur photographers, usually anonymous. Some of the rare exceptions are Ferenc Rezsák and the Catholic priest Dr. Alajos Németh, who took photos of the ghetto in Sopron and of the deportees marching towards the railway station; and pictures by Aurél Vajkai, an ethnographer who recorded the Jews of Szentgál, a little village in the Bakony region, as they were transported to the ghetto of Veszprém.¹⁰ The people in the pictures are generally unrecognizable, and the images usually reveal very little about the event.

There is only one known series of 10 photos taken by a professional. János Babai, a photographer in Kőszeg, followed the Jews forced to move out of the ghetto as they marched through the town to the railway station, from where trains transported them to the concentration camp in Szombathely, which was the point of departure in Vas County for the trains heading

07. KÉP

Zsidók csoportját kísérik a csendőrok a gettóból a vasútállomás felé. A menet élén Bass Rezső állatorvos halad, a babakocsiban az 1943-ban született csecsemőt, Kopfstein Sárít tolja édesanyja, Kopfstein Hugóné. Kőszeg, 1944. június 18, cellulóz-nitrátos negatív, 24 × 36 mm, Babai János felvétele, lelt.sz.: 14704

PIC. NO. 7.

Gendarmes guarding a group of Jews from the ghetto to the railway station. Rezső Bass, a veterinary surgeon is walking at the head of the column, and Hugó Kopfstein's wife is pushing the pram of her daughter, Sári Kopfstein born in 1943. Kőszeg, 18 June 1944, nitrocellulose negative, 24 × 36 mm, by János Babai, inv. no.: 14704



vonatok Vas megyei kiindulópontjára szállították őket. E felvételek kópiái már 1945-ben közgyűjteménybe kerültek, s a képeken szereplő személyek közül néhányat még azonosítani is sikerült.¹¹

A magánfényképezők belső motivációját a képek elemzése alapján nehéz felderíteni. Annyi azonban a fotók többségéről az első pillantásra kiderül, hogy tisztos távolból, titokban, takarásból, lakásablakból készültek: a fényképező rejtve akart maradni, mivel tisztában lehetett cselekedete veszélyeivel. Dr. Németh Alajost bizonyára erkölcsi felháborodása és együttérzése késztette az események megörökítésére, hiszen papi minőségében segíteni is igyekezett az üldözötteken.¹² Az ellenkező attitűdre is több forrás utal: akadtak, akik antiszemita indíttatásból fényképeztek, a tilalom ellenére. Így például Fahidi Éva visszaemlékezésében megemlíti, hogy a debreceni

for the labour and death camps of Auschwitz-Birkenau. Copies of these photos were obtained by a public collection as early as 1945, and some of the people in the photos have been identified.¹¹

The internal motivation of the photographers is difficult to guess on the basis of an analysis of the pictures. But even at first glance it is clear that most of the photos were taken from a decent distance, in secret, under cover of something, for example from a flat window – in other words, the photographers wished to stay hidden, as they were probably aware of the dangers of their actions. It can surely be assumed that Dr. Alajos Németh was motivated by his moral outrage and sympathy, because as a priest he was also trying to aid the persecuted.¹² But there are also references in the sources to the opposite attitude: there were photographers who used their cameras with anti-Semitic purposes, in spite of the prohibition. For example,



08. KÉP

A balatonfüredi zsidók elszállítása a vasútállomásról a tapolcai gettóba. A felvétel az előtérben álló szekér takarásából készült. Balatonfüred. 1944. május 15., reprodukció, zselatinos ezüst, 13 × 18 cm, ismeretlen fényképező felvétele, lelt.sz.: 65.583

PIC. NO. 8.

Transportation of the Jews of Balatonfüred from the railway station to the ghetto in Tapolca. The photo was taken from behind the cart in the front. Balatonfüred, 15 May 1944, reproduction, gelatin silver print, 13 × 18 cm, unknown photographer. Inv. no.: 65.583

Serly-féle Gőztéglagyár területén összezsúfolt zsidók vagonokba hajtását a gyártulajdonos családjának egyik tagja fotózta: „Volt ott még egy fiú is. Remekül szórakozott rajtunk, napokon keresztül fényképezett bennünket.”¹³

Éva Fahidi mentions in her memoirs that a relative of the factory owner was taking photos of the Jews crowded on the grounds of Serly Steam Brick Factory, and being loaded onto train carts: “There was also a boy. He had great fun taking photos of us for days.”¹³

Fotográfiaák a nyilas uralom idején

A nyilas hatalomátvételt követő napokban Walther Faupel, a Wehrmacht Propagandaosztályának fotósa több riportot készített Budapesten. Tőle származik a közismert, 25 felvételtől álló fotósorozat, amely a németek és nyilasok 1944. október 17–18-án a budapesti csillagos házakban lakó zsidók ellen közösen végrehajtott nagyszabású razziáját követi végig.¹⁴

Photographs during the reign of the Arrow Cross Party

After the takeover by the Arrow Cross Party, Walther Faupel, a photographer of the Wehrmacht, made numerous reports in Budapest. He prepared the well-known series of 25 photos which follows the Germans and the Arrow Cross Party members during their shared large-scale raid against Jews living in so-called yellow star houses; that is, in buildings designated for Jewish people, on 17 and 18 October 1944.¹⁴

09. KÉP

Zsidóellenes razzia Budapesten a nyilaskeresztes hatalomátvétel után: a nyilasok és a németek elfogott férfiak menetét kísérik a Wesselényi utcában. Budapest, 1944. október 17 v. 18, zselatinos ezüst, 13 × 18 cm, Walther Faupel felvétele, lelt.sz.: 94.130

PIC. NO. 9.

Antisemitic raid in Budapest after the Arrow Cross takeover: members of the Arrow Cross Party and Germans are guarding a captured group of men marching in Wesselényi Street. Budapest, 17 or 18 October 1944, gelatin silver print, 13 × 18 cm, by Walther Faupel. Inv. no.: 94.130



Carl Lutz svájci alkonzul, aki védlevelek kiadásával sok ezer ember életét mentette meg, szenvedélyes amatőr fotós volt, s több felvétele is megörökítette a svájci követség Idegen Érdekeket Képviselő Osztályának Vadász utcai székháza előtt az életmentő okmányért sorban állók tömegét.

Raoul Wallenbergről és embermentő tevékenységéről csupán a munkaszolgálatból megszökött fiatal fotós, Veres Tamás néhány fennmaradt fotójának jóvoltából alkothatunk magunknak vizuális képet.¹⁵ A nyilaskeresztes pártszolgálatosok terrorjáról, a pártházakban történt rémtettekről, a Duna-parti gyilkosságokról, a pesti gettóban uralkodó szörnyű állapotokról azonban napjainkig nem került elő fénykép, s a körülményeket ismerve lehetséges, hogy nem is készült.

Carl Lutz, the Swiss vice-consul who saved the lives of several thousand people by issuing letters of safe conduct, was also a passionate amateur photographer, and he took numerous photos of the crowds queuing up for the life-saving documents in front of the headquarters of the Swiss embassy's Department Representing Foreign Rights in Vadász Street.

Visually, we can form a picture of Raoul Wallenberg and his activity of saving people only thanks to the few preserved photos taken by the young photographer, Tamás Veres, who deserted from the labour service.¹⁵ However, there are still no known photos recording the terror tactics of Arrow Cross Party members, the crimes committed at the party headquarters, the mass murders along the Danube bank, and the terrible conditions in the Pest ghetto, and it is possible that none were taken, taking into account the circumstances.

Fotográfiák a háború után: a bűntettek nyomai

A háború befejeztével, a nyilasok rémtetteinek felderítése során 1945–46-ban keletkezett fotódokumentáció meglehetősen bőséges. A pesti gettóban heverő holttestekről, a Dohány utcai zsinagóga kertjében összegyűjtött tetemekről, a budai tömeggyilkosságok áldozatainak exhumálásáról, valamint a munkaszolgálatosok tömegsírjainak feltárásáról több száz felvétel készült. A fotósok között volt Jevgenyij Halgyej, a neves szovjet haditudósító, Ék Sándor, a II. ukrán front politikai osztályának főhadnagya, Karossa László és Bojár Sándor, akik a munkaszolgálatból tértek haza, Herbst Imre, a cionista mozgalom tagja, valamint a szerveződő Magyar Filmipari Rt. (MAFIRT) több fényképésze.

Ugyancsak jelentős lehet az a képanyag, amelyet a koncentrációs táborok felszabadításakor a szövetséges haderők fotósai és a nyugati lapok által kiküldött fotóriporterek készítettek az életben maradt egykori foglyokról, köztük magyarokról is, ám e tárgykörben még nem folytak módszeres kutatások.

A holokausztfotográfiák muzealizációja

A háborút követő első esztendőkből a zsidóság tragédiája, a háborús és népellenes bűnök elkövetőinek felelősségre vonása a politikai és közélet központi kérdései közé tartozott. 1945 februárjában, amikor Budán még folytak a harcok, a Budapesti Nemzeti Bizottság kebelén belül működő *Náci és nyilas rémtettek kivizsgálására alakult bizottság* már megkezdte a zsidóság üldöztetésével kapcsolatos

Photographs after the war: the traces of the crimes

The photo documentation produced after the end of the war, in order to reveal the crimes of Arrow Cross Party members in 1945–46, is fairly abundant. There are hundreds of photographs of the corpses lying all over the ghetto in Pest or collected in the garden of the Synagogue in Dohány Street, as well images of the exhumation of the victims of mass murders in Buda and the excavation of mass graves of people killed while performing labour service. The photographers include Yevgeny Khaldei, the renowned Soviet war journalist, Sándor Ék, first lieutenant at the political department of the 2nd Ukrainian front, László Karossa, and Sándor Bojár, who returned from labour service, Imre Herbst, a member of the Zionist movement, and several photographers of the Hungarian Film Industry Ltd. (MAFIRT) which was being organized at the time.

There may also be a significant number of photos of survivors, including former Hungarian prisoners, taken by the photographers of the Allied forces and by the photo journalists of the Western press at the liberation of concentration camps, but this material has not yet been methodically researched.

Musealisation of Holocaust photographs

In the first years after the war, tragedy of the Jewry and penalization of the perpetrators of war crimes and crimes against humanity were among the central questions of politics and public discourse. In February 1945, with fights still going on in the streets of Buda, the *Committee for the Investigation of Nazi and Arrow Cross Crimes* operating in the framework of the Budapest National Committee had already



adatgyűjtést. A Bizottság célul tűzte ki a bűntettek írásbeli bizonyítékai mellett fényképanyag összeállítását is, majd az összegyűjtött dokumentumok könyv formában történő megjelentetését. Kormányzati érdektelenség és pénz hiányában a munka 1946 elején abbamaradt. Csekély eredményeként ma mintegy két tucat, többségében a nyilasok által meggyilkoltak tömegsírhainak feltárását ábrázoló papírkép található Budapest Főváros Levéltárában.¹⁶

1948-tól, a kommunista diktatúra létrejöttétől kezdve politikai, ideológiai okokból a zsidósággal kapcsolatos minden kérdést a hallgatás burka vett körül, s a holokaust tabutémává vált. Ahogy a nemzettestből 1944-ben kimetszették a zsidóságot, úgy akarta a sztálinista hatalom a zsidóság tragédiáját is kitörölni a kollektív emlékezetből.

started to collect data related to the persecution of the Jews. The Committee set itself the goal of collecting not only written but also photographic documentation of the crimes and of publishing the material in book form. Due to lack of funds and governmental disinterest, the work stopped at the beginning of 1946. One of its meagre results is that there are about two dozen paper prints to be found in the Budapest City Archives, which represent the excavation of mass graves containing victims mostly murdered by Arrow Cross Party members.¹⁶

From 1948, the beginning of the Communist dictatorship, every issue related to Judaism was shrouded in silence for political and ideological reasons, and thus the subject of the Holocaust became taboo. Just as the Jewry was cut out from the body of the nation in 1944, the Stalinist authorities

10. KÉP

A Budai Chevra Kadisa Maros utcai kórházában 1945. január 12-én elkövetett nyilas tömeggyilkosság áldozatainak exhumálása a kórház udvarán. A tömegsírból kiemelt holttestek előtt az elfogott és a helyszínre szállított elkövetők: Balról Csaba Sándor, Szabó Jenő, Jankovics Róbertné, Dobrócsi Lajos, Bakonyvölgyi Károly, Tokaji Péter, Vidra Mihály, Tuboly Lajos, 9. Kasza Vince, 10. Bittner Ferenc, 11. Czigány Ferenc 12. Hortobágyi Sándor, 13. Rédli József 14. Brummer Oszkár. Budapest, 1945. április 23, cellulóznitrátos negatív, 6 x 9.5 cm, Ék Sándor felvétele, lelt.sz.: 67045

PIC. NO. 10.

Victims of the Arrow Cross mass murder committed at the Chevra Kadisha Hospital of Buda in Maros Street on 12 January 1945 are being exhumated in the hospital court. The perpetrators captured and transported to the scene can be seen in front of the corpses lifted from the mass grave. The perpetrators from the left are: Sándor Csaba, Jenő Szabó, Róbertné Jankovics, Lajos Dobrócsi, Károly Bakonyvölgyi, Péter Tokaji, Mihály Vidra, Lajos Tuboly, 9 Vince Kasza, 10 Ferenc Bittner, 11 Ferenc Czigány, 12 Sándor Hortobágyi, 13 József Rédli, 14 Oszkár Brummer. Budapest, 23 April 1945, nitrocellulose negative, 6 x 9.5 cm, by Sándor Ék, inv. no.: 67045

A központilag diktált „damnatio memoriae” mellett a holokaust túlélőiben is dolgozott az elfojtás, a felejtés ösztöne – s ez sem kedvezett az emlékek fennmaradásának, muzealizációjának. Következésképpen nem létezett intézmény, amely a holokaust tárgyi, írott vagy fényképi dokumentumait tervszerűen gyűjtötte és feldolgozta volna. Ezekben az években a Magyar Zsidó Levéltárba, a MAFIRT és a Magyar Munkásmozgalmi Intézet archívumába került csupán néhány holokausszal kapcsolatos fotó.¹⁷

Az 1956 utáni évtizedekben a holokausszal és a zsidósággal kapcsolatos témák tabusításának lassú oldódásával egyre több fénykép jutott el a közgyűjteményekhez, de nem módszeresen tervezett gyűjtőmunka nyomán, hanem véletlenszerűen, vagy kampányfeladatként, egy-egy kiállítás igényeihez igazodva. Így gyarapodott holokausszt-fotográfiákkal az auschwitzi volt koncentrációs tábor 15-ös számú barakkjában 1965. április 1-én megnyíló magyar emlékkiállítás megrendezésével megbízott Legújabbkori Történelmi Múzeum

also wanted to erase the memory of the Jewish tragedy from collective memory. Besides the centrally imposed “damnatio memoriae”, Holocaust survivors instinctively preferred repression and oblivion, too – and neither trend supported the preservation and musealisation of memories. Consequently, there was no institution to systematically collect and process the material, written or photographic documents of the Holocaust. In that period, only a few photos related to the Holocaust were obtained by the Hungarian Jewish Archives, MAFIRT, and the archive of the Institution of the Hungarian Labour Movement.¹⁷

In the decades after 1956, when subjects related to Holocaust and Judaism slowly started to be regarded less as taboos, more and more photos were obtained by public collections. However, these acquisitions did not result from any systematic collecting process but rather happened by chance or as the consequence of a campaign adjusted to meet the needs of a specific exhibition. This is how the photo collection of the Museum of Contemporary History came into possession of Holocaust photographs when it was



fényképgyűjteménye.¹⁸ Az auschwitzi magyar pavilon következő állandó kiállítását az LTM átnevezésével 1966-ban létrejött Magyar Munkásmozgalmi Múzeum rendezte meg 1979-ben, s a kiállításhoz folytatott előmunkálatok eredményeként ekkor már ennek a múzeumnak a fényképtára őrizte a magyarországi holokaust fotográfiáinak egyetlen jelentősebb hazai gyűjteményét. A Magyar Munkásmozgalmi Múzeum a rendszerváltás után ismét a Legújabbkori Történeti Múzeum nevet vette fel, majd gyűjteményei 1995-ben beolvadtak a Magyar Nemzeti Múzeumba. *Így a magyarországi holokaust fényképeinek nemzetközi összehasonlításban is leggazdagabb gyűjteménye ma a MNM Történeti Fényképtárában található.*

A holokaust forrásainak feltárásában, a fotók összegyűjtésében és feldolgozásában a pártállami idők teljes, majd részleges hallgatásának

invited to organize a Hungarian memorial exhibition opening on 1 April 1965 at barrack no. 15 of the former concentration camp in Auschwitz.¹⁸ The next permanent exhibition of the Hungarian pavilion was organized in 1979 by the Museum of the Hungarian Labour Movement, which was established by renaming the Museum of Contemporary History in 1966. As a result of the work of preparing for the exhibition, the photo collection of this museum retained the only significant collection of Hungarian Holocaust photos. After the transition in 1989, the Museum of the Hungarian Labour Movement reverted to its original name of Museum of Contemporary History; then, in 1995, its collections were integrated into those of the Hungarian National Museum. *Thus, the richest collection of photographs about the Holocaust in Hungary – even in an international context – is now to be found at the Historical Photo Department*

11. KÉP

A József körúton menetelő munkaszolgálatosok, akiket Raoul Wallenberg a Józsefvárosi pályaudvaron kimentett a deportálás elől, majd egy svéd védett házban helyezett el. A menet élén Heller Walter halad. Budapest, 1944. november 29, zselatinos ezüst, mérete: 13 × 18 cm, Veres Tamás felvétele, lelt.sz.: 65.950. A fénykép az MTVA online archívumában a deportálás tárgyszó alatt két példányban is megtalálható, a fotós feltüntetése nélkül, más-más, de hasonlóan téves szöveggel. Az MTI Foto 752719 azonosító számú kép aláírása: „A nyilasok zsidókat terelnek Budapesten a Tattersaalba. 1944. október 16.”. A 752663-as azonosító számú kép szövege: „A magyarországi zsidóság deportálása. 1944.”

PIC. NO. 11.

Labour service unit members marching in József Boulevard, who were rescued from deportation at the railway station of Józsefváros and then placed at a Swedish protected house by Raoul Wallenberg. Walter Heller is at the head of the column. Budapest, 29 November 1944, gelatin silver print, 13×18 cm, by Tamás Veres, inv.no.: 65.950. Two copies of this photo can be found in the MTVA online archive under the keyword “deportation”, without mentioning the photographer in either case, and with similarly wrong accompanying texts in both cases. Subscription of the MTI photo no. 752719: „Arrow cross party members are forcing Jews to march to the Tattersaal in Budapest. 16 October 1944.”. Subscription of the photo no. 752663: “Deportation of Jews in Hungary. 1944.”

évtizedei óriási károkat okoztak. Az érdektelenség vagy éppen a felejtés vágya okán sok emlékanyag megsemmisülhetett. Az 1945 és 1948 között, majd az 1956-os forradalom után Izraelbe és más országba emigrálók, vagy csak az odalátogatók közül sokan gazdagították emléktárgyaikkal, fényképeikkel a jeruzsálemi Jad Vasem Intézetet, a cfáti Magyar Nyelvterületről Származó Zsidóság Emlékmúzeumát, a tel-avivi Diaszpóra Múzeumot, a naharijai Gettóharcosok Múzeumát, a washingtoni Holokausz Emlékmúzeumot és más külföldi intézményeket.

Alapvető fordulatot a rendszerváltozás hozott: az 1990-ben létrejött Magyar Auschwitz Alapítvány már célzottan gyűjtött minden magyarországi holokausztra vonatkozó emlékanyagot, s ennek bázisára támaszkodva alakult állami intézményként a Holokausz Emlékgyűjtemény Közalapítvány, amely 2004 óta működteti a Páva utcai Holokausz Dokumentációs Központ és

of the Hungarian National Museum.

The decades of – first complete then partial – silence under the Communist regime have made it enormously difficult to locate the sources connected to the Holocaust as well as to collect and process the related photos. Due to disinterest or the wish to forget, much of the material may have been destroyed. Many people migrating to Israel or other countries between 1945 and 1948 or after the revolution in 1956 donated their personal belongings and photos to the Yad Vashem Institute in Jerusalem, the Memorial Museum of Hungarian Speaking Jewry in Safed, the Museum of the Diaspora in Tel Aviv, the Ghetto Fighters’ House Museum in Nahariya, the Holocaust Memorial Museum in Washington, and other institutions abroad.

A radical change came only with the political transition. The Hungarian Auschwitz Foundation, established in 1990, already focused on collecting any material related to the Holocaust in Hungary,

Emlékhelyet.¹⁹ Napjainkban ez az egyetlen olyan hazai szakmúzeum, amelynek egyedüli célja a holokausz dokumentumainak gyűjtése. Fennállásának 15 éve alatt az intézmény muzeális gyűjteménye csaknem tízezres nagyságrendet elérő írott, tárgyi és vizuális dokumentummal, köztük sok fényképpel gyarapodott.²⁰

A hazai közgyűjteményekben őrzött képanyagra nem csupán a tematikai megoszlás egyenetlensége és bizonyos lényeges témák teljes hiánya jellemző, hanem sok esetben a feldolgozás felületessége, szakszerűtlensége is. A korrekten dokumentált eredeti fotográfiák mellett mind a hazai, mind a külföldi archívumokban nagy számban találhatók hiányosan, tévesen vagy egyáltalán nem adatolt, a provenienciát nélkülöző fotók. Gyakori az archívumok közötti átfedés, s ugyanaz a felvétel a különféle gyűjteményekben más-más, s néha egymással szögesen ellentétes meghatározással szerepel.

A megkésett és rendszertelen gyűjtőmunka következtében nem csupán fényképek sokasága semmisülhetett meg, de információk tömegét is végleg elvesztettük, hiszen azok az ismeretek, amelyek közvetlenül a vészkorszak után még rögzíthetők lettek volna, napjainkra a semmibe hulltak. A ránk maradt holokausz fotográfiák tudományos igényű feldolgozása nehéz, mivel a kortársak, a túlélők és a szemtanúk számának megfogyatkozásával ma már aligha támaszkodhatunk a „forró” emlékezetre. Az idő és tér koordinátáiból kiszakított pillanat vizuális lenyomatáról – a pusztá képről – az ábrázolt jelenség valósága csak részben vagy egyáltalán nem olvasható le. A dekontextualizálódott „néma” kép a legkülönbözőbb hamis értelmezésekre adhat lehetőséget, s nem tekinthető hiteles történeti forrásnak. A fotográfia keletkezésének és felhasználásának

and The Holocaust Memorial Collection Public Foundation was founded on that basis as a state institution operating the Holocaust Documentation and Memorial Center and Memorial Collection in Páva utca from 2004 onwards.¹⁹ Thus nowadays it is the only Hungarian museum specializing exclusively in the collection of Holocaust documents. In the course of its 15 years of existence, the museum collection of the institution has acquired almost ten thousand written, material, and visual documents, including many photographs as well.²⁰

The photos retained at collections in Hungary are characterized not only by the imbalance of their thematic scope and the complete lack of certain essential subjects but often by lack of expertise in their handling, too. Besides properly documented, original photos, there are a large number of photos with incomplete or erroneous data, or with no data at all, and thus no information on their provenance, both in the archives in Hungary and abroad. The holding of archives often overlap, so the same photo sometimes appears in different collections with diverse, occasionally quite contradictory descriptions.

As a result of delay and of the lack of systematic collection procedures, not only large numbers of photographs but also quantities of information may have been lost for good, since the knowledge that could have been recorded immediately after the end of the Shoah has probably disappeared by now. Scholarly research into the preserved Holocaust photographs is also difficult because one can hardly rely on the “hot” memory of contemporaries, survivors, and witnesses, as their number has diminished. The real content of the represented phenomenon can be only partially deciphered – or cannot be revealed at all – when one looks at the visual imprint of a moment torn out of its chronological and spatial coordinates. The decontextualized, “silent” picture allows various false

történeti kontextusát, vizuális tartalmának valódi jelentését esetenként csak alapos történelmi, fotótörténeti és fotótechnikai ismeretek alapján, több képi és szöveges forrás gondos összevetésével tárhatjuk fel.

A holokausztfotográfiák a nyilvános térben 1945-től napjainkig

Ha végigkövetjük az időben a holokausztfotográfiák megjelenését a nyilvánosság tereiben, látjuk, hogy ennek változásai híven követik a mindenkori politika, illetve emlékezetpolitika irányát.

Közvetlenül a háború után, amikor a háborús felelősség kérdése, a háborús bűnösök pereit és a zsidóság tragédiája még a közérdeklődés homlokterében álltak – a zsidókkal szemben elkövetett bűnök fényképei mint a „vád tanúi” szerepeltek. A magyarországi holokausztról a legelső képes kiadvány *Képek az elhurcoltakról* címmel 1945 decemberében jelent meg.²¹ A néhány lapos füzet főként a náci koncentrációs táborok felszabadításakor készült fotókat tartalmazza, s csupán három képet közöl a Budapesten elkövetett nyilas rémtettekről.

A rövid életű demokrácia éveiben, 1945 és 1948 között meglehetősen sok publikáció jelent meg e tárgykorben, ezekben találunk fényképeket is, bár viszonylag keveset, s a rossz papír és a gyenge nyomdatechnika miatt meglehetősen rossz minőségben.

A kollektív emlékezet monopolizálására törekvő Rákosi-diktatúra időszakában a holokauszt és minden zsidóságot érintő téma szöveges narratívájával együtt a képek is eltűntek a nyilvános-

interpretations and, therefore, cannot be considered as an authentic historical source. The historical context of the origin and use of a photograph and the real meaning of its visual content can sometimes only be revealed by thorough research based on knowledge of history, photo history, and photographic processes, carefully comparing various visual and textual sources.

Photographs of the Holocaust in the public space from 1945 until today

Chronologically following the appearance of Holocaust photographs in the public space, one observes that its changes truly reflect the actual trends in politics and policy of memory.

Immediately after the end of the war, when the question of responsibility for the war, the trials of war criminals, and the tragedy of the Jews were still in the foreground of public interest, photos representing the crimes committed against the Jews served as “witness to the prosecution”. The first illustrated publication about the Holocaust in Hungary was *Pictures about the Deported*, which came out in December 1945.²¹ The pamphlet consisting of only a few pages contains photos taken at the liberation of concentration camps, and features only three photographs of crimes committed in Budapest by Arrow Cross Party members.

In the years of the short-lived democracy between 1945 and 1948, a relatively large number of publications were printed, and some of them contain photos, too, although not many, and most of these are of poor quality due to the cheap paper and the poor printing technology.

During the Rákosi dictatorship, which aimed at

12. KÉP

Szálasi Ferenc népbírósági tárgyalása. Nagy Vince népügyész megmutatja Szálásinak a *Képek az elhurcoltakról* című kiadvány képeit. Budapest, 1946. február, zselatinos ezüst, 9,7 × 6,5 cm, Hódy György felvétele, lelt.sz.: 67.849

PIC. NO. 12.

The trial of Ferenc Szálasi at the people's court. The people's attorney, Vince Nagy is showing Szálasi the pictures from the volume: *Képek az elhurcoltakról* (*Pictures of the Deported*). Budapest, February 1946, gelatin silver print, 9.7 × 6.5 cm, by György Hódy, inv. no.: 67.849.



ság tereiből. Majd ahogy a kádári évtizedekben a hallgatás repedező falain átszivárgott a téma, úgy szűkülte lassacskán a vizuális emlékezetben keletkezett hatalmas űr is, jöhet a korszakban született jelentős forráskiadványok, monográfiák általában még kevés illusztrációt tartalmaztak. A magyarországi holokauszt fotográfiáinak gazdagabb válogatása először 1980-ban került a magyar közönség elé, amikor a Magyar Munkásmozgalmi Múzeum *Memento 1944. Kiállítás a deportálásokról és a fasiszmus 600 ezer magyarországi áldozatának emlékére* címmel megrendezte az 1979-es auschwitzi magyar állandó kiállítás hazai variációját, és több évig vándoroltatta.²² A kiállítás látványvilágát az Auschwitz Album fényképei határozták meg, s főként ezekre épült Ember Mária *100 kép* című úttörő jelentőségű könyve is, amelyben a magyar közönség először találkozhatott nyomtatásban – szépirodalmi kommentárok kíséretében –

monopolizing collective memory, all the textual narratives and pictures related to the Holocaust and any other subject connected to Jewry disappeared from the public space. Then, as the theme seeped through the cracks in the wall of silence in the decades of the Kádár regime, the huge gap in visual memory started to narrow as well, although the sources and monographs published at that time usually contained few illustrations. A more ample selection from the photographs of the Holocaust in Hungary was first offered to the Hungarian public in 1980, when the Museum of the Hungarian Labour Movement organized the local version of the Hungarian permanent exhibition displayed in Auschwitz in 1979. The title of this travelling exhibition was: “*Memento 1944: Exhibition in memory of the 600 thousand victims of the deportation and Fascism in Hungary*”.²² The visual world of the exhibition is defined by the photographs of the *Auschwitz Album*,

a magyarországi zsidóság elpusztításának fotográfiákkal elbeszélte krónikájával.²³

A rendszerváltás után a magyarországi nyilvánosságban a holokausztra sokszorta nagyobb figyelem irányult, mint a megelőző évtizedekben. 1994-ben, a holokauszt ötvenedik évfordulója alkalmából a Budapesti Történeti Múzeumban megrendezett *Holokauszt Magyarországon* című kiállítás tematikája a hazai eseményekre összpontosított, így jelentős magyarországi fotóanyagot vonultatott fel.²⁴ A holokauszt 2004-es hatvanadik évfordulója komoly előrelépést hozott az emlékezetpolitikában: a holokauszt-emléknap iskolai bevezetésével, a Páva utcai Holokauszt Dokumentációs Központ és Emlékhely és a Hódmezővásárhelyi Emlékpont megnyitásával megkezdődött a holokauszt beemelése a kollektív nemzeti emlékezet kánonjába.²⁵ Bekövetkezett a holokauszt fotográfiáinak publikációs boomja is. Az Élet Menete Alapítvány 2005 óta utaztatott vándorkiállításán, amely egy tehervagonban mutatja be a magyarországi holokauszt történetét, százezrek szembesülhettek a holokauszt fotóival. 2006-ban megnyílt a Páva utcai emlékközpontban a *Jogfosztástól a népiirtásig* című állandó kiállítás, amely minden magyar és a legjelentősebb külföldi archívumok anyagában folytatott módszeres kutatómunka eredményeként a magyarországi holokauszt fotográfiai dokumentumainak eddigi legteljesebb válogatását tárja a látogatók elé.²⁶ A 2014-es Holokauszt Emlékévében több budapesti és vidéki múzeumban is nyílt fényképekre alapozott kiállítás. A holokauszttal foglalkozó szaporodó történeti munkákban, képes történelmi folyóiratokban, heti- és napilapokban is egyre sűrűbben találkozunk a magyarországi holokauszt fotóival, de az igazi áttörést az informatikai forradalom hozta magával. A folyamatosan épülő digitális archívumok (Centropa, Fortepan),

which also served as the main source for the book *100 Pictures* by Mária Ember, a pioneering work which first allowed the Hungarian public to read the printed chronicle of the genocide of the Jews in Hungary narrated with photographs.²³

After the change of the political system in Hungary, far more attention was focused on the Holocaust than in the preceding decades. In 1994, on the 50th anniversary of the Holocaust, the exhibition *Holocaust in Hungary* organized at the Budapest History Museum concentrated on the events in Hungary, displaying a significant volume of photographic material, too.²⁴ The 60th anniversary of the Holocaust in 2004 saw a significant step in the policy of memory. By introducing the Holocaust Memory Day in schools and opening the Holocaust Documentation Center and Memorial Collection in Páva Street as well as the Memory Point in Hódmezővásárhely, the Holocaust began to be integrated into the national canon of memory.²⁵

There came the time for a boom in publications of Holocaust photographs, too. The travelling exhibition of the March of the Living Foundation, which displays the history of the Holocaust in Hungary in a freight car, has made it possible for hundreds of thousands of people to see the photos of the Holocaust since it started its journey in 2005. In 2006, the permanent exhibition of the Memorial Center in Páva Street, *From Deprivation to Genocide*, opened, displaying the most comprehensive selection of photographs about the Holocaust in Hungary, based on systematic research in every Hungarian as well as in the most important foreign archives.²⁶ In the Holocaust Memorial Year of 2014, numerous museums in Budapest and in the countryside opened exhibitions based on photographs. Historical works written about the Holocaust as well as the illustrated magazines of history, and even weekly magazines and daily papers publish photos about the Holocaust in Hungary more

a zsidóság múltjával foglalkozó online közösségi médiumok (például a *Holokausz és a családom* és az *Elfeledett szomszédaink* Facebook-csoportok) vagy az Open Society Archives által indított *Csillagos házak* projekt óriási hozadéka, hogy olyan fotókat is a nyilvánosság elé tárnak, amelyek eredeti példányától tulajdonosaik érzelmi okokból nem akarnak megválni.²⁷ Ugyanakkor az informatika korlátlan lehetőségei negatívumokkal is járnak: mivel a hatalmasra növekedett képigény könnyű és szinte azonnali kielégítése technikailag lehetővé vált, a képhasználók a legritkábban fordulnak a fotó autentikus forrásához. Így a táguló globális médiauniverzumban kaotikus állapotok uralkodnak: mind a nyomtatott, mind az online médiumokban háborítatlanul keringenek és elképzelhetetlen példányszámban sokszorozódnak a retusálással, montírozással, kivágással manipulált, hibásan meghatározott, téves dátummal, téves helymegjelöléssel ellátott holokausztképek, és velük együtt a hamis információk.²⁸ A gyakran minden adat és szöveg nélkül, ikonként közzétett fotográfiák szemlélője pedig nem kap lehetőséget arra, hogy megismerje a kamera által rögzített egykori pillanat sokrétű valóságtartalmát.

Összegzés

A holokausz fotográfiai reprezentációjának hazai tudományos kutatása lényegében a senki földje a muzeológia, a fotótörténet, a történettudomány, a kommunikáció- és médiatudomány, a vizuális antropológia és több más tudományos szakág területének határai között. Pedig a téma fontosságát nem lehet eléggé hangsúlyozni, hiszen a holokauszról alkotott, érzelmekkel átítatott

and more often, but the real breakthrough was the result of the information technology revolution. The great achievement of the permanently established digital archives (Centropa, Fortepan), of online media communities (groups such as *The Holocaust and My Family* and *Our Forgotten Neighbours*), or of the *Yellow Star Houses* project launched by the Open Society Archives is that they also offer public access to those photos which their owners would not want to part with, for sentimental reasons.²⁷ At the same time, the limitless possibilities of information technology has its disadvantages as well: since it has become very easy to satisfy the enormous demand for visuality almost immediately, the users of the images rarely search for the authentic source of the photo. This leads to chaotic conditions in the expanding global media universe: photos of the Holocaust manipulated by retouching, mounting, or cutting, supplemented with erroneous definitions, dates, and place names, and false information related to them are spreading and multiplying beyond measure both in the printed and in the online media.²⁸ Thus the viewer of photos which are sometimes published without any data or text has no chance to learn the manifold reality of the moment recorded once by the camera.

Summary

Scholarly research into the photographic representation of the Holocaust is practically a no-man's-land between the fields of museology, photo history, history, communication and media studies, visual anthropology, and numerous other branches of science. Nevertheless, the importance of the subject can hardly be emphasized enough, for photographs play a primary role in forming our concepts – imbued

képzeteink, erkölcsi alapállásunk kialakulásában elsőrendű szerepet játszanak a fotográfiák, s a szemtanúk elmúlásával maguk a képek válnak minden apró részletükben megóvandó és megbecsülendő autentikus tanúságtevőkké. Ezért kiemelkedő e médium jelentősége az egymásnak ellentmondó holokausztnarratívák több szinten, változó intenzitással zajló szellemi küzdelmében, amely a holokauszt traumájának a kulturális emlékezetbe történő integrálására, és ezzel a mindenkori hatalom által kívánatosnak tartott nemzeti identitástudat formálására irányul. Különös felelősség hárul tehát mindenkre, aki e nemcsak tudományos és politikai, hanem morális aspektusból is rendkívül súlyos, érzékeny téma fotográfiai örökségéhez hozzányúl, akár archívumi munkatársként, muzeológusként, történészként vagy felhasználóként.

with emotions – about the Holocaust as well as our moral stance, and, as witnesses pass away, photographs themselves become the authentic testimonies, which should be protected and valued with all their little details. This is why the medium is so very significant in the intellectual struggle of various controversial Holocaust narratives, which takes place on different levels and with changing intensity, aiming to integrate the trauma of the Holocaust into cultural memory and thus forming the national awareness of identity according to the preferences of those in power at any moment. It is an extraordinarily difficult and sensitive topic, not only from a scholarly and political, but also from a moral point of view. Therefore, anyone dealing with its photographic heritage must be aware of their exceptional responsibility, be they archive employees, museologists, historians, or users.

JEGYZETEK

- 1 Habbo Knoch: A tett „technoképei”, A holokauszt és a látás fotográfiai rendje (ford. Szűcs Kinga), in: Kovács Mónika (szerk.): *Holokauszt: történelem és emlékezet*, Budapest, Jaffa Kiadó, 2005. 307.
Anette Krings: *Die Macht der Bilder*, Berlin–Hamburg–München, LIT Verlag, 2006. 6.
György Péter: *Kádár köpönyege*, Budapest, Magvető, 2005. 118.
- 2 Sybil Milton: Argument oder Illustration, Die Bedeutung von Fotodokumenten als Quelle, *Fotogeschichte*, 1988. 28. szám. 62.
- 3 Bölöny József: Kereszténység a kirakatokban, *História*, 1993/4. 26–27.
- 4 Somló Béláról lásd: Stemlerné Balog Ilona: *Történelem és fotográfia*, Budapest, Osiris Kiadó – Magyar Nemzeti Múzeum, 2009. 179. Spitz Gyula fotói elérhetők az United States Holocaust Memorial Museum online fotóarchívumában.
- 5 *Dr. Szántó Endre munkaszolgálatos naplója*, Budapest, dr. Szántó István (kiad.), 2010.
- 6 Öt felvétel az MNL Baranya Megyei Levéltárban található: Pécsi Népbíróság 467/1946, öt ugyancsak amatőr felvétel eredeti negatívja az MNM Történeti Fényképtárának birtokában van. Lelt. sz.: 44468-44472
- 7 Kunt Gergely: *Kamasztükrök, A hosszú negyvenes évek társadalmi képzetei fiatalok naplóiban*, Budapest, Korall, 2017. 308.
- 8 Randolph L. Braham (szerk.): *A Magyarországi holokauszt földrajzi enciklopédiája*, Budapest, Park Kiadó, 2007. 1126. Randolph L. Braham: *A népiártás politikája, A holokauszt Magyarországon*, Budapest, Park Kiadó, 2015. 644.

NOTES

- 1 Knoch, Habbo. “Technobilder der Tat: Der Holocaust und die fotografische Ordnung des Sehens.” *Die Shoah und das Bilderverbot*, edited by Bettina Bannasch and Almuth Hammer, München, 2004, pp. 167–188. (In Hungarian “A tett ‘technoképei.’” Translated by Kinga Szűcs, *Holokauszt: történelem és emlékezet*, edited by Mónika Kovács, Jaffa Kiadó, 2005, p. 307.) Krings, Anette. *Die Macht der Bilder*. LIT Verlag, 2006, p. 6., György, Péter. *Kádár köpönyege*. Magvető, 2005, p. 118.
- 2 Milton, Sybil. “Argument oder Illustration. Die Bedeutung von Fotodokumenten als Quelle.” *Fotogeschichte*, 28. 1988., p. 62.
- 3 Bölöny, József. “Kereszténység a kirakatokban.” *História*, 1993/4., p. 26-27.
- 4 About Béla Somló, see Balog Stemler, Ilona. *Történelem és fotográfia*. Osiris Kiadó / Magyar Nemzeti Múzeum, 2009, p. 179. The photos of Gyula Spitz are available online in the photo archive of the United States Holocaust Memorial Museum.
- 5 *Dr. Szántó Endre munkaszolgálatos naplója*. Published by Dr. Szántó István, Budapest, 2010.
- 6 Five photos can be found at the Baranya County Archive of the National Archives of Hungary (MNL): Pécsi Népbíróság 467/1946; the negatives of further five photos, also amateur work, are held by the Historical Photo Department of the Hungarian National Museum (MNM), inv. no.: 44468-44472
- 7 Kunt, Gergely. *Kamasztükrök. A hosszú negyvenes évek társadalmi képzetei fiatalok naplóiban*. Korall, 2017, p. 308.

- 9 Karsai László – Molnár Judit (sajtó alá rend.): *Az Endre-Baky-Jaross per*, Budapest, Cserépfalvi Kiadó, 1994. 524.
- 10 Dr. Németh Alajos és Rezsák Ferenc fotóit a Soproni Múzeum, illetve az MNL Győr-Moson-Sopron Megyei Levéltára, Vajkai Aurél felvételeinek negatívjait a Laczkó Dezső Múzeum őrzi.
- 11 Babai János képeinek vintázskópiái a Magyar Zsidó Múzeum és Levéltárban, eredeti negatívjai az MNM Történeti Fényképtárában találhatók.
Harsányi László: *A kőszegi zsidók*, Budapest, Magyar Izraeliták Országos Képvisellete, 1974, *A Magyarországi zsidó hitközségek monográfiái* 6. 204, 208.
- 12 Dr. Németh Alajos: *Sopron könnyes-véres dátumai*, Sopron, Soproni Városszépítő Egyesület, 1993. 15.
- 13 Fahidi Éva: *A Dolgok Lelke*, Budapest, Ariel International Kft., 2015. 153. A fényképek létezéséről nem tudunk.
- 14 Walther Faupel fotóinak eredeti negatívjai a koblenzi Bundesarchiv birtokában vannak. Az MNM a negatívokról készült papírkópiákkal rendelkezik.
- 15 Tom Veres életinterjú, 2002. augusztus. United States Holocaust Memorial Museum. Szövege megtalálható: Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtár, Fotótörténeti adattár, Veres Tamás dosszié. Veres Tamás fényképeiről lásd: Jalsovszky Katalin – Tomsics Emőke – Toronyi Zsuzsanna: *A Magyarországi zsidóság képes története*, Budapest, Vince Kiadó, 2014. 319.
- 16 BFL BNB XVII.2. 18. doboz 34. csomó
- 17 Az intézmények átalakulása, átszervezése következtében a MAFIRT fotói ma a jogutód, a Magyar Távirati Iroda Fotóosztályának
- 8 *A Magyarországi holokausz földrajzi enciklopédiája*. Edited by Randolph L. Braham, Park Kiadó, 2007, p. 1126., Braham, Randolph L. *A népirtás politikája: A holokausz Magyarországon*. Park Kiadó, 2015, p. 644.
- 9 *Az Endre-Baky-Jaross per*. Edited by László Karsai and Judit Molnár, Cserépfalvi Kiadó, 1994, p. 524.¹⁰
The photos by Dr. Alajos Németh and by Ferenc Rezsák are held at the Museum in Sopron and in the Győr-Moson-Sopron County Archives of the MNL, while the negatives by Aurél Vajkai are at the Laczkó Dezső Museum.
- 11 The vintage copies of János Babai's work can be found in the Hungarian Jewish Museum and Archives, while the original negatives are preserved at the Historical Photo Department of the MNM.
Harsányi, László. *A kőszegi zsidók*. A Magyarországi zsidó hitközségek monográfiái 6, Magyar Izraeliták Országos Képvisellete, 1974, p. 204, 208.¹²
Dr. Németh, Alajos. *Sopron könnyes-véres dátumai*. Soproni Városszépítő Egyesület, 1993, p. 15.
- 13 Fahidi, Éva. *A Dolgok Lelke*. Ariel International Kft., 2015, p. 153. We have no information about the existence of the photos.
- 14 The original negatives of Walther Faupel's photos are in the possession of the Bundesarchiv in Koblenz. The MNM retains paper copies of the negatives.
- 15 *Tom Veres Life Interview*. August 2002. United States Holocaust Memorial Museum. The text is available in the Veres Tamás file of the Photo History Database at the Historical Photo Department of the Hungarian National Museum. On Tamás Veres's photos, see Jalsovszky, Katalin, Tomsics, Emőke and Toronyi, Zsuzsanna. *A Magyarországi zsidóság képes története*. Vince Kiadó, 2014, p. 319.

- archívumában, a Magyar Munkásmozgalmi Intézet fotói a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárának gyűjteményében található.
- 18 A Legújabbkori Történeti Múzeum Fényképtára a megszűnt Magyar Munkásmozgalmi Intézet fotógyűjteményét vette át, majd 1964-ben ide került a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Képcsarnokának fényképanyaga.
 - 19 Huhák Heléna – Szécsényi András: *Holokauszt alulnézetből, A személyes emlékezet múzeumi forrásai*, Budapest, Holokauszt Dokumentációs Központ és Emlékgyűjtemény Közalapítvány, 2016. 39.
 - 20 Huhák Heléna – Szécsényi András: *A Holokauszt Emlékközpont gyűjteményi katalógusa*, Budapest, Holokauszt Dokumentációs Központ és Emlékgyűjtemény Közalapítvány, 2015. 10–11.
 - 21 *Képek az elhurcoltakról, Auschwitz, Bergen-Belsen, Buchenwald, Dachau, Budapest*, Budapest, Központi Városháza, Fasiszták Által Elhurcoltakat Segítő Bizottság (kiad.), 1945.
 - 22 Mind az auschwitzi magyar állandó kiállítást, mind a *Memento 1944.* című kiállítást Horn Emil történész-muzeológus rendezte. Magyar Nemzeti Múzeum, Központi Adattár TA 1880–1980.
 - 23 Ember Mária: *100 kép*, Budapest, Magvető, 1984.
 - 24 E kiállítás rendezője is Horn Emil volt. Lásd 22. sz. jegyzet.
 - 25 Toronyi Zsuzsanna: A holokauszt örökségét kiállítani is nehéz, *MúzeumCafé*, 2014. 2. szám. 53.
 - 26 A kiállítást a Magyar Nemzeti Múzeum rendezte, a forgatókönyvet Kádár Gábor és Vági Zoltán írta, a programigazgató Molnár Judit volt.
 - 16 BFL BNB XVII.2. box Nr. 18., stack nr. 34.
 - 17 Due to the transformation and reorganization of the institution concerned, the photos of MAFIRT now can be found in the archive of its legal successor, the Photo Department of the Hungarian News Agency, while the photos of the Institution of the Hungarian Labour Movement are now in the collection of the Historical Photo Department of the Hungarian National Museum.
 - 18 The Photo Department of the Museum of Contemporary History took over the photo collection of the Institution of the Hungarian Labour Movement, later it also acquired the photos of the Historical Gallery of the Hungarian National Museum in 1964.
 - 19 Huhák, Heléna and Szécsényi, András. *Holokauszt alulnézetből: A személyes emlékezet múzeumi forrásai*. Holokauszt Dokumentációs Központ és Emlékgyűjtemény Közalapítvány, 2016, p. 39.
 - 20 Huhák, Heléna and Szécsényi, András. *A Holokauszt Emlékközpont gyűjteményi katalógusa*. Holokauszt Dokumentációs Központ és Emlékgyűjtemény Közalapítvány, 2015, pp. 10–11.
 - 21 *Képek az elhurcoltakról: Auschwitz, Bergen-Belsen, Buchenwald, Dachau, Budapest*. Published by the Fasiszták által Elhurcoltakat Segítő Bizottság, Központi Városháza, 1945.
 - 22 Both the Hungarian permanent exhibition in Auschwitz and *Memento 1944* were organized by Emil Horn, a historian and museologist. Hungarian National Museum, Central Database, TA 1880–1980.
 - 23 Ember, Mária. *100 kép*. Magvető, 1984.
 - 24 This exhibition was also organized by Emil Horn. See note nr. 22.
 - 25 Toronyi, Zsuzsanna. “A holokauszt örökségét kiállítani is nehéz.” *MúzeumCafé*, 2014 /2, p. 53.

- 27 *A Holokauszt és a családom* Facebook-csoport tevékenységének eredménye nyomtatásban: Fenyves Katalin (szerk.): *A holokauszt és a családom*, Budapest, Park Kiadó, 2015.
A *Csillagos házak* projekt összefoglalása: Nádor Éva (szerk.): *Csillagos házak, Emberek, házak, sorsok*, Budapest, Nádor és Társa Tanácsadó Iroda, 2015.
- 28 Jalsovszky Katalin: A történeti fotográfiák hitelességének védelmében, A magyarországi holokausztfotográfiák archiválásának és publikálásának problémái I–II., *Fotóművészet*, 2016. 2–3. szám. 86–95. és 104–114.
- 26 The exhibition was organized by the Hungarian National Museum, its script was written by Gábor Kádár and Zoltán Vági and the program manager was Judit Molnár.
- 27 The printed product of the activities of the *The Holocaust and My Family* Facebook-group: *A holokauszt és a családom*. Edited by Katalin Fenyves, Park Kiadó, 2015. A summary for the Yellow House project: *Csillagos házak. Emberek, házak, sorsok*. Edited by Éva Nádor, Nádor és Társa Tanácsadó Iroda, 2015.
- 28 Jalsovszky, Katalin. “A történeti fotográfiák hitelességének védelmében. A magyarországi holokauszt fotográfiák archiválásának és publikálásának problémái. I–II.” *Fotóművészet*, 2016 /2-3, pp. 86–95. and 104–114.



BOGNÁR KATALIN

Fényképhasználat
az 1950-es évek első
felében Magyarországon:
sajtóillusztrációk
és születésnap
fényképalbumok

Egy analóg fénykép elemzésekor, jelentéseinek minél részletesebb feltárásához a képi tartalom (kit, mit ábrázol, mikor és hol készült) mellett a fénykép tárgyiasultságának vonzatait is vizsgálni kell. A fényképtárgy leírásának különböző szempontjai – anyag, technika, méret, hátoldal, romlási folyamatok, installáció, használati módok – nemcsak a fotótechnika-történet és a fotóművészet kutatói, valamint a fotókonzervátorok számára bírnak jelentőséggel, hanem a fényképet a tárgyi kultúra részeként vizsgáló kutatók számára is. A tárgyiasultság vetületeinek – például a fénykép létrejötte, használata, hatása – vizsgálata éppen a technikátörténeti és fotóművészeti szempontból nem kiemelkedő fényképek társadalomtörténeti értékére hívja fel a figyelmet.¹

Az 1950-es évek első felének Magyarországot a *kommunista diktatúra* és a *személyi kultusz* kifejezésekkel jellemezi a politikátörténet-írás, és a fennálló hatalom szolgálatában dolgozó hivatalos fotóriporterek ekkor készült felvételeit a propagandafényképek kategóriába sorolja a fotótörténet. E felvételek vizuális eszközei, képi tartalmi jól azonosíthatóak,² és a korszak legnagyobb

KATALIN BOGNÁR

Usage of photographs
in Hungary in the early
1950s:
press illustrations and
birthday albums

When examining an analogue photograph, both image content (who and what it portrays, when and where it was taken) and materiality must be taken into account in order to explore the photographs' meanings in detail. The physical details used to describe a photograph as an object – material, methods, size, verso, signs of decay, installation, usage – are not important only for researchers into photographic processes or photographic art, or specialists in conservation; they are also relevant for scholars looking at photographs as part of the culture of objects. Exploring aspects of materiality such as the circumstances of the take, or the usage or effect of the photograph, highlights the social history value of images which are by no means remarkable for their technical or artistic features.¹

Political history writing defines Hungary in the early 1950s with the expressions *communist dictatorship* and *personality cult*. The history of photography categorises works by professional photographers working for the government during these years as propaganda photographs. The visual implementation and image content of these pictures could be very well identified.² They can

propagandafénykép-termelő forrása, a Magyar Fotó Állami Vállalat³ képeinek tanulmányozásával megismerhetők. A Történeti Fényképtárban őrzött két egyedülálló gyűjteményi egység, a *Szabad Nép* című napilap 1949 és 1956 közötti negatívarchívuma és a Rákosi Mátyás 60. születésnapjára küldött fényképalbumok segítségével a képi tartalmak mellett a propagandafényképek korabeli használatának két módját tanulmányozhatjuk.

A mai fényképtár egyik elődje, a Magyar Munkásmozgalmi Múzeum fényképgyűjteménye 1984-ben kapta meg a *Népszabadság* című napilap negatívarchívumának 1947 és 1964 közötti részét.⁴ Ez a gyűjtemény több mint 200 000 negatívot tartalmaz, és a *Népszabadság* fotóriporterei által 1957 eleje és 1963 vége között készített felvételek mellett magában foglalja az 1947–1949 között megjelent *Magyar Nap* című napilap és az 1948–1956 között megjelent *Szabad Nép* riportfényképeit is. Bár az archívum a múzeumba kerülést követően alapvetően egyben maradt, és megőrizte eredeti nyilvántartási rendjét, az 1984 óta eltelt időszakban több száz képet leltároztak be a muzeológusok a megfelelő gyűjteményekbe.⁵

A negatívok képi tartalmaik alapján, megfelelően adatolva, fontos forrásként szolgálhatnak a különböző történeti témák kutatói számára. Fotótörténeti szempontból az archívum azért kiemelkedő jelentőségű, mert segítségével a korabeli fényképhasználat, mégpedig a sajtóillusztráció készítésének folyamata követhető nyomon. A nyilvánosság számára csak a sajtóban megjelent kevés számú, az esetek többségében silány nyomdai minőségű illusztráció volt elérhető. A nyomtatott képeken a részletek egyáltalán nem, vagy csak nehezen értelmezhetők, és a lapokat vizsgálva csupán sejtéseink lehetnek, hogy a fényképek milyen manipuláción estek át, mielőtt megjelenhettek.⁶ A korszakra általánosan jellemző

also be well-researched by analysing the pictures of the Magyar Fotó Állami Vállalat (Hungarian Photo State Company)³, the major producer of propaganda photos of the time. The Historical Photo Department of the Hungarian National Museum holds two unique collection units: the negative archive of the daily newspaper *Szabad Nép* from 1949 to 1956, and the photograph albums sent as gifts for the 60th birthday of Mátyás Rákosi. Analysing these units, both the image content and two types of usage of propaganda pictures at the time can be identified.

One of the antecedents of today's Historical Photo Department was the photo collection of the Magyar Munkásmozgalmi Múzeum (Hungarian Museum of the Labour Movement), which received the negative archive of the daily newspaper *Népszabadság* from 1947 to 1964 in 1984.⁴ It contains more than 200,000 negatives. Besides photographs taken by *Népszabadság* reporters between early 1957 and late 1963, it also contains reportage images from two dailies: *Magyar Nap* (1947–1949) and *Szabad Nép* (1948–1956). Even though this collection has remained largely intact since it reached the museum, keeping its original registry order, since 1984 hundreds of the negatives have been given accession numbers in the relevant collections.⁵

Researchers working on various historical subjects can make very good use of the negatives, based on their imagery, provided they are adequately described. This archive is particularly remarkable from a photo history perspective, as it can be used to study the usage of photographs: more precisely, the process of creating press illustrations, of the time. Usually, only the few images which actually appeared in papers, often poorly reproduced, were available to the public. The details of the printed images can only be made out with difficulty, if at all, and when we examine the papers we can only

volt, hogy a lapokban a közölt képek alatt sokszor nem jelent meg a fénykép készítőjének a neve. Az archívumban fennmaradt negatívok segítségével vizsgálható, hogy egy több felvételtől álló riportból melyik kép(ek) és milyen formában került(ek) be az újságokba, és mely felvételek maradtak ki. A *Magyar Nap* és a *Szabad Nép* archívumainak eredeti regisztrációs füzetei alapján pedig azonosítható a fotóriporter neve, és a felvételek készítésének idejéről is pontosabb információkat kapunk.

A május elsejei ünnepségeket, felvonulásokat minden évben rengeteg felvételen örökítették meg a *Szabad Nép* fotósai. Két év, 1952 és 1953 képanyagának összehasonlításával érdekes hangsúlyeltolódásokat figyelhetünk meg az elkészült felvételek felhasználásában. Az 1952. május elsejei felvonulásokról a lap regisztrációs füzete alapján nyolc riportot⁷ készített a *Szabad Nép* három fotósa: Bass Tibor (1909–1973), Kéri Dániel (1914–2002) és Makai Margit (?–?). A ma fellelhető hét sorozat összesen 244 db 2,4 × 3,6 cm-es és 6 × 6 cm-es negatívot tartalmaz. Az elkészült felvételek közül a lap három számában (május 3., 4., 6.) összesen 33 kép jelent meg a felvonulásokról,⁸ a fotósok neve sehol nem jelenik meg a lapban.

Az 1953. május elsejei felvonulásokról a regisztrációs füzet alapján hat riportot⁹ készítettek a *Szabad Nép* fotósai: Kéri Dániel, Makai Margit és Rév Miklós (1906–1998). A fennmaradt öt felvonulási riportban összesen 341 db 2,4 × 3,6 cm-es és 6 × 6 cm-es negatívot őriz ma az archívum. Az elkészült felvételek közül a lap két számában (május 2. és május 3.) összesen 12 képet használtak fel,¹⁰ a fotósok neve nem olvasható a lapban.

Mivel mindkét évből hiányzik egy-egy riport (még a múzeumba kerülés előtt emelték ki őket valamilyen okból a lap archívumából, s aztán szintén ismeretlen okból nem kerültek vissza a helyükre), nem biztos, hogy 1953-ban több felvétel

guess at the kinds of changes and manipulations that the pictures underwent before publication was authorised.⁶ Papers of the period often omitted to print the photographer's name under the picture. With the negatives in the archive, we can identify which and how many images out of a report made up of several photos were eventually published, and which were left out. In addition, the original registration ledgers of *Magyar Nap* and *Szabad Nép* contain the names of the reporters, as well as more precise dates for the taking of the pictures.

The photographers of *Szabad Nép* took several pictures each year of the May Day festivities and parades. By comparing the material from two years, 1952 and 1953, we can observe how the emphasis shifted when the images were eventually published. According to the newspaper's registration ledgers, three photographers from *Szabad Nép* prepared eight reports⁷ on the May Day parade in 1952. They were Tibor Bass (1909–1973), Dániel Kéri (1914–2002) and Margit Makai (?–?). The seven series available today add up to 244 negatives, in either 2.4×3.6 cm or 6×6 cm format. Three issues of the newspaper (on May 3, 4 and 6) published a total of 33 images of the parades.⁸ The names of the photographers are not reported anywhere in the paper.

According to the ledgers, six reports⁹ were made of the May Day parade in 1953. The photographers from *Szabad Nép* were Dániel Kéri, Margit Makai and Miklós Rév (1906–1998). Today, the department holds 341 negatives from the five surviving reports, in either 2.4 × 3.6 cm or 6 × 6 cm format. Two issues of the paper (May 2 and 3) published a total of 12 images¹⁰, once again without reporting the names of the photographers.

Since one report is missing in both cases (they were removed from the newspaper's archive before they came to the museum for some reason, and

01. KÉP

Felvonulók a jugoszláv államelnököt, Titót kigúnyoló transzparenszel. Budapest, 1952. május 1., cellulózitrátos negatív, 6 × 6 cm, Bass Tibor felvétele, lelt.sz.: 2019.57.2. Ez a kép nem jelent meg a *Szabad Nép*ben.

PIC. NO. 1.

Paraders with a banner ridiculing Yugoslavian president Tito. Budapest, 1 May 1952, nitrocellulose negative, 6 × 6 cm, by Tibor Bass, inv. no.: 2019.57.2. This image was not published in *Szabad Nép*.



készült, mint 1952-ben; tény viszont, hogy 1953-ban kevesebb kép jelent meg a lapban a felvonulásokról, mint egy évvel korábban. A képek témái és mennyisége szoros összefüggésben volt az éppen aktuális politikai helyzettel. 1952. május elsején a harcos, ellenségfelmutató propaganda dominált, ennek megfelelően a megjelent képek között öt olyan van, amely a felvonulásokon körbehordozott szöveges és képes antiimperialista szlogeneket jeleníti meg (a képaláírások külön fel is hívják a figyelmet ezekre a részletekre).

1952-ben nem volt szorosan a munka ünnepe után olyan fontos esemény, amiről a lapnak tudósítani kellett, így több helyet és időt szánhattak a május elsejei ünnepségeknél. 1953-ban a munka ünnepe után nem sokkal, május 17-én tartották az országgyűlési választásokat, így a *Szabad Nép*ben szöveg és kép gyorsan áttért a választási agitációra,

never returned, once again for no known reason), we cannot be sure that more photographs were taken in 1953 than in 1952. It is however certain that in 1953 fewer images of the parade were published in the newspaper than the previous year. The subject and number of the pictures are closely linked to the political situation of the moment. On May 1, 1952, the propaganda was sounding a militant, antagonistic note. Thus, five of the published images feature both textual and visual anti-imperialist slogans carried around during the parade. (The captions explicitly direct attention to these details.)

In 1952, there was no particular event coming soon after Labour Day that needed reporting on, so more space and time could be devoted to the May Day festivities. But in 1953 parliamentary elections were scheduled a few days later, on May 17. So, in *Szabad Nép*, content (both text and images) quickly



02. KÉP

Felvonulók hatalmas Rákosi Mátyás portréval. Budapest, 1953. május 1., cellulóznitrátos negatív, 6 × 6 cm, Rév Miklós felvétele, lelt.sz.: 2019.58.1. Ez a kép nem jelent meg a *Szabad Nép*ben.

PIC. NO. 2.

Paraders with a huge portrait of Mátyás Rákosi. Budapest, 1 May 1953, nitrocellulose negative, 6×6 cm, by Miklós Rév, inv. no.: 2019.58.1. This image was not published in *Szabad Nép*.

sőt az egyik felvonulási képen is megjelenik már a téma.¹¹ Ebben az évben egy békésebb, a kitűzött célokra és az elért eredményekre fókuszáló propagandaüzenettel kívánta a hatalom ünnepelni május elsejét. A szavazatmaximálás jegyében az ellenség („imperialisták”, „reakció”, „kulákok”) elleni harc ideológiai üzenete nem jelent meg a lapban közölt képeken, pedig a fotósok ekkor is készítettek olyan felvételeket, amelyeken a felvonulók imperialistaelenes és kulákelenes propagandát jelenítenek meg.

A felvonulásokról szóló lapbeli tudósításokat mindkét évben a tömeget figyelő, integető vezetők képe nyitja. 1952-ben ezen a képen hat vezető látszik a dísztribünön, de a felvétel Rákosit helyezi középpontba vizuálisan és a képaláírásban is. Az 1953-as budapesti felvonulásra nem készült külön dísztribün, a vezetők a Sztálin-szobor mellvédjéről integettek a tömegnek. A lapban megjelent

shifted to electioneering, with one picture of the parade already referring to the subject.¹¹ In that year, authorities wanted to celebrate May 1 with more peaceful propaganda, focusing on goals and achievements. In order to win as much support as possible, no trace of the ideological message of fighting enemies (“imperialists”, “reactionaries”, “kulaks”) appeared in the photographs published in the paper. The photographers, however, had taken pictures in which people in the parade displayed anti-imperialist and anti-kulak propaganda.

Reports on the parades both years open with an image of the leaders observing the masses and waving. In 1952, there are six of them on the grandstand, but it is Rákosi who stands at the centre, both in the photograph itself and in the caption added to it. For the 1953 parade, no grandstand was erected in Budapest, and the leaders waved



felvételen a vezetők távolabbról látszanak, mint az 1952-es képen, s Rákosi csak egy a tizenöt vezető közül, balról a negyedik. 1952-ben négy olyan kép jelent meg, amelyen a felvonulás díszletei között felfedezhető egy-egy nagy méretű Rákosi-portré (dísztribünön, transzparensen). 1953-ban, bár a felvonuláson jelen voltak a vezető arcképei, és a fotósok készítettek ilyen témájú felvételeket, egyetlen Rákosi-portrét sem találhatunk (vagy ismerhetünk fel) a megjelent képeken.

1952-ben három képaláírás élteti Rákosit, 1953-ban egy ilyen sincs.¹² A felsorolt képhasználati változások mögött a Sztálin 1953. március 5-i halálát követő folyamatok kezdetét: Rákosi pozíciójának megrendülését kell látnunk.¹³

A *Szabad Nép*ben közölt szövegek illusztrálására az éppen kitűzött propagandacélokhöz és irányelvekhez igazodva a szerkesztők tehát válogathattak a fotóriporterek felvételei közül: bizonyos képeket

to the crowds from the balustrade of the statue of Stalin. The published image shows the leaders from farther away, and Rákosi is just one of the 15, fourth from the left. In 1952, four photographs showed views of the parade where large portraits of Rákosi appear (on the grandstand or on banners). Though such portraits were there in 1953 as well, and the reporters did take pictures of them, none of them were published, or at least we cannot recognize them.

In 1952, there were three captions glorifying Rákosi, but none in 1953.¹² This change in the usage of images shows the beginning of the events that followed Stalin's death on March 5 1953: Rákosi's position was less secure than it had been.¹³

So, to illustrate the articles published in *Szabad Nép*, editors could choose between several images according to the current propaganda goals and ideals. They picked certain photographs to release,

03. KÉP

A *Szabad Nép* Képes Mellékletének címlapja, 1950. augusztus 20.

PIC. NO. 03.

Front page of the Illustrated Supplement to *Szabad Nép*, 20 August 1950.

04. KÉP

Juhász Józsefné, Szőcsei Sándor és Papp Miklós a Magyar Népköztársaság új alkotmányát olvassák. Budapest, 1950. augusztus, cellulóznitrátos negatív, 6×6 cm, Bass Tibor felvétele, lelt.sz.: 2019.53.5.

PIC. NO. 04.

Mrs. József Juhász, Sándor Szőcsei and Miklós Papp read the new constitution of the People's Republic of Hungary. Budapest, August 1950, nitrocellulose negative, 6×6 cm, by Tibor Bass, inv. no.: 2019.53.5.

kiválasztottak, bizonyos képeket nem jelentettek meg a lapban. Az archívumban fennmaradt fényképnegatívak és a lapszámok összevetésével találhatunk példákat arra is, hogy egy-egy felvétel milyen retusáláson esett át, mielőtt a *Szabad Népb*en megjelent. A képek körbevágása, a háttér megváltoztatása gyakori eszközei voltak az újság-illusztráció készítésének. A szerkesztői döntések mögött meghúzódó okok (nyomdatechnikai, esztétikai, politikai) sokszor nehezen választhatóak szét, de az esetek többségében nem produkáltak meglepő változásokat. A továbbiakban a Rákosi-korszak eddig feltárt három leglátványosabb, politikai megfontolások által is motivált képmanipulációját mutatom be.¹⁴

A *Szabad Nép* Képes Mellékletének címlapja 1950. augusztus 20-án ezzel a képaláírással jelent meg: „Szőcsei Sándor, a MÁVAG Kossuth-díjas kovácsa, Juhász Józsefné turai parasztasszonnyal, a Pestmegyei Tanács alelnökjével és Papp Miklós tüzértszti iskolai hallgatóval olvassák Népköztársaságunk alaptörvényét.” A *Szabad Nép* archívumának regisztrációs füzetében az SZN 1247/c jelzetű riport a *Munkás-paraszt-katona csoport (Szőcsei)* címet viseli. A felvételsorozat, amelyben a címlapon szereplő embereket Bass Tibor fotóriporter örökítette

and others not to. Comparing the issues of the paper and the surviving negatives in the archive, we can see how much retouching some images underwent before appearing on the pages of *Szabad Nép*. Cropping the image or changing the background were common methods of making press illustrations. Often, it is hard to identify the reasons for these editorial decisions (problems affecting print quality, or aesthetic or political considerations), but in most cases they did not produce dramatic changes. In the following section I will present three more politically-motivated cases of photo manipulation from the Rákosi period (the most spectacular ones I have found so far).¹⁴

On 20 August 1950, the Illustrated Supplement to *Szabad Nép* bore the following caption on its front-page: “Sándor Szőcsei, Kossuth Award-winning blacksmith of MÁVAG, with Tura peasant woman Mrs. József Juhász, vice-chairwoman of the Council of Pest County and Miklós Papp, cadet at the artillery officers’ school, read the Constitution of our People’s Republic together.” In the registration ledger in *Szabad Nép*’s archive, the report (no. SZN 1247/c) bears the title “Worker-peasant-soldier group (Szőcsei)”. The series of images in which reporter Tibor Bass immortalised the people on the

05. KÉP

Szabad Nép 1952. szeptember 20. 1. oldal

PIC. NO. 05.

Szabad Nép, 20 September 1952, page 1.



Rákosi Mátyás eléváz a minisztertanács nevében megkoszorúzza Kossuth emlékművét.



06. KÉP

Koszorú a Kossuth-emlékmű avatási ünnepségén a Kossuth téren. Budapest, 1952. szeptember 19., cellulóznitrátos negatív, 6 × 6 cm, Bass Tibor felvétele, lelt.sz.: 2019.54.6.

PIC. NO. 06.

Wreath at the inauguration ceremony of the Kossuth monument in Kossuth Square. Budapest, 19 September 1952, nitrocellulose negative, 6 × 6 cm, by Tibor Bass, inv. no.: 2019.54.6.



07. KÉP

Rákosi Mátyás tiszteleg a frissen leleplezett Kossuth-emlékmű előtt a Kossuth téren. Budapest, 1952. szeptember 19., cellulóznitrátos negatív, 6 × 6 cm, Bass Tibor felvétele, lelt.sz.: 2019.54.1.

PIC. NO. 07.

Mátyás Rákosi saluting before the freshly unveiled Kossuth monument in Kossuth Square. Budapest, 19 September 1952, nitrocellulose negative, 6 × 6 cm, by Tibor Bass, inv. no.: 2019.54.1

meg, hat darab 6 × 6 cm-es negatívot tartalmaz. A beállított jelenetek egyikét sem a Parlament előtt vette fel a riporter. A lapban megjelent képen a törvényhozás házával összemontírozott embercsoport az 1949-ben életbe lépett alkotmány vizuális legitimációját szolgálta.

A *Szabad Nép* 1952. szeptember 20-i száma az első oldalon közölt egy képet arról, hogy „Rákosi Mátyás elvtárs a minisztertanács nevében megkoszorúzza Kossuth emlékművét”. Az SZN 2423 jelzetű riportban, amelyet felhasználtak a lapban megjelent illusztrációhoz, nyolc felvétel maradt fenn, valamennyi Bass Tibor felvétele. A nyomtatásban megjelent képet két felvételtől rakták össze: az SZN 2423/6 örökíti meg a koszorút, az SZN 2423/1-en látható Rákosi Mátyás az emlékmű mellett. A fotóriporternek nem sikerült a megfelelő szögben lefényképeznie Rákosit és az emlékművet együtt, de a vezető megörökített arckifejezése sem jelenhetett meg nyomtatásban. (Az eredeti felvételen Rákosi lefelé néz, vagy le van csukva a szeme, a *Szabad Nép*-ben megjelent képen előretekint.) Rév Miklós fotóriporter visszaemlékezéséből tudjuk, hogy az ilyen helyzetekben mi volt a megoldás: „A párt legfontosabb emberét nehéz volt fotografálni, nem volt jó fényképarca. De nagyon szigorúan vették, hogy csak olyan fotó jelenjen meg róla, amely rokonszenvesnek, mindig derűsnek mutatja. Ezért állandóan volt a szerkesztőségben 30-40 kivágott fej, amelyeket megfelelőknek ítélték. Ha úgy adódott, hogy nem sikerült róla kedvező felvételt készíteni a helyszínen, akkor ezekből a képekből kellett az ideálisat bemontírozni. Volt egy remek kezű retusőr a lapnál, aki a kivágott fejképről lefejtette a papírt egészen az emulzióig, így könnyen fel lehetett használni a fejet. Ő azt is meg tudta oldani, hogy az összhatás anatómiai szempontból megfelelő legyen. Nem lehetett észrevenni semmit...”¹⁵

cover contains six 6×6 cm negatives. None of the staged scenes were photographed in front of the Parliament. The image published in the paper served to visually legitimise the Constitution implemented in 1949, with the group of people edited together with the house of legislation.

The 20 September 1952 issue of *Szabad Nép* featured a front-page image of “Comrade Mátyás Rákosi placing a wreath at the Kossuth memorial in the name of the Cabinet Council.” Of the report used, filed under number SZN 2423, 8 photographs survive, all taken by Tibor Bass. The image sent to the press was made up of two of them: no. SZN 2423/6 is a picture of the wreath, while SZN 2423/1 shows Mátyás Rákosi beside the memorial. The reporter did not succeed in taking a photograph of Rákosi and the memorial from the right angle; nor was the leader’s facial expression suitable for the press. (In the original images, Rákosi is either looking downwards or has his eyes closed, while in the picture in *Szabad Nép*, he is looking straight ahead.) The memoirs of photo reporter Miklós Rév tell us what the solution was in such cases: “It was hard to photograph the most important member of the party; he was not photogenic. But they were very strict about what kind of images of him could be published: he had to look pleasant, and always serene. So, at the editor’s, we always kept about 30–40 cut-out images of his head, ones that were considered suitable. When we could not take the right kind of photograph of him on site, we had to assemble an ideal one from these. At the newspaper, we had a really skilled retoucher who could take the paper off the cut-out heads down to the emulsion, so then they could easily be used. He could even make the composition seem anatomically correct. No one ever noticed ...”¹⁵

08. KÉP

Szabad Nép
1952. december 16.
1. oldal

PIC. NO. 08.

Szabad Nép,
16 December 1952,
page 1.



A *Szabad Nép* 1952. december 16-i száma az első oldalon vezércikket közölt az országgyűlés új ülésszakának megnyitásáról. Az írás egy képet tartalmaz, amelyet a „Rákosi Mátyás elvtárs beszámolóját tartja az országgyűlés hétfői ülésén” képaláírás kísért. A lap archívumában két Bass Tibor-felvétel maradt fenn az SZN 2583 jelzetű riportban, amelyek közül az egyiket használták fel a megjelent illusztráció elkészítéséhez. A negatívokat tároló tasakon szerkesztési utasítás olvasható: „kijelölés szerint szabad használni”. A negatív felső szélénél egy vonal jelzi, hogy hol kellett a retusőrnek a kép bal és jobb szélét összecsiszogatni. Gerő Ernő miniszterelnök-helyettes így közelebb került Rákosi Mátyáshoz, és ehhez a változtatáshoz két képviselőt (köztük Ortutay Gyulát) ki kellett retusálni a háttérből. A lapban megjelent képről lemaradt a Gerő mögött ülő Vas Zoltán, az Országos Tervhivatal elnöke. Gerő és Vas éppen

On 16 December 1952, the leading article on *Szabad Nép*'s first page dealt with the opening of Parliament for a new session. It features an image, captioned “Comrade Mátyás Rákosi delivers his report at the Monday session of the Parliament”. In the paper's archive, two photographs by Tibor Bass survive in the report, filed under SZN 2583. One of them was used to prepare the press image. The sleeve of the negatives bears the editorial instruction: “use according to assignment.” A line on the upper border of the negative indicates where the retoucher needed to join the left and right sides of the image. In this way, Deputy Prime Minister Ernő Gerő appears closer to Mátyás Rákosi, which meant that two representatives (one of them being Gyula Ortutay) had to be edited out of the background. Another person missing from the image in the newspaper is Zoltán Vas, president of the Országos Tervhivatal



09. KÉP

Ülésezik a Parlament. Budapest, 1952. december 15., cellulóznitrátos negatív, 6 × 6 cm, Bass Tibor felvétele, lelt.sz.: 2019.56.1.

PIC. NO. 09.

The Parliament in session. Budapest, 15 December 1952, nitrocellulose negative, 6×6 cm, by Tibor Bass, inv. no.: 2019.56.1.

1952–1953 fordulóján kerültek összeütközésbe, mert utóbbi ellenezte az irreális gazdasági célkitűzéseket. 1953 februárjában váltották le a Tervhivatal éléről. Rákosi bal könyöke az eredeti felvételen túlságosan eltakarja Dobi Istvánt, az Elnöki Tanács elnökét, ezért a retusőrnek az ő alakját is át kellett dolgoznia. Az ideális megjelenés a vezérkultusz éveiben Rákosi mellett a többi vezetőnek is kijárt.

Az eddigiekben arra láthattunk példákat, hogy a kommunista hatalom propagandájának legfontosabb sajtóterméke milyen eszközöket használt a „dolgozó nép” felé irányuló vizuális kommunikációjában. A Rákosi Mátyás 60. születésnapjára (1952. március 9.) küldött fényképalbumok esetében megfordult a kommunikáció iránya. A fényképek feladata megváltozott: az állampolgárok befolyásolása és meggyőzése helyett a vezető megszólítása és a neki szánt üzenet közvetítése lett a cél.

(State Planning Office), who was originally sitting behind Gerő. Gerő and Vas came into conflict just at the turn of 1952–1953, because the latter opposed the unrealistic economic goals. In February 1953, he lost his post as president of the Planning Office. In the original image, Rákosi’s left elbow casts too much shadow on István Dobi, president of the Presidential Council, so the retoucher needed to work on his figure too. In these years of leadership cult, an idealised appearance was due to all the leaders, not only Rákosi.

So far, we have seen examples of the ways in which the most prominent newspaper in the communist leadership’s propaganda apparatus targeted the “working people” in its visual communications. The photo albums sent in for the 60th birthday of Mátyás Rákosi (March 9, 1952) reversed the direction of communication. Now, the photographs were used not

Rákosi Mátyás 60. születésnapjának megünneplését, szovjet mintát követve, nagy készülődés előzte meg.¹⁶ A vezetőnek az ország minden tájáról több ezer ajándékot küldtek a helyi pártszervek irányítása alatt a dolgozók. A különböző típusú tárgyak, dokumentumok jelentős része a Munkásmozgalmi Intézetbe került, majd ezek felhasználásával 1952. március 9-én *Rákosi Mátyás élete* címmel kiállítás nyílt. A Rákosinak küldött ajándékok között fényképalbumok is voltak, ma ezek közül a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára 47 darabot őriz.¹⁷ Az albumok történeti értékét nem az adja meg, hogy mennyire művészien megkomponált képeket tartalmaznak, mennyire igényes a papírnagyítások kivitelezése, vagy mennyire „ízléses” a képek elrendezése a lapokon. Mindegyik összeállítást értékes történeti forrásként kell kezelni, mert egyrészt a magyarországi kommunista vezérkultusz társadalmi leképeződésének tárgyi emlékei, másrészt rajtuk keresztül tanulmányozható a fényképpropaganda társadalmi hatása.¹⁸

A Történeti Fényképtárban őrzött 47 album közül legalább nyolcra kerültek be Magyar Fotó-felvételek, hogy ezek segítségével mutassák be a vezetőnek egy adott közösség életét, munkáját, eredményeit. A Magyar Fotó Állami Vállalat felvételei eredetileg azzal a céllal készültek, hogy különböző formában terjesztve (sajtótermékeken, brosúrákon, könyveken, kiállításokon, faliújságokon keresztül) az ország lakosságát („a dolgozó népet”) a vizuális kommunikáció útján győzzék meg az ország vezetése által kitűzött célok helyességéről, a kommunista eszmék követésére és a kiemelkedő dolgozókat példaként állítva a termelés feladatainak teljesítésére buzdítva őket. Az ajándékozó közösségek önreprezentációjukhoz biztonsággal használhatták a Magyar Fotó jóváhagyott keretek között

to influence and persuade citizens, but to address the leader and convey a certain message to him.

The celebration of Mátyás Rákosi's 60th birthday followed the Soviet pattern, with lavish preparations.¹⁶ The leader received thousands of gifts from all over the country, sent by workers under the direction of the local Party organs. Most of the different objects and documents went to the Institution of the Hungarian Labour Movement, where they were showcased in an exhibition called *The Life of Mátyás Rákosi* which opened on March 9, 1952. Among the gifts there were also photo albums, 47 of which are now in the possession of the Historical Photo Department of the Hungarian National Museum.¹⁷ Their historical value is not determined by the artistic quality of the photographs, or by how well the enlargements were made, nor by the “tasteful” arrangement of the images on the pages. All the albums deserve to be treated as valuable historical sources, in part because they are tangible memories of society's response to the Communist leader cult; and in part because through them, we can analyse the social influence of photographic propaganda.¹⁸

At least eight of the 47 albums held by the Historical Photo Department contain images provided by the Magyar Fotó Állami Vállalat (Hungarian Photo State Company), presenting to the leader the life, work and achievements of a particular community. Images by the company were originally made with the intention of distributing them in as many forms as possible (in the press, in brochures and books, in exhibitions and on billboards), thus using visual means to assure the citizens (“the working people”) of the validity of the leadership's objectives. They were also meant to convince people to follow Communist ideals and, by setting up outstanding workers as an example, to encourage them to complete production quotas. Communities sending

rögzített és ellenőrzött képi üzenetét, és ugyanez igaz azokra a fényképekre, amelyeknek készítői egyelőre nem azonosíthatók, de 1952 márciusa előtt megjelentek nyomtatásban.

Az alábbiakban egy album példáján szemléltetem, hogyan használták fel az ajándékozók a korábban propagandacélokra készített felvételeket a Rákosi Mátyásnak szánt üzenet közvetítésében.

Bár a Budapesti Városi Tanács 61 lapon 142 képet bemutató, 50 × 40 × 8 cm-es albuma¹⁹ nem tartalmaz neveket, aláírásokat, ami megadná, hogy a főváros legfőbb közigazgatási szervén belül konkrétan kik az összeállítás küldői, bizonyos, hogy az ajándékozók személyében semmiképpen nem az „egyszerű dolgozó népet” kell feltételeznünk. Budapest vezető szerepe miatt nem lokális narratívával találkozunk az albumban, hanem az országos politikával szorosan összekapcsolódó és azt hangsúlyosan megjelenítő elbeszéléssel. Ebből következően Rákosi Mátyás személye többször megjelenik mind a szövegekben, mind a képeken. Az összeállításban nem utal semmi a fényképeket készítő személyek vagy szervezet nevére, de a Nemzeti Kulturális Alap által is támogatott kutatásom során eddig 14 képről derült ki, hogy a Magyar Fotó, illetve annak elődszervezete, a MAFIRT készítette.²⁰ A születésnap üdvözlőlap tartalmazó első lapot követi a laponként 1–4 fényképpel bemutatott budapesti fejlődéstörténet. Az album nem a városi tanács dolgozóinak Rákosi születésnapjára tett munkafelajánlásait tartalmazza, hanem a második világháború vége óta a fővárosban történt jelentősebb eseményeket, a kiemelkedően fontosnak ítélt új vagy felújított intézményeket, létesítményeket mutatja be fényképeken (pl. újjáépített hidak, Világifjúsági Találkozó, új közigazgatási határok, földalatti építése, a Vidámpark és az Állatkert újrányítása, új iskolák

these gifts could safely use the Hungarian Photo State Company’s images to represent themselves, as the photographs had already been inspected and authorised. The same goes for images whose creator could not yet be identified, but which had been licensed for use by the press before March 1952.

In the following section, I will use one particular album as an example of how the donors used images originally taken for propaganda purposes in a different way, to convey their message to Mátyás Rákosi.

The album sent by the Budapest City Council is 61 pages long, contains 142 images, and measures 50×40×8 cm.¹⁹ Though it does not include names or signatures which would enable us to identify the actual senders of the compilation, we certainly cannot surmise that they were “the ordinary working people”. Due to Budapest’s leading position, the album does not cover local stories, but rather ones that are closely related to, and indeed place great emphasis on, national politics. Thus, Mátyás Rákosi’s figure appears several times both in texts and on pictures. Nothing in the compilation says anything about the individuals or organisations who took the photographs. However, so far my research – also supported by the National Cultural Fund – has identified that 14 images were made by the Hungarian Photo State Company or by its predecessor, MAFIRT.²⁰ The birthday greeting on the first page is followed by a presentation about the development of Budapest, with between one and four photos on each page. The album does not contain the offers of work for Rákosi’s birthday made by the workers of the city council. Instead, it presents the development of the city since the end of the Second World War. There are images of the most significant events, the renovated or newly built institutions and establishments deemed important (e.g. rebuilt bridges, the World

és lakóházak). Mivel Budapest a politikai vezetés központja is, az itt történt országos jelentőségű események szintén jelen vannak a narratívában (pl. a hároméves és az ötéves terv bevezetése, az 1947-es országgyűlési és az 1950-es tanácsválasztások, a Magyar Dolgozók Pártja kongresszusa). Az összeállítás alapvetően időrend szerint vonultatja fel a képeket: az első felvétel még az 1945 elején a budapesti Nagykörúton harcoló szovjet katonákat ábrázolja, az utolsó képen pedig a Városháza új tanácstermében ülészik a városi tanács, és az emelvény felett az „Ünnepeljük Rákosi elvtárs 60. születésnapját a tanács jobb munkájával!” felirat látszik.

A vezérkultusz-jelenséghez sorolható, hogy az ajándékozók fontosnak tartottak több olyan képet szerepeltetni az összeállításban, amelyen a megajándékozott láthatja, hogy az ő és a szovjet példakép portréja az élet számos területén jelen van a társadalomban. Rákosi arcképe 11, Sztáliné 14 felvételen jelenik meg mint dekorációs elem. Rákosi személyesen 13 megörökített eseményen szerepel az albumban, neve harmincszor olvasható a szövegekben, s a szövegek többször idéznek a vezető különböző események alkalmával elhangzott beszédeiből. Sztálin 1949-ben ünnepelt 70. születésnapjához kapcsolódóan három képet mutat be az album 26. lapja (középület-dekoráció Sztálin portréjával, 70-es trolibusz, Sztálin híd); az 59. lapon pedig a Sztálin-szobor 1951-es felavatásának képe van. Az 56–58. lapokon Rákosiról elnevezett budapesti létesítmények képei láthatóak (Rákosi Mátyás Vas- és Fémművek, Rákosi Mátyás Ifjús munkás város, Rákosi Mátyás Kultúrház). A 60. lapon a városi tanács különböző szervezeteinek születésnapi felajánlásait tartalmazó albumok képei sorakoznak, az utolsó lapon pedig a tanács ünnepi ülése.

Festival of Youth, new administrative boundaries, the building of the subway, the reopening of the Amusement Park and the Budapest Zoo, new schools and housing projects). Since Budapest was also the headquarters of the political leadership, events of national importance have their place in the narrative too (e.g. the introduction of the three- and five-year plans, the parliamentary elections of 1947 and the council elections of 1950, the congress of the Hungarian Workers' Party). Basically, the images follow each other in chronological order: the first one shows Soviet soldiers fighting on the Nagykörút back in early 1945, and in the last one we see the city council holding a meeting in the new council chamber of the City Hall. Above the stage, the banner reads “Let us celebrate the 60th birthday of comrade Rákosi with better work from the council!”

Also linked to the cult of the leader is the way the donors felt it was worth adding several images to the collection in which the recipient could see how his own portrait and that of his Soviet role model are present in society on many levels. The portrait of Rákosi used as decoration appears in 11 images, that of Stalin in 14. Rákosi himself is present at 13 pictured events, his name appears in texts 30 times, and his speeches on various occasions are often quoted. The 26th page of the album has three images linked to Stalin's 70th birthday in 1949 (a public facility decorated with a portrait of Stalin, a no. 70 trolley bus, and the Stalin Bridge over the Danube); the 59th page has a photograph of the inauguration of the statue of Stalin in 1951. On pages 56 to 58, there are images of Budapest establishments named after Rákosi (The Mátyás Rákosi Iron and Metalworking Centre, The Mátyás Rákosi Youth Workers' City, The Mátyás Rákosi Cultural Centre). On page 60, there is a photograph of the albums containing the offers

Az album nézegetője az egyes lapokat elválasztó hártypapíron olvashat magyarázó szövegeket a következő lapon található képekkel kapcsolatban, ám ezek nem minden esetben tartalmazznak konkrétumokat. Feltűnő, hogy a szövegek a tények helyett az ideológiai üzenetre, a kommunista rendszer, Rákosi és a Szovjetunió iránti hála és feltétel nélküli támogatás kifejezésére helyezik a hangsúlyt. Ez tudatos szerkesztési elv lehetett, hiszen a Magyar Fotó Vállalat az ideológiai üzenet (pl. több termelésre buzdítás, a Szovjetunió példaként állítása) mellett részletes képmeghatározásokkal terjesztette a riporterei által készített felvételeket.²¹ Szembetűnő az adatok hiánya például a 32. lapon található képekkel kapcsolatban, amelyeken a fővárosban létesült új ipari létesítmények láthatóak. A lapot megelőző hártypapíron ennyi olvasható: „A II. kongresszuson kijelölt úton, feszített öt éves tervünk teljesítése és túlteljesítése jegyében folyik a magyar nép hatalmas munkája, mely újjáteremti hazánkat és gyönyörű új gyárakkal, üzemekkel gazdagítja fővárosunkat is.” A lapon látható négy üzem egyikét sem azonosítja a szöveg, és egyedül a második képen látható épület homlokzatán szerepel az „Erőgépjavító V.” felirat. A 37. oldalon szereplő három új rendelőintézetet és kórházat, valamint a 40–41. oldalon látható gyermekgondozó intézményeket sem azonosítja a szöveg. Többször hiányzik a képeken szereplő személyek megnevezése. A 33–34. lapon például az újjáépített ferihegyi repülőtérén keresztül Magyarországra látogató szovjet tudósokat, művészeket láthatunk hat képen, ám az összefoglaló szövegben itt sem szerepel, hogy konkrétan kikről van szó. A 39. oldal első képéről csak ennyit ír a szöveg: „Rákosi Mátyás kézfogása az olimpiai bajnoknővel azt a rendkívüli megbecsülést jelképezi, amellyel a nép állama sportoló ifjúságunkat körülveszi.” Lehet, hogy az album

of work by various departments of the city council to celebrate Rákosi's birthday. On the last page, we see the city council's ceremonial meeting.

Looking at the album we find explanatory captions for the images on the thin paper which separates individual pages. However, the captions do not always offer actual details. It is remarkable how instead of giving information these texts emphasise the ideological message, and the expression of gratitude and unconditional support towards the Communist regime, Rákosi and the Soviet Union. This might have been a conscious editorial choice, as the Hungarian Photo State Company distributed the images made by their reporters with detailed captions, besides the ideological messages (e.g. encouragement to increase production, setting the Soviet Union as an example).²¹ One example of missing data affects the images on page 32, which show new industrial establishments in the capital. The text on the paper dividing this page from the previous one reads only: “The Hungarian people's great work, which recreates our homeland and enriches our capital as well with gorgeous new factories and operations, continues along the path laid out at Congress II, fulfilling and over-fulfilling our ambitious five-year plan.” None of the four factories in the image are thus identified by the text. The only clue is on the second one, where the façade reads “Motor Repair C”. The three new clinics and hospitals on page 37, and the nursing homes on pages 40–41 also remain unidentified by the captions. The names of the people who appear are often omitted as well. For example, on pages 33 and 34 six images show Soviet scholars and artists arriving in Hungary at the rebuilt Ferihegy airport, but the caption does not indicate exactly who they are. The first image on page 39 is only described as: “By shaking the hand of the Olympic



összeállítói feltételezték, hogy a kép szemlélőí, köztük Rákosi, felismerik Gyarmati Olgát, de bizonyos, hogy az egyént a közös célok és az általános tendenciák bemutatása javára háttérbe szorító szemlélet példája ez, amellyel több más, Rákosi-nak ajándékozott albumban is szembesülhetünk. A Budapest Városi Tanács narratívája hősöket mutat be,²² de a legfőbb vezetők kivételével a hősök ezúttal névtelenek.

A fényképfelvételek adatainak elhagyása kisebb-nagyobb csúsztatásokra adott lehetőséget. Nem állapítható meg teljes bizonyossággal, hogy az adatok elhagyása a tudatos félrevezetés eszköze volt, vagy a szerkesztők egyszerűen nem tartották fontosnak a részleteket. A következő esetben a kép készítéséhez kapcsolódó adatok elhagyása nem változtat jelentős mértékben a tényeken, mégis jellemző példája a korabeli sajtófotó-használatnak.

championess Mátyás Rákosi demonstrates the extraordinary appreciation with which the people's state regards our sporting youth.” It may be that the album's editors supposed that whoever viewed the image, including Rákosi himself, would recognize Olga Gyarmati. However, it is certain that this is an example of common goals and general tendencies overshadowing the individual; a phenomenon that we meet in many other albums donated to Rákosi. The narrative of the Budapest City Council presents heroes²², but, aside from top leaders, the heroes in this album remain nameless.

Omitting data from photographs permitted a number of distortions of varying degrees of significance. We cannot be certain if the lack of information was part of a deliberate attempt to mislead, or if editors simply considered details unimportant. The next case to be explained is

10. KÉP

Rákosi Mátyás két képviselőnővel, köztük Kókai Jánosnéval beszélget a Parlament folyosóján, az új alkotmányról szóló törvényjavaslat beterjesztésének napján. Budapest, 1949. augusztus 10., cellulóznitrátos negatív, 2,4×3,6 cm, Bozsán Endre felvétele, lelt.sz.: 2019.55.7.

PIC. NO. 10.

Mátyás Rákosi speaks with two female MPs, one of them being Mrs. János Kókai, in the corridor of the Parliament on the day of the presentation of the proposal on the new constitution. Budapest, 10 August 1949, nitrocellulose negative, 2,4×3,6 cm, by Endre Bozsán, inv. no.: 2019.55.7.

A 18. lap két képét ez a szöveg kíséri: „»A Népfronttal a boldog, erős, független Magyarországért!« Rákosi elvtársnak ezzel a jelszavával indultak a választási harcba az ország alkotó erői. És a kommunisták vezetése alatt döntő győzelmet aratott a Népfront.” Az első képen Rákosi látható a Parlament folyosóján két parasztasszonnyal, akik közül az egyik népviseletben van; a másik felvételen pedig utcai felvonulókat láthatunk, akik Rákosi portréját és a „Győzött a népfront győzött a nép” feliratot emelik a magasba. Feltételezhető tehát, hogy a képek az 1949. május 15-i választásokhoz kapcsolódnak. A Történeti Fényképtárban őrzött *Magyar Nap*-archívum segítségével azonban kiderült, hogy az első képet Bozsán Endre fotóriporter készítette a napilap számára 1949. augusztus 10-én, amikor Rákosi beterjesztette az új alkotmányról szóló törvényjavaslatot.

A felvétel megjelent a *Magyar Nap* 1949. augusztus 12-i számának 1. oldalán, ezzel a kép aláírással: „Hosszú ideig tart, míg Rákosi Mátyás miniszterelnök-helyettes az ülésterembe ér. Szinte minden lépésnél megállítják a képviselők, körülvesszik, kérdésekkel halmozzák el, beszámolnak a begyűjtési verseny állásáról. A női képviselők köszönetet mondanak, hogy egyenjogúságukat ezentúl törvény biztosítja. Képünkön a paraszt-

a typical example of the way press images were used at the time, even though the omission of particulars around the taking of the photograph does not significantly change the facts. The two images on page 18 are accompanied by the caption: “«With the People’s Front for a happy, strong, independent Hungary!» The forces shaping the country entered the election battle with this rallying cry by comrade Rákosi. And, led by the Communists, the People’s Front won a decisive victory.” In the first image, we see Rákosi on a corridor of the Parliament together with two peasant women, one of whom is wearing traditional costume. In the other photograph, demonstrators on the street hold up Rákosi’s portrait and the slogan “The People’s Front won, the people won.” We can therefore assume that the images are related to the elections of May 15 1949. However, researching the archive of *Magyar Nap* at the Historical Photo Department, we discovered that the first image was taken for the paper by reporter Endre Bozsán on 10 August 1949, when Rákosi submitted the proposal for the new constitution.

The photograph was published on page 1 of the August 12 issue of *Magyar Nap*, with the caption: “It takes a long time for Deputy Prime Minister Mátyás Rákosi to reach the Council Chamber. MPs stop him at nearly every step, surrounding him, asking

képviselőnők egy csoportjával beszélget.” A három ember képe, más beállításban, megjelent a *Szabad Nép* 1949. augusztus 11-i számának első oldalán, a fotós nevének megjelölése nélkül. Itt a képaláírás így azonosítja a jelenetet: „Az ülés kezdete előtt parasztasszony-képviselők számolnak be Rákosi elvtársnak a begyűjtési munkáról.” A jelenetet fontos képi üzenetnek értékelték a korban.²³ Sok olyan kép készült Rákosiról, ahol egyszerű munkásokkal, parasztokkal beszélget, ez a kép ráadásul azzal a többletüzenettel rendelkezett, hogy a vezető a női egyenjogúság elkötelezett híve. Ennek ellenére egyik helyen sem tartották fontosnak, hogy leírják a képviselőnők nevét.²⁴

A fényképfelvételekhez kapcsolódó adatok fel nem használásával a fent ismertetett példánál súlyosabb csúsztatás érhető tetten az album egy másik témájánál. A 15. lapra ragasztott két kép az államosítások folyamatát illusztrálja, és a következő szöveg vezeti be őket: „1948. március 27: az üzemek államosításának napja. Hatalmas lépést tett ezzel a magyar nép, Pártunk és Rákosi Mátyás elvtárs vezetésével, a szocializmushoz vezető úton.” Itt sem tudjuk meg, mely gyárakban készültek a felvételek, ám az első képről sikerült kideríteni, hogy Botta Ferenc készítette a MAFIRT számára a Standard gyárban 1949. december 28–29-én. A híradástechnikai berendezéseket gyártó Standard Villamossági Részvénytársaság teljes egészében amerikai tulajdonú vállalat volt, s mint ilyen 1948 márciusában még elkerülte az államosítást. A magyar állam és az amerikai tulajdonos között zajló sikertelen tárgyalásokat követően a vállalat magyarországi vezetőit 1949 végén szabotázzsal és kémkedéssel vádolták meg, hogy ellenszolgáltatás nélkül vonhassák állami felügyelet alá a gyárat. A Standardot végül a tíz főnél többet foglalkoztató üzemekkel és a még fennmaradt

him questions, telling him about the state of the crop delivery competition. Female MPs thank him for the law which now ensures their equal rights. In this photograph, he is seen talking to a group of female peasant MPs.” An image of the same scene of these three people, from a different angle, was published on the first page of the August 11 issue of *Szabad Nép*, with no mention of the reporter’s name. The caption here says: “Before the meeting starts, peasant women tell comrade Rákosi about the crop delivery.” At the time, the scene was seen as a significant visual message.²³ There were several photographs of Rákosi where he is seen speaking with simple workers or peasants; in addition, this particular image conveys the message that the leader is a committed supporter of female equality. Yet, none of the editors deemed it important to report the names of the female delegates pictured.²⁴

The omission of details in photographs leads to a much more serious distortion of reality concerning another theme of the album. The two pictures pasted in on page 15 present the process of nationalisation, and are introduced by the following text: “27 March 1948: the day factories are nationalised. With this, the Hungarian people take a great stride along the road toward Socialism, led by our Party and by comrade Mátyás Rákosi.” Once again we are not told in which factories the pictures were taken, but we discovered that the first one was taken for MAFIRT by Ferenc Botta on December 28–29 1949, in the Standard factory. Standard Electronics LC, producing communication devices, was an entirely American-owned business, so it avoided nationalisation in March 1948. Following unsuccessful negotiations between the Hungarian state and the American owners, the management of the company in Hungary were accused of sabotage and espionage in late 1949, allowing the factory to

külföldi érdekeltségekkel együtt 1949. december 28-án államosították.²⁵ Az ideológiai mondanivalót olvasható szöveggel is megjelenítő mozgalmas képet²⁶ a városi tanács albumának összeállítói a narratíva fontos elemének tartották. Az sajnos már nem rekonstruálható, hogy a felvétel készítésének helyét és idejét tudták-e a szerkesztők, és szándékosan használták más kontextusban a képet, vagy már ők sem tudták, mert korábban eloptak a felvételhez kapcsolódó információk. Ezen kép kapcsán fontos kiemelni, hogy az album narratívájában máshol sem jelenik meg „az ellenség”. Az idealizált Budapest-kép és a Rákosi vezetésével elért és elérendő célok bemutatásában nem esik szó hibákról, problémákról, hiányosságokról. A 16. lap témája a kommunista és a szociáldemokrata pártok egyesülése, a Magyar Dolgozók Pártjának megalakulása 1948-ban. A felhasznált kép a Hősök terén lezajlott ünnepi nagygyűlést örökíti meg; a felvételt Botta Ferenc készítette a MAFIRT számára. Az albumban a kísérszöveg nem említi a Szociáldemokrata Pártot és vezetőjét, Szakasits Árpádot. A képen a dísztribün felett hatalmas Lenin-, Rákosi- és Sztálin-portrék láthatóak. Rákosi képe alatt egy kisebb méretű Szakasits-portré is volt,²⁷ amit az albumba ragasztott képről retusálással eltávolítottak. A gondosság figyelemre méltó, hiszen a dísztribün dekorációja meglehetősen távoli és kicsi a képen. A retusálás nyomai jól kivehetők.²⁸ Az 1949 és 1950 között a Magyar Népköztársaság Elnöki Tanácsának elnöki tisztségét viselő Szakasitsot 1950 áprilisában tartóztatták le koholt vádak alapján, s 1956 márciusáig fegyházban raboskodott. Nevének említése, képmásának felhasználása kínos hiba lett volna 1952-ben. Nemes János, aki a Magyar Dolgozók Pártja agitációs és propagandaosztályának munkatársaként vett részt a *Rákosi Mátyás élete képekben* című kiadvány²⁹ összeállításában,

be placed under state supervision without strings attached. In the end, Standard was nationalised on December 28 1949²⁵, along with other factories employing more than 10 people and the few remaining partially foreign-owned businesses. The stirring image,²⁶ delivering the ideological message through text as well, was deemed an important element of the narrative by the editors of the city council's album. Unfortunately, we can no longer establish whether the editors knew the time and location of the image and thus used it deliberately in another context, or whether they did not know, for these data might have been lost earlier. Speaking of this image, it is worth emphasising that neither here in the album nor elsewhere in its narrative does “the enemy” appear. Presenting the idealised image of Budapest and the achieved or expected goals under Rákosi's leadership does not allow space for errors, problems, or imperfections. The theme of page 16 is the union of the Communist and Social Democratic parties: the founding of the Hungarian Workers' Party in 1948. The image used shows the celebratory general assembly on Heroes' Square. The photograph was taken by Ferenc Botta for MAFIRT. The caption in the album does not mention the Social Democratic Party or its leader, Árpád Szakasits. In the image, above the stage, we can see huge portraits of Lenin, Rákosi and Stalin. Originally, under Rákosi's, there was a smaller portrait of Szakasits²⁷, which was eliminated from the album image by retouching. This is remarkable, as the stage decorations are small and seen only from a distance in the pictures. The traces of retouching are quite clear.²⁸ Szakasits, who bore the title of President of the Presidential Council of the People's Republic of Hungary between 1949 and 1950, was arrested in April 1950 on trumped-up charges. He stayed in prison until March 1956. Mentioning

így emlékezett vissza egy, valószínűleg „az MTI fotószolgálatában dolgozott” retusőrre, aki többek között „mellékalakot kiiktatott, szakállal, bajuszszal, szemüveggel felismerhetetlenné tett olyan személyiséget, aki a politika pálfordulásai következtében – már visszamenőleg sem létezhetett”.³⁰

A Rákosi születésnapjára küldött fényképalbumok értelmezéséhez érdemes azt a szempontot is felvillantani, hogy ezek az összeállítások nem csak a vezetőnek száltak. Az ajándékok egyfajta nyilvános „hitvallásként” is funkcionáltak, hiszen egy részüket kiállításon mutatták be 1952-ben. A fényképtárgyak további használati módjai, éppen közgyűjteménybe kerülésüknek köszönhetően, túlnyúlnak az 1950-es évek első felén.

Bár a képi tartalom alapvető a fotográfiák értelmezésében, ha vizsgálatuk, felhasználásuk, bemutatásuk során figyelmen kívül hagyjuk az anyagi mivoltukra utaló adatokat és időben változó kontextusaikat, kiaknázatlanul hagyunk egy társadalom- és kultúrtörténeti szempontból izgalmas és sokoldalú forrást. Az itt bemutatott példák annak bizonyítékai, hogy egy fénykép számos fontos és érdekes adatot szolgáltat, ha a képi tartalma mellett felhasználási módjaira is rákérdezőnk.

his name or using his picture would have been an awkward mistake in 1952. One of the editors of the publication *The Life of Mátyás Rákosi in Pictures*²⁹, János Nemes, working with the agitprop section of the Hungarian Workers' Party, remembers a retoucher who was probably “employed by the MTI’s photograph service” as one who “eliminated secondary figures or used beards, moustaches or glasses to make certain people unrecognisable – people who could not exist even retroactively due to changes in politics.”³⁰

When analysing the albums sent to Rákosi for his birthday we must highlight how these compositions were not meant only for the leader. The presents functioned as a sort of public “credo”, as some of them were showcased in an exhibition in 1952. Other uses of the photographic objects, precisely because they entered public collections, continued beyond the first half of the 1950s.

Though image content is essential when understanding photographs, we cannot disregard the data concerning their materiality and their context, as it changes over time, when we are analysing, using and exhibiting them. If we do so, we will have failed to use a source that is both exciting and diverse in term of social and cultural history. The examples listed here are evidence that a photograph can reveal many important and interesting details, if we examine not only its image content but also the way in which it was used.

JEGYZETEK

- 1 Bognár Katalin: Fényképalbumok Rákosi Mátyás születésnapjára, A vizuális propaganda a dolgozó nép kezében, *Korall*, 2018/73, 145–170. 146.
- 2 Lásd Stemlerné Balog Ilona: *Történelem és fotográfia*, Budapest, Osiris, 2009. 193–199.
- 3 A Magyar Kommunista Párt irányítása alatt 1945. március 1-jén kezdte meg működését a Magyar Filmipari Rt. (MAFIRT) fényképszolgálat, majd az osztály több névváltozás és átalakulás után 1950-ben felvette a Magyar Fotó Állami Vállalat nevet. A szervezet 1956-ban beolvadt a Magyar Távirati Irodába. (Stemlerné 2009, 190.) A vállalatok több ezer fényképe online kutatható az archivum.mtva.hu/photobank oldalon. (2019. 11. 14.)
- 4 Stemlerné Balog Ilona: A Történeti Fényképtár, in: Pintér János (szerk.): *A 200 éves Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményei*, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2002. 309–327. 312.
- 5 A beletárolt negatívok közül 553 darabot tekinthetünk meg a Magyar Nemzeti Múzeum online adatbázisában (opac3.mnm.monguz.hu), ha a keresőmezőben a „készítő/alkotó” feltételhez a „Szabad Nép” kifejezést írjuk be. (2019. 05. 29.)
- 6 Bognár Katalin: Ami az újságokból kimaradt, avagy fényképek a sajtóillusztrációk mögött, *Fotóművészet*, 2015/4, 84–89. 84.
- 7 SZN2227–SZN2234; a 2229-es sorszámú riport ma már nem található meg az archívumban.
- 8 Érdekes módon a *Szabad Nép* május 4-i fővárosi és vidéki kiadásának vidéki felvonulásokat bemutató képanyaga eltér egymástól: a vidéki kiadásban kilenc, a budapesti számban hét képet közöltek; a hét kép a két különböző

NOTES

- 1 Katalin, Bognár. “Fényképalbumok Rákosi Mátyás születésnapjára: A vizuális propaganda a dolgozó nép kezében.” *Korall*, 2018/73, pp. 145–170. 146.
- 2 See: Balog Stemler, Ilona. *Történelem és fotográfia*. Osiris, 2009, pp. 193–199.
- 3 The photographic service of the Hungarian Film Industry (Magyar Filmipari Rt., MAFIRT) started its work on March 1 1945, under orders from the Hungarian Communist Party. After various changes to its name and structure, in 1950 it took the name of Hungarian Photo State Company. In 1956, it was merged into MTI (Magyar Távirati Iroda, Hungarian News Agency) (*Történelem és fotográfia* 190.) Thousands of photos from these companies can be researched at archivum.mtva.hu/photobank.
- 4 Balog Stemler, Ilona. “A Történeti Fényképtár.” *A 200 éves Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményei*, edited by János Pintér, Magyar Nemzeti Múzeum, 2002, pp. 309–327, 312.
- 5 553 of the inventoried negatives can be viewed in the online database of the Hungarian National Museum (opac3.mnm.monguz.hu), if we write “Szabad Nép” in the “Maker/creator” field when searching. Accessed 29. 05. 2019.
- 6 Bognár, Katalin. “Ami az újságokból kimaradt, avagy fényképek a sajtóillusztrációk mögött.” *Fotóművészet*, 2015/4, pp. 84–89, 84.
- 7 SZN2227–SZN2234; report no. 2229 is no longer in the archive.
- 8 Interestingly, images showing countryside parades in the Budapest and provincial editions of *Szabad Nép* differ. The provincial edition has 9, and the Budapest one only 7 photos.

- kiadásban ugyanaz, de a budapesti számból kimaradt a váci és a nagykőrösi kép.
- 9 SZN2847–SZN2852; a 2851-es sorszámu riport ma már nem található meg az archívumban.
- 10 A lap május 2-i számának első oldalán látható két illusztráció kompozit kép: az integető vezetők képét 3 felvételtől rakhatták össze, a Sztálin-szobor előtt felvonuló tömeg képét pedig két negatívból készítették.
- 11 A május 2-i szám 4. oldalán látható negyedik kép aláírása így szól: „A felvonuló munkások büszkén hirdetik: Kiváló teljesítményeikkel is a népfontra szavaznak.”
- 12 A vezetőknek integető nők képi témáját 1952-ben ez a képaláírás kíséri: „Felvonul az MNDSZ. Asszonyok kitörő örömmel üdvözlík Rákosi elvtársat.” (*Szabad Nép*, 1952. május 3. 3. oldal, 4. kép). 1953-ban ugyanerre a vizuális témára az alábbi képaláírás készült: „Lelkesen éltetik népünk, pártunk vezetőit az MNDSZ-asszonyok.” (*Szabad Nép*, 1953. május 2. 4. oldal, 2. kép)
- 13 Gyarmati György a korszakkal foglalkozó monográfiájában (*A Rákosi-korszak*, Budapest, ÁBTL-Rubicon, 2011.) az 1953-as évről írt részekben (305–306., 310–311., 329–342. oldalak) nem említi, hogy májusban már éreztette volna hatását az a szovjet irányelv, amely Rákosit júniusban arra utasította, hogy az egyszemélyi irányítás helyett pártvezető társaival közösen tegye rendbe a katasztrofális helyzetbe került országot. A könyv 335. oldalán az 1953-as év eseményeit illusztráló képen a május elsejei felvonulásról ugyanazt a csoportot láthatjuk (egy másik nézőpontból), akik jelen tanulmányban is szerepelnek. Gyarmatinál a kép és a kísérőfelirat („Rákosi még ünnepelt vezér”) rámutat arra, hogy a vezérkultusz továbbra is jelentős szerepet kapott a társadalom szerve-
- The seven images are the same in both versions, but the Budapest edition lacks the photos from Vác and Nagykőrös.
- 9 SZN2847-SZN2852; report no. 2851 is no longer in the archive.
- 10 The two images on the first page of the May 2 issue of the paper are composites. The photograph of the waving leaders is probably a collage of 3 shots, and the crowds parading in front of the statue of Stalin are made up from 2 negatives.
- 11 The caption under the fourth image on the fourth page of the May 2 issue says “The parading workers are proud to announce: They vote for the People’s Front with their excellent performance too.”
- 12 The image of women waving to the leaders, in 1952 is captioned as “The MNDSZ is on parade. Women welcome comrade Rákosi with an outburst of joy.” (*Szabad Nép*, May 3 1952, p. 3, pic. no. 4). In 1953, the same visual theme was captioned “MNDSZ women enthusiastically applaud the leaders of our people, our party.” (*Szabad Nép*, May 2 1953, p. 4., pic. no. 2) (*Translator’s note: MNDSZ: Democratic Alliance of Hungarian Women*)
- 13 In his monograph on the period (*A Rákosi-korszak*, ÁBTL / Rubicon, 2011), György Gyarmati does not mention in the parts dealing with 1953 (pp. 305–306.; 310–311.; 329–342.) that the Soviet policy directing Rákosi in June to organise the country, which was in a catastrophic state, not on his own but together with his fellow leaders, was felt back in May as well. In the image illustrating the events of 1953 on page 335, the one of the May 1 parade is the same group (from another angle) as in the present essay. The caption by Gyarmati (“Rákosi is

- zésében, de a *Szabad Nép* képhasználatának vizsgálatával az is megállapítható, hogy a lap már május elején visszatükrözte a politikai változásokat.
- 14 A példák animáció formájában láthatóak a Magyar Fotótörténeti Társaság blogoldalán a Szenzor galériában.
 - 15 Albertini Béla: Politika és fotográfia, fotográfia és politika (Beszélgetés Rév Miklóssal), *Fotóművészet*, 1986/3, 3–14, 43–44. 43.
 - 16 Sztálin 70. születésnapjának 1949-es megünnepléséről számos magyar és nemzetközi történeti munka született. A magyarországi ünneplésről lásd például Kocsis Piroska: Sztálin 70. születésnapja Magyarországon, 2007. <https://www.archivnet.hu>, 2007/6. (2019. 05. 15.)
Kocsis Piroska: Rákosi Mátyás hatvanadik születésnapjának megünneplése, 2006. <https://www.archivnet.hu>, 2006/2. (2019. 05. 15.)
 - 17 Az albumok átfogó elemzéséhez lásd Bognár 2018.
 - 18 Bognár 2018, 150.
 - 19 Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtár, 136. számú album.
 - 20 Valószínű egyébként, hogy a képek jelentős részét a két szervezet riporterei készítették.
 - 21 Például egy, a termelést túlteljesítő gyári munkás követendő példaként való bemutatásához szükséges volt konkrét adatokkal ismertetni, hogy hol dolgozik, milyen esemény alkalmából ért el mekkora termelési eredményt. A szövegek általában tartalmazták az ábrázolt főszereplők nevét is, ezzel azt sugallva, hogy a dolgozó nép bármelyik tagja híressé és példaképpé válhat munkaeredményeivel.
 - 22 Vö.: Peternák Miklós: Az államosított látás, Kísérlet az allegorikus dokumentarizmus
- still a glorified leader”) indicated how the cult of the leader still played an important part in organising society; analysing the image usage in *Szabad Nép*, we can also see how the paper reflected political changes as early as the beginning of May.
- 14 The examples could be seen animated on the blog of the Magyar Fotótörténeti Társaság in the Szenzor gallery.
 - 15 Béla, Albertini. “Politika és fotográfia, fotográfia és politika (Beszélgetés Rév Miklóssal).” *Fotóművészet*, 1986/3, pp. 3–14 and 43–44. 43.
 - 16 Several historical works (both Hungarian and foreign) have been published on the celebrations for Stalin’s 70th birthday in 1949.
 - 17 For a detailed analysis of the albums, *Fényképalbumok Rákosi Mátyás születésnapjára*.
 - 18 *Fényképalbumok Rákosi Mátyás születésnapjára* 150.
 - 19 Historical Photo Department of the Hungarian National Museum, album no. 136
 - 20 It is however likely that most of the photographs were taken by reporters of the two organisations.
 - 21 For example, to set up a factory worker who surpassed his production quota as an example, precise information was needed about his workplace, and about the amount he produced on which occasion. Captions usually included the names of the protagonists who were featured as well, suggesting that, with their achievements at work, any member of the working class could become famous and an example to follow.
 - 22 Cf. Peternák, Miklós. “Az államosított látás: Kísérlet az allegorikus dokumentarizmus megteremtésére.” *A Művészet katonái: Sztálinizmus és kultúra*, edited by Péter György and Hedvig Turai, Corvina, 1992, pp. 80–90. 82.

- megteremtésére, in: György Péter – Turai Hedvig (szerk.): *A művészet katonái, Sztálinizmus és kultúra*, Budapest, Corvina, 1992. 80–90. 82.
- 23 A *Magyar Nap* archívumában őrzött negatívcsík perforációján a szóban forgó felvételnél három különböző jelölés van, ami arra utal, hogy többször kiválasztották reprodukálásra.
- 24 A népviseletbe öltözött nő egyértelműen azonosítható az *Asszonyok* című havonta kétszer megjelenő képes folyóirat (a *Nők Lapja* elődje) 1949. június 15. számának 1. oldaláról: Kókai Jánosné boldog községi földműves, MNDSZ-titkár, aki a májusi választások eredményeként lett parlamenti képviselő.
- 25 Szörényi Attila: *A Standard-per előzményei és előkészítése, 1948–1950* (PhD-disszertáció), Piliscsaba, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 2012. 231.
- 26 A felvétel képi tartalma megtekinthető az archivum.mtva.hu/photobank online fotóadatbázisban, a 765254 azonosítószám alatt. Itteni közlésétől a jogtulajdonos miatt kell eltekintennünk.
- 27 A dísztribünön elhelyezett Szakasits-portré képi bizonyítéka például a 761727 azonosítószámú felvétel az MTI online fotóadatbázisában.
- 28 A felvétel képi tartalma megtekinthető az archivum.mtva.hu/photobank online fotóadatbázisban, a 761690 azonosítószám alatt. Itteni közlésétől a jogtulajdonos miatt kell eltekintennünk. Érdeemes megjegyezni, hogy a Rákosinak szánt albumban és az MTI adatbázisában szereplő két képen a retusálás nem egyforma: előbbi esetben a Szakasits-portré még felsejlik a kikaparás mögött, utóbbi esetben már szinte semmi sem látszik.
- 29 A képeskönyv Rákosi 60. születésnapja alkalmából készült azzal a céllal, hogy a vezető
- 23 The perforation on the negative kept in *Magyar Nép*'s archive bears three different marks at the image in question. This suggests that it was chosen for reproduction several times.
- 24 The woman in traditional costume can be clearly identified from the first page of the June 15 1949 issue of the magazine *Asszonyok* (*Women*; antecedent of today's *Nők Lapja*): Mrs. János Kókai, a farmer from Boldog, secretary of the MNDSZ, Member of Parliament since the elections in May.
- 25 Szörényi, Attila. *A Standard-per előzményei és előkészítése, 1948–1950*. (PhD dissertation) Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 2012, p. 231.
- 26 The image content of the photograph can be viewed at the online database archivum.mtva.hu/photobank, item No. 765254. The picture was left out from this article because of the copyright-holder.
- 27 An image which proves that the portrait of Szakasits was placed above the stage is, for example, photograph no. 761727 at the online photo database of the MTI.
- 28 The image content of the photograph can be viewed at the online database archivum.mtva.hu/photobank, item No. 761690. The picture was left out from this article because of the copyright-holder. It is worth noting that the degree of retouching is not the same on the photo in the album sent to Rákosi and on the image published in MTI's database. In the first case Szakasits's portrait is still somewhat visible behind the scraping, in the latter case almost nothing is visible.
- 29 The picture-book was made for Rákosi's 60th birthday with the intention of promoting the leader's work in this form as well. Anyway, five

munkásságát ebben a formában is népszerűsítsék. A kiadvány egyébként öt olyan képet tartalmaz, amely a Fényképtárban őrzött városi tanácsi albumban is szerepel. Az azonos képek között ott találjuk a fent tárgyalt Bozsán-felvételt a Parlament folyosóján képviselőnőkkel beszélgető Rákosiról (104. oldal).

- 30 Nemes János: *Rákosi Mátyás születésnapja*, Budapest, Láng Kiadó, 1988. 15.

images in the publication are to be found in the city council's album at the Photo Department as well. One of them is the photograph by Bozsán discussed above, with Rákosi talking to the female MPs (p. 104).

- 30 Nemes, János. *Rákosi Mátyás születésnapja*. Láng Kiadó, 1988, p. 15.



„Kádár bácsinak,
emlékül...”

A politikus képe
Kádár János
ajándékba kapott
fényképalbumaiban

A címbeli idézet egy 1956 után az Amerikai Egyesült Államokba emigrált (korabeli szóhasználat: disszidált) magyar család tízéves kisfiának, Kerényi Lacikának 1960-ban írt leveléből való. A fotóösszeállítás, amely Kádár János a New York-i magyar közösségben tett látogatását örökíti meg, a fogadás illedelmes pillanatairól készült, és természetesen a gyerek derűs fényképével zárul.¹

Jellemző, sőt jelképes az a „jóságos” kép, amely a Magyar Szocialista Munkáspárt (MSZMP) első titkáráról élt az emberekben hivatali idejének 32 éve alatt. Hamar, meglepően gyorsan feledésbe merült – vagy csak „elcsendesedett”, széles körben kényszerűen elhalkult – az 1956 utáni megtorló vezetővel szembeni kétely és elutasítás. A felszínen a bizakodás, várakozás, reménykedés lett a „nép” és a „hatalom” viszonyának meghatározó attitűdje. Erről tanúskodnak legalábbis azok az ajándék fényképalbumok, amelyeket a pártfőtitkár hivatali ideje alatt kapott az ország/világ különböző tájairól a legkülönbözőbb társadalmi/politikai csoportoktól, magánszemélyektől.

A Magyar Nemzeti Múzeum legújabbkori gyűjteményeit kezelő-gyűjtő intézmény – a Leg-

“To ‘Uncle’ Kádár, as a
keepsake...”

The politician’s image
in the photo albums
presented to János
Kádár as gifts

The quotation in the title comes from a letter written in 1960 by young László Kerényi, a ten-year-old who had emigrated (or, to use the term employed at the time: defected) to the U. S. with his family after 1956. The photo compilation commemorating János Kádár’s visit to the Hungarian community in New York is a series of images on the courteous moments of the reception; the last one is obviously a merry picture of the child.¹

This “kindly” image of the General Secretary of the Hungarian Socialist Workers’ Party (MSZMP), which lived in people’s minds during the 32 years of his term of office, is typical and even symbolic. Any doubt or rejection regarding the vindictive post-1956 leader was soon and surprisingly quickly forgotten – or simply “went silent” and was repressed in public. On the surface, the prevailing relationship between “the people” and “the powers-that-be” became one of trust, expectation and hope. At least, this is what appears in the presentation photo albums sent to Kádár during his term as General Secretary of the party. They arrived from all over the country and from the rest of the world, from a variety of social/political groups and private individuals.

újabbkori Történeti Múzeum (LTM) – főigazgatója már két héttel Kádár János halála után levelet küldött az MSZMP Központi Bizottság (KB) Irodájának, hogy a múzeum „gondozásba venné” a főtitkár pártközpontban (az ún. „Fehér Házban”) őrzött „politikai hagyatékát”.² A levélre elodázó válasz érkezett, mert Kádár Jánosné, az örökös, szeretett volna egy emlékszobát férjének. Végül – részben kétmillió forintnyi állami finanszírozásból – létrejött egy alapítvány, amely megkísérelte megőrizni-megmenteni a hivatali és személyes emlékeket.³ A Nemzeti Múzeum is segített ebben, ekkor került a hagyaték egy része a Történeti Egyedi Tárgyak Gyűjteményébe, a Történeti Fényképtár pedig megkapta a Kádár Jánosnak ajándékozott fényképes albumokat. Az összesen 610 darab, a gyűjteményben beszámozott összeállítás nem mindegyike tekinthető hagyományos fotóalbumnak. Bekötött, beragasztott fényképeket tartalmazó, szerkesztett album 583 darab van. Jó néhány összeállítás pedig csak egy-egy keretezett kép vagy borítékban elküldött fotóanyag némely kiemelt eseményről. E nagyszámú dokumentum esetében az áttekintés csak bizonyos, olykor önkényes, csoportosítással, szelektálással lehetséges.

A Kádár számára összeállított fényképalbumok első – problémafelvető – vizsgálatát ez az írás összegzi. A sokféleség számbavétele után következhet majd a módszeres elemzés: a készítés – átadás – fogadtatás – utóélet kontextusainak figyelembevételével.

Azt már most elmondhatjuk, hogy az albumok mint vizuális források éppúgy információval szolgálhatnak, mint a korabeli sajtó vagy levéltári háttéranyag.⁴ A továbbiakban a Fényképtárban őrzött Kádár-albumokról írva elsősorban a bennük kirajzolódó politikusimázs érdekel.

The director general of the institution which collected and managed the contemporary collections of the Hungarian National Museum – the Museum of Contemporary History (LTM) – sent a letter to the Central Committee (KB) of the MSZMP no more than two weeks after János Kádár’s death. He suggested that the museum should “take care” of the so-called “political legacy” of the General Secretary, held at the party’s headquarters (the so-called “White House”).² He received an evasive letter, for Mrs. János Kádár, the official heir, wanted a memorial room for her husband. In the end, a Fund was set up – partly using two million forints of state support – with the aim of preserving and salvaging the official and personal relics.³ The National Museum helped too, with part of the legacy ending up in the Collection of Contemporary Individual Objects at the Historical Repository. Meanwhile, the photo albums presented to János Kádár were given to the Historical Photo Department. These 610 compilations, listed and numbered individually in our collection, are not all traditional photo albums. 583 of them do belong to that category: bound, edited books with photos pasted on the pages. Several are only single-framed images or photographic material sent off in an envelope, commemorating a particular event. Given the large number of documents, we can only have an overview with certain, and sometimes arbitrary, grouping and selection of the material.

This paper summarises the first part – the one that raises new questions to be investigated – of the analysis of the photo albums compiled for Kádár. After listing the various types, we can start the systematic analysis, taking into account the context of preparation, presentation, reception and subsequent history.

We can already say that albums, as visual sources, offer information just as press releases of the time

A látogató politikus

A legtöbb album Kádár János gyárlátogatásairól ad hírt, ez a dokumentumok közel 40%-át teszi ki. Kedvelt helyszín természetesen Angyalföld, hiszen leginkább ide kötötték Kádárt fiatal munkáslétének emlékei. A Láng Gépgyárban, a Váci út üzemeiben, a kerület pártrendezvényein készült fényképek hol történeti áttekintésben, hol csak egy adott esemény kapcsán kerültek az albumok közé, fontos forrást adva a kerület történetének feldolgozásához is.⁵ De helyet kapnak az ipari fejlődést propagáló albumok között a Csepel Vas- és Fémművek, az IKARUSZ, a Ganz-MÁVAG, a RÁBA, a MOM, a hajógyárak, vegyipari üzemek életét bemutató összeállítások is – a fővárosból és vidékről egyaránt. A könnyűipari vállalatok brigádjaitól kapott ajándékok közül kiemelkedik számos, a Lőrinci Fonóban vagy a Budapesti Harisnyagyárban készült igényes, derűs összeállítás. Nem válik el élesen sohasem a gyárak szociális hátterét bemutató albumok csoportja sem: bölcsődék, óvodák, iskolák, üzemi étkezdék, orvosi rendelők, munkáslakások, parkok, kultúrházak gazdag és lendületes életét ismertető fényképes beszámolók. A képek nagy többsége a közölni kívánt információt jól megkomponált, gazdag tartalmat közlő (környezet, személyek, hangulat stb.) formában tárja a nép vezetője elé. De akad olyan is, ahol a közvetlen kapcsolat emberi gesztusát már-már túlreprezentálják a felvételek: Kádár János óvodai széken ebédel vagy mesét olvas, plüssmackót ajándékoz Zánkán, meleg öleléssel köszöni meg az esztergályosnő munkapad melletti „spontán” virágcsokrát, tüzet kér a forgácsolótól – és persze mindenkivel barátságosan fog. A képek alapján gesztusai nem tűnnek leereszkedőnek, hanem nagyon is emberinek,

or background material found in archives do.⁴ In what follows, writing about the albums, I am mainly interested in the image of Kádár as a politician that emerges in them.

The visiting politician

Most of the albums, accounting for nearly 40% of the documents, report on János Kádár visiting various factories. Obviously, several photos were taken in Angyalföld, as Kádár spent his time as a young worker there. The Láng Machine Factory, the plants on Váci út, or Party events organised in the district were recorded in the albums sometimes in a historical perspective, sometimes only covering a particular event. Thus, they also provide an important source for the district's history.⁵ In albums serving as propaganda for industrial development, prominent space is given to other establishments as well, showing how life went in them: these include the Csepel Iron and Metalworks, IKARUSZ (buses), Ganz-MÁVAG (Magyar Állami Vas-, Acél- és Gépgyárak – *Hungarian National Iron, Steel and Machine Industries*), RÁBA (cars), MOM (Magyar Optikai Művek – *Hungarian Optical Works*), shipyards and chemical industry sites. They came from both the capital and the country. Or, for example, several sophisticated, merry compositions made at the Lőrinc Spinning Factory or the Budapest Stocking Factory stand out among the gifts sent by light industry work teams. The group of albums showing the factories' social background is not clearly separated either. These offer photographic accounts of the rich and dynamic life of nurseries, kindergartens, schools, factory canteens, clinics, workers' homes, parks and cultural centres. The vast majority of these images present the information

és olyasvalakiről vallanak, aki – szemben Rákosival vagy a környező országok szocialista vezetőivel – mindig is munkásnak tekintette magát.

Katona István, aki Kádár irodavezetője volt 1974 és 1985 között – és közben a Magyar Fotóművészek Szövetségének elnöke –, így emlékezik a főtitkár közvetlen munkatársi kapcsolatáról: „...számontartotta minden munkatársa születés- és névnapját, fontos családi eseményeit.” Egy csokor virág és egy koccintás járt ilyenkor, kizárólag munkaidő után. Ő is csak ezt fogadta el májusi születésnapján és a december 27-i névnapján. „Kivételt képezett a 75. születésnapja, amikor a Skála Áruházban vásárolt paplant kapott ajándékba.”⁶ Amíg a személyi kultusz sztálini követői (például Rákosi Mátyás) elvárták az államilag szervezett ünneplést,⁷ addig meglepő módon Kádár kifejezetten megtiltotta a nyilvános ünneplést. „Regnálása” alatt négy kerek évforduló is volt: az 50., a 60., a 70. és a 75. születésnapja, de a több száz ajándék album között csak nyolc található, amely kimondottan köszöntő szándékkal készült. Ezek közül a legkiemelkedőbb (318. sz.) a díszdobozos, 190 darab fekete-fehér 18 × 24 cm-es fényképet tartalmazó összeállítás, amely az első titkár „ötven munkás évét” idézi fel. A kísérőlevélben ez áll:

they wish to convey in a well-composed form with rich content (environment, people, ambience, etc.), for the leader to appreciate. Still, in some cases the human gesture of informal contact is represented almost too much by the photographs: János Kádár dines or reads a fairy tale sitting on a kindergarten chair, gifts a teddy bear at Zánka, warmly embraces the female lathe-operator to thank her for the “spontaneous gift” of a bouquet, or asks the machine worker to light his cigarette – while obviously giving a friendly handshake to everyone. Based on these images, his gestures do not seem condescending, but very human. They show someone who always considered himself a worker, in contrast to Rákosi or other Socialist leaders in neighbouring countries.

István Katona, president of the Association of Hungarian Photo Artists and Kádár’s office manager between 1974 and 1985, remembers the General Secretary’s close collegial relationships: “... he remembered the birthdays, name-days and important family events of all his colleagues.” There was always a bouquet and a drink due on these days, but not until after work. Kádár himself accepted only this on his birthday in May and his name-day, 27 December. “One exception was his 75th birthday, when he was given a quilt bought at Skála shopping centre.”⁶ While the Stalinist leaders who believed in the personality cult (like Mátyás Rákosi) expected nationally organised festivities⁷, Kádár, surprisingly, expressly forbade public celebrations. During his “reign”, there were as many as four round anniversaries: his 50th, 60th, 70th and 75th birthdays. Despite this, only eight of the hundreds of gift albums are explicitly meant as birthday greetings. The most notable one (no. 318) is a collection of 190 separate black-and-white images, presented in an ornate case. It commemorates the “fifty years as a worker” of the General Secretary. The cover letter says:

Tisztelt Kádár Elvtárs!

A Magyar Távirati Iroda kommunistái, valamennyi dolgozója nevében őszinte tisztelettel köszöntjük születésnapja alkalmából. Ez a nagy szeretettel készült album az Ön munkás életéből 50 évet fog át. Olyan fél évszázadot, amely a legsötétebb elnyomástól a szabadságig ível, s amelynek során az illegális harcokban edződött munkásosztály kezébe vehette a haza sorsának irányítását, szövetségeseivel hozzákezdhetett nagy történelmi feladatához, a szocialista társadalom felépítéséhez. Ezért is illethet már az album fényképei közül sokat a történelmi jelző. Egy fotó azonban különösen kedves számunkra: akkor készült, amikor szűkre szabott ideje engedte, s legutóbb fölkereste kollektívánkat. Akkor mondotta tanácsként: „Javaslom, azt folytassák, amit eddig csináltak, csak egy kicsit még jobban!” Érdeklődését, megtisztelő figyelmét, amellyel munkánkat kíséri, tudjuk, csak egyféleképp lehet viszonzni: még nagyobb felelősséggel végezzük a párt- és állami vezetést tájékoztató, a közvéleményt formáló, hazánkat a nagyvilágnak bemutató munkánkat.

Kívánunk Önnek jó egészséget, sok-sok tevékeny esztendőt a haza, szocializmust építő népünk, mindannyiunk javára.

Budapest, 1982. május 25.

Agoston László
az MTI pártbizottságának
titkára

Lakatos Ernő
az MTI vezérigazgatója

Dear Comrade Kádár!

In the name of the Communists and all workers of the Hungarian News Agency, we greet You on Your birthday with the most sincere respect. This album, compiled most lovingly, comprises 50 years of Your life as a worker. Half a century from the darkest oppression to freedom, during which the working class people, trained in illegal struggles, could take the fate of their home country into their own hands; with their allies, they could begin their great historical duty: building a socialist community. This is also why several photographs in this album could already be called historical. However, one photograph is particularly dear to us: it was taken when, not long ago, Your tight schedule permitted You to visit our collective. Then, You gave us some advice: “I suggest you continue what you have been doing so far, only just a little better!” We know there is only one way to repay You for the interest and honourable attention You give to our work: we keep doing our job by informing party and country leaders, by forming public opinion, by presenting our country to the world, with even greater responsibility.

We wish You good health and many active years to benefit our home country, our people building socialism, all of us.

Budapest, 25 May 1982

01. KÉP

A Magyar Távirati Iroda dolgozóinak levele a Kádár János 70. születésnapjára összeállított 318. sz. albumból, Budapest, 1982. május 25.

PIC. NO. 01.

Letter by the workers of the Hungarian News Agency (MTI) from album no. 318, compiled for János Kádár's 70th birthday, Budapest, 25 May 1982.

02. KÉP

Varga Ferencnek, az Óbuda Termelőszövetkezet elnökének látogatása Kádárék lakásán, Budapest, 1985. június 20. színes papír pozitív, 10,5 × 14,5 cm, ismeretlen fényképkészítő felvétele (323. sz. album)

PIC. NO. 02.

Ferenc Varga, president of the Óbuda Cooperative visits the Kádárs at their home, 20 June 1985, c-print, 10.5 × 14.5 cm, unknown photographer (album no. 323)



A Magyar Távirati Iroda (MTI) kollektívájától kapott, kiváló minőségű, profi fotósok által készített ajándék képeinek hátoldalán nem tüntették fel a készítő nevét, csak a dátum és a helyszín megnevezése szerepel rajtuk. (A feldolgozást könnyíti, egyúttal bonyolítja, hogy a Fényképtár magyar eseménytörténeti gyűjteményébe korábban, más úton bekerült fotók némelyike azonos az albumban található képekkel, a fotós nevével, MTI-számmal, leltározva.)

A mezőgazdaságban dolgozók jóval kevesebb ajándék albumot küldtek, kevesebb a termelőszövetkezeti és állami gazdasági látogatás is. Ami viszont figyelmet érdemel, s a maga nemében érdekesség, az a 323-as számú album, amely az Óbudai TSZ elnökének és fiatal munkatársának Kádárék lakásán tett látogatását örökíti meg. A főtitkár és felesége szinte soha nem engedett

The images sent as a gift by the Hungarian Telegraphic Office's (MTI) collective were impeccably produced and were taken by professional photographers; however, their names do not appear on the photographs' verso; only the date and the place do. (Processing is made both easier and harder by the fact that certain photos which are already in the Historical Photo Department's Hungarian event history collection, having been deposited there earlier, match those in the album. These do bear the name of the reporter and the number assigned to them by MTI, and are listed in the inventory.)

Agricultural workers sent far fewer gift albums, as the leader also paid fewer visits to cooperatives and state farms. However, one notable album, also very interesting in its own right, is no. 323. It contains images of the president of the Óbuda cooperative and his young colleague visiting the Kádárs at their



03. KÉP

Kádárék tyúkjai a Cserje utcai ház kertjében, Budapest, 1985. június 20. színes papír pozitív, 10,5 × 14,5 cm, ismeretlen fényképkészítő felvétele (323. sz. album)

PIC. NO. 03.

The Kádárs' chickens in the garden of their house in Cserje street, Budapest, 20 June 1985, c-print, 10.5 × 14.5 cm, unknown photographer (album no. 323)

betekintést a privát életébe, viszont ebben a képválogatásban megláthatjuk a lakás és a kert egyes részeit, és az udvaron tartott tyúkokat is.

S hogy mennyit elárul egy korról, a kifinomulatlan „szocialista” protokollról néhány óvatlan pillanat, mi sem bizonyítja jobban, mint a házvezetőnő által felkínált skót whisky pálinkáspohárban szervírozva!

Bár találunk Bábolnáról, a Lajta-Hansági vagy a Helvéciai Állami Gazdaságból, Mezőhegyesről és más kiemelt termelőszövetkezetből érkezett ajándékot is, arányaiban az albumok zöme az ipari termelés túlhangsúlyozásáról szól. A korabeli statisztika (1974) a „munkásosztályhoz tartozónak” tekintette az állami és szövetkezeti ipar összes fizikai dolgozóját – a mezőgazdaságban, a kereskedelemben, az egészségügyben, a kulturális ellátás területén foglalkoztatottakat,

home. The General Secretary and his wife almost never allowed anyone to glimpse their private life. However, in this compilation of images, we can see certain parts of the house and the garden, as well as the chickens in the courtyard.

And how much a few careless moments reveal about a period, and the unsophisticated “socialist” protocol! A perfect example is the Scotch whisky served by the housekeeper – in a Hungarian brandy glass!

Though we do have gifts from the state farms in Bábolna, the Lajta-Hanság, Helvetia or Mezőhegyes as well as the more prominent agricultural cooperatives, a greater proportion of the albums still reflect the over-emphasis on industrial production. Statistics of the period (1974) counted all manual workers in national and cooperative industry as “belonging to the working-class”. This included agricultural, commercial, healthcare and cultural service workers as

04. KÉP

Kádár János és felesége május 1-jén az ünneplők között, Budapest, 1975. zselatinos ezüst, 18 × 24 cm, ismeretlen fotóriporter felvétele (318. sz. album)

PIC. NO. 04.

János Kádár and his wife amidst celebrators on May 1, Budapest, 1975, gelatin silver print, 18 × 24 cm, by an unidentified professional photographer (album no. 318)



sőt a közvetlen termelésirányító szellemieket is: „...a munkásság létszáma jelenleg mintegy három és fél millió fő.”⁸

Az albumok következő csoportját alkotják a „munkásság” életkörülményeinek javítását bemutató képek: lakótelep-, iskola-, szociális-intézmény-építések Budapesten és vidéken egyaránt. Különféle építőipari vállalatok munkáiról (lásd a 66. sz. albumot a 43. sz. Építőipari Vállalat termékeiről), kész lakótelepek komfortos lakásairól (258. sz. Szombathelyről), az UVATERV, a Lakótér és más nagy tervező- és kivitelezővállalatok teljesítményét bemutató fényképes összeállítások készültek, és jutottak el Kádár Jánoshoz.

Meglepően kevés az országos politikával, közélettel kapcsolatos album. Pártértekezleteket, a Hazafias Népfrent rendezvényeit, néhány parlamenti eseményt, fogadást, kitüntetésátadást

well; even the direct production-leading intellectuals belonged here: “...the working-class people today number around three and a half million.”⁸

The next group of albums are the ones which present improvements in the living conditions of the “working class”: the building of housing complexes, schools and social institutions both in Budapest and the provinces. János Kádár received photographic compilations depicting the work of various construction companies (album no. 66 on the products of Construction Industry Company no. 43), comfortable apartments in complete residential complexes (no. 258 from Szombathely), or the achievements of large planning and building contractor companies such as UVATERV (Út-, Vasúttervező Zrt. – Road and Railway Planning Ltd) or Lakótér (housing).

There are surprisingly few albums concerned with national politics or public events, but we do have



05. KÉP

Kádár János, Lázár György és Aczél György a Felvonulás téri dísztribünön, Budapest, 1980. május 1. zselatinos ezüst, 18 × 24 cm, ismeretlen fotóriporter felvétele (318. sz. album)

PIC. NO. 05.

János Kádár, György Lázár and György Aczél on the grandstand on Felvonulás Square, Budapest, 1 May 1980, gelatin silver print, 18 × 24 cm, by an unidentified professional photographer (album no, 318)

megörökítő válogatás található a gyűjteményben. Sokkal több az olyan politikaiünnepség-felvétel, ahol a pártfőtitkár a vidám képviselők vagy a „nép” közé vegyül; főként május 1-jén, augusztus 20-án a nagyszabású megemlékezések alkalmából.

Ezek a felvételek találjuk meg legtöbbször azt a vizuális toposzt, hogy egy vezető jó/hatásos gyerekek, virággal, mosolyogva, az emberek között mutatni. A 20. században egyre gyakoribbak az ilyen ábrázolások, de napjainkban is így van ez a világ minden táján. Kádár különösen alkalmas volt erre, hiszen – mint számos, a korszakkal foglalkozó társadalomtörténész kifejtette –, ő „nem volt kultusz tárgya, [...] minden kultuszt elutasított. [...] Korszaka és ő maga nosztalgikus emlékezés tárgya – jóllehet a történeti emlékezet részletes és differenciált képet rajzolt róla, élettörténetének hézagai pedig jórészt kitöltöttek.”⁹

a few compilations in the collection showing Party meetings, events organised by the Patriotic People's Front, happenings in Parliament, receptions, and decorations being conferred. We have many more images of political celebrations where the General Secretary mingles with the happy MPs or “the people”. This happened mainly during the major commemorative festivities marking 1 May or 20 August.

It is above all in these images that we see the evidence of how very good/effective it is to show a leader with children, flowers, smiling, or amongst people. These kinds of images became more common in the 20th century, but the trend persists to this day, and all over the world. Kádár was a particularly good example, as several social historians researching the period explain how he “... was not subject to any cult... he rejected any kind of cult... His period and he himself are subjects of nostalgic remembrance

„Kádár János fényképét nem kellett kötelező jelleggel kitenni a közintézményekben, megelégedtek a *virtuális* jellegű ünnepségeken való portréhordozással. Kádár megpróbálta kihasználni a kisemberségéből adódó előnyöket. Másrészt többé-kevésbé tudatosan igyekezett felépíteni a »jó király mítoszát«. E törekvés sikerességét mutatja, hogy a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján a magyar társadalom jelentős részében erőteljesen jelen volt a »Mi lesz, ha meghal Kádár?« típusú félelem.”¹⁰ Majtényi György *Egy forint a krumplis lángos* címmel, gazdag példatárral egy egész kötetet szentel a témának.¹¹

Katona István, a már idézett irodavezető elmondásából tudjuk: a „Főnök” mindent maga nézett át, szigorú rend volt az időbeosztásában ugyanúgy, mint a környezetében. „Íróasztalán a Honeckertől ajándékba kapott állólámpán kívül mindössze három, példás rendben egymás mellé rakott csehszlovák Versatil gyártmányú, úgynevezett tuskó színes ceruza feküdt, piros, kék és fekete. Ezekkel jelölte meg az olvasnivalókat, mindegyiknek megvolt a maga rendeltetése, illetve jelentősége.”¹² Valószínűleg a kék ceruzával láttamozta azt a köszönőlevelet is, amelyet a zánkai úttörő pajtások küldtek neki az ajándék óriás plüssmackóért.

– even though historical remembrance writes up a detailed and varied image of him, and the gaps in his life history have mostly been filled.”⁹

“It was not compulsory to display János Kádár’s portrait anywhere in public institutions: it was enough to carry it around on celebrations of the *virtual* kind. Kádár attempted to exploit the advantages given by his working class origins. On the other hand, he also tried, more or less consciously, to build up the ‘myth of the good king’. The success of this endeavour is clearly shown by the fact that in the late 70s and early 80s a large part of Hungarian society suffered from fear of ‘what would happen, if Kádár were to die?’.”¹⁰ The whole of György Majtényi’s book *Egy forint a krumplis lángos* deals with this subject, giving several examples.¹¹

István Katona, the office manager we quoted earlier, also tells us that the “Chief” kept an eye on everything himself: both his timetable and his environment were strictly organised. “On his desk, aside from the standing lamp presented to him by Honecker, there were only three Czechoslovak, Versatil-brand, so-called “log pencils”, red, blue and black in colour, placed beside each other in exemplary order. He used them to mark what he read; each had its own function and its own importance.”¹² He probably used the blue pencil to endorse the thank-you letter sent to “Uncle János” by the Zánka pioneer group, thanking him for the gift of a giant teddy bear.

MAGYAR SZOCIALISTA MUNKÁSPÁRT
KÖZPONTI BIZOTTSÁGA

Kádár János elvtársnak

Tisztelt Kádár János Bácsi!

Mi a Balatoni Úttörővárosban, Zánkán táborozó Győr-Sopron, Komárom, Szabolcs-Szatmár, és Veszprém megyei úttörők boldogan vettük át kedves és nagyon szép ajándékát, és mint a mellékelte képek is tanusítják, azonnal birtokba is vettük, játszottunk vele. Sokat gondolkodtunk, hol is lenne a Mackó legméltóbb helye és úgy döntöttünk, hogy a barátság jelképeként múzeumunk pionirtermében helyezzük el.

Nagyon szépen köszönjük Kádár János Bácsi gyönyörű ajándékát.

Sok boldogságot, jó egészséget kívánunk.

Előre!

a Balatoni Úttörővárosban
táborozó úttörők

*Z. kedves
m. 29*

Dear Uncle János Kádár!

We, the pioneers from the counties of Győr-Sopron, Komárom, Szabolcs-Szatmár, and Veszprém, now camping at the Pioneer City at Zánka, were glad to receive your sweet and very lovely gift. As the photos attached show, we took it immediately, playing with it. We wondered long where to put Beary so that he would have a proper place; in the end, we decided to display him in the Pioneer Room of our museum, as a symbol of friendship.

We are very thankful to Uncle János Kádár for his beautiful gift.

We wish you happiness and health.

*Onwards!
The pioneers camping at the Balaton Pioneer City*

06. KÉP

A Balatoni Úttörővárosban táborozó úttörők köszönőlevele Kádár Jánosnak, Zánka, év nélkül (324. sz. album)

PIC. NO. 06.

Letter of thanks to János Kádár by the pioneers camping at the Balaton Pioneer City, Zánka, year N/A (album no. 324)

07. KÉP

Kádár János a MSZMP székházi irodájában, Budapest, 1980 körül, zselatinos ezüst, 18 × 24 cm, Novosty Press Agency felvétele (334. sz album)

PIC. NO. 07.

János Kádár at the headquarters' office of the MSZMP, Budapest, ca. 1980, gelatin silver print, 18 × 24 cm, by the Novosty Press Agency (album no. 334)



A moszkvai Novosty Press Agency fotóriportere készített Kádárról néhány portrét az 1970-es évek végén az irodájában, ahol három telefonkészülék látható az íróasztala mellett. Az egyik minden valószínűség szerint a „K-vonal” volt, amely *kádervonalként* élt a nép ajkán. Erről tudta hívní a vidéki párt-, tanácsi, vállalati vezetőket és a rendőrséget. „M-vonalnak” a miniszteri hálózatot nevezték, a közvetlen nemzetközi vonalon pedig a szövetséges államok vezetőit hívhatta.¹³

(Katona István emlékei szerint a városi vonalat Kádár maga hívta, de a bejövő hívásokat a titkárnője „szűrte” kapcsolás előtt.)

Számos polémia olvasható Kádár János műveltségéről, az értelmiséghez való viszonyáról. Hogy sokat olvasott, azt különböző nyilatkozataiból, Kádárné emlékezéseiből,¹⁴ Aczél György memoárreszleteiből¹⁵ tudhatjuk. A pártvezető maga is

In the late 1970s, the photo reporter of the Moscow Novosty Press Agency took a few portraits of Kádár in his office, where we can see three telephones beside his desk. One of them was most certainly the “K” line, known as the *kádervonal* (“*cadre line*” – *untranslatable pun – translator’s note*) by the people. Kádár used it to call provincial party leaders, the council and the companies, as well as the police. The ministry circuit was called the “M” line, while he could call leaders of allied countries on the direct international line.¹³

(According to István Katona’s memoirs, Kádár usually called numbers on the city line by himself, but incoming calls were “screened” by his secretary before being put through.)

There is considerable debate about János Kádár’s erudition, and his relationship with intellectuals. We do know from his various statements, from

többször hivatkozott Hašek *Švejk* című regényére mint sokszor újraolvasott kedvencére. Azt is tudjuk, hogy Illyés Gyulával szinte baráti viszonyt ápolt, „kertszomszédok” voltak a Rózsadombon, a költő számos művét dedikálva ajándékozta Kádáréknak. Meglepő, hogy Déry Tibor, aki Kádárnak „köszönhetően” került börtönbe a forradalom után, az 1970-es évek elejére szintén szívélyes viszonyba került Kádárral: számos művét ajándékozta neki. *A befejezetlen mondatot* kimondottan szerette a főtthár, Déry pedig meleg szavakkal köszöntötte őt 70. születésnapján. A fényképalbumok tanúsága szerint a korszak vezető színészeivel, íróival, képzőművészeivel, zenészeivel is több ízben találkozott, beszélgetett. Találunk fotót Kállai Ferenc, Ruttkai Éva, Simon István, Juhász Ferenc, Ferencsik János, Lukács György (!), Kovács Margit és mások parlamenti látogatásairól.

Tudjuk, hogy a Cserje utcai lakása falát Szőnyi István, Egry József, Rippl-Rónai József, Derkovits Gyula és Czóbel Béla képei díszítették. Az irodájában egy emblemikus kép foglalta el a központi helyet: a *Sakkozó Lenin* című festmény. Ez nem csupán Kádár sakkszeretetére utal, hanem jelképesen a taktikus politikusra is utalhattak vele. A kép előtt állva fényképezte le a *Time* magazin fotóriportere, s ez a felvétel jelent meg a lap címlapján. Magyarország közigazgatási térképe mellett nagy méretű fotó mutatta meg az 1957. május 1-jei, Hősök terén tartott monumentális nagygyűlést. Az irodájába invitált külföldi vendégeinek hosszasan mesélte az ünnep eufóriáját. (Talán a múlt magyarázatoként...) A referensek szobáiban a szovjet vezetőkkel történt találkozó-sok fotói függtek időrendi sorrendben – ezekből számos megtalálható az album fényképei között és a Történelmi Tár gyűjteményében is. Közismert a pártfőtthár – már említett – sakkszenvedélye,

Mrs. Kádár’s memories¹⁴ and from details of György Aczél’s memoirs¹⁵, that he read a great deal. The party leader himself often quoted Hašek’s novel *Švejk* as one of his favourites, which he re-read often. We also know he was almost friends with Gyula Illyés, being “garden neighbours” on Rózsadomb (*the most elegant quarter of Budapest – translator’s note*); the poet gave Kádár many signed copies of his works. It is surprising how Tibor Déry, who ended up in prison “thanks to” Kádár after the revolution, also had an amicable relationship with him by the 1970s, and presented many of his works to him. The General Secretary particularly liked *A befejezetlen mondat* (*The Unfinished Sentence*), and Déry greeted him warmly on his 70th birthday. Photo albums testify to how he often met and talked with leading actors, writers, artists and musicians of the period. We have photographs of visits to parliament by Ferenc Kállai, Éva Ruttkai, István Simon, Ferenc Juhász, János Ferencsik, György Lukács, Margit Kovács, and many others.

We know that the walls of Kádár’s home in Cserje Street were adorned with paintings by István Szőnyi, József Egry, József Rippl-Rónai, Gyula Derkovits and Béla Czóbel. The central piece of his office was the emblematic painting *Lenin playing chess*. This did not only allude to Kádár’s love for the game, but probably also, symbolically, to the figure of the politician skilled in tactics. A photo reporter from *Time* took a picture of Kádár standing in front of the painting, and the image ultimately appeared on the front page of the magazine. Beside the administrative map of Hungary, a large photo showed the monumental meeting held on Heroes’ Square on 1 May 1957. Foreign friends invited to his office were told long stories about the celebration’s euphoria. (Maybe to explain the past...) In the desk officers’ rooms, photos of meetings with Soviet leaders

08. KÉP

Kádár János és Biszku Béla
a Vasas – Salgótarján
labdarúgó mérkőzésen a
Fáy utcai pályán (eredmény
4:2), Budapest, 1959,
zselatinos ezüst,
18 × 24 cm, ismeretlen
fényképkészítő felvétele

PIC. NO. 08.

János Kádár and Béla
Biszku at the Vasas –
Salgótarján soccer match,
played at the ground of
Fáy street (results: 4:2),
Budapest, 1959, gelatin
silver print, 18 × 24 cm,
unknown photographer



ez volt talán a legkedveltebb kikapcsolódása. (Kapott is ajándékba egy elefántcsont berakásos sakasztalt, megbecsült helyen, a lakás szalonjában állt.) Ezért is található az ajándék albumok között 1972-ből, 1975-ből és 1985-ből is nemzetközi sakknagymesterversenyek felvételeiből összeállítások. (154. sz., 206. sz., 250. sz., 395. sz. album) Ezenkívül számos fényképet láthatunk amatőr sakkozókra a többi albumban is.

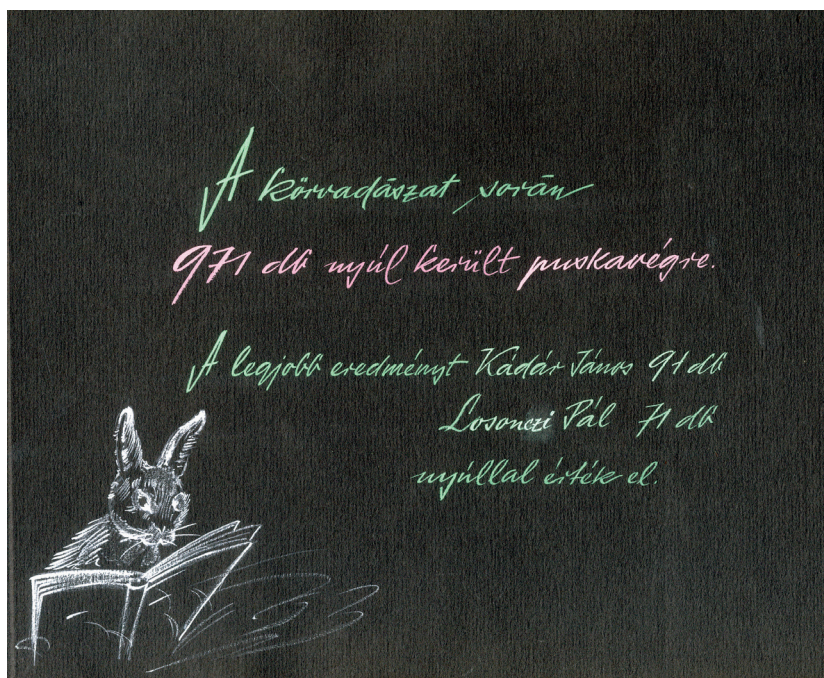
Kádár szerette a sportot, élt még benne a magyar labdarúgás szenvedélyes szurkolói hite.

1972. július 27-én ellátogatott a tatai edzőtáborba, hogy találkozzon a müncheni olimpiára készülő sportolókkal: többek között Papp László ökölvívóval, Hegedűs Csaba birkózóval és Klamár Tibor asztalitenisz-bajnokkal töltött vidám perceket. (43 db fekete-fehér fénykép található a 423-as számú albumban.)

hung in chronological order; many of these can be found in the albums and the collection of the Historical Repository as well. The General Secretary's already-mentioned passion for chess is well known: it was probably his favourite way of relaxing. (He also received a chess-table inlaid with ivory, which he kept in a place of honour: the lounge of his own home.) This also explains why the presentation albums have compilations of images from the international chess championships of 1972, 1975 and 1985. (Albums no. 154, 206, 250 and 395) Aside from these, other albums also contain several photos of amateur chess players.

Kádár liked sports, and retained the passionate fan's belief in Hungarian soccer.

On 27 July 1972 he visited the Tata training camp to meet athletes preparing for the Munich Olympics. He spent a few delightful minutes with boxer László Papp,



09. KÉP

Kormányvadászat a Lajta-Hansági Állami Gazdaságban 1968. január 28-án című 13. számú album utolsó lapja az „eredményről”, az album mérete 29 × 35 cm.

PIC. NO. 09.

Last page of album no. 13, titled Government hunting at the State Farm of Lajta-Hanság on 28 January 1968; page with the “results”, size of the album: 29 × 35 cm.

Részben időtöltés, részben a kapcsolatépítés eszköze volt számára a vadászat is. A régi főúri vadászatok hagyományait nem tekintették polgári csökevénynek, nagyon is követendőnek tartották az „elvtársak”. Nyilván a vadállomány karbantartása miatt...! Ezek a kormányzati vadászatok általában a következő helyeken történtek: Gemenc, Telki, Gyarmatpuszta, Lovasberény, Visegrád. Legtöbbször gazdag képi dokumentáció is született az eseményekről, bizonyítandó a vadászat „hatékonyságát”. A 13. sz. album tanúsága szerint 1968. január 28-án a Lajta-Hansági Állami Gazdaságban igen jó volt a zsákmány.

A Mezőgazdasági Múzeumban több híres vadász nevével találkozhatunk a korból: Kádár János (és Kádárné), Fehér Lajos (és Fehér Lajosné), Aczél György (és Aczélné), Apró Antal, Biszku Béla, Földes László. „1969-ben a Mezőgazdasági

wrestler Csaba Hegedűs and champion table-tennis player Tibor Klampár, among others. (Album no. 423 features 43 black-and-white photographs.)

Hunting was another one of his pastimes, as well as a way to build relationships. “Comrades” did not find the traditions of old noble shooting parties a commoner’s rough hobby – they thought of it as an example to follow. Obviously, to keep stocks of wild game in check...! These government hunting parties usually took place at Gemenc, Telki, Gyarmatpuszta, Lovasberény or Visegrád. In most cases, the events were well-documented with photographs, in order to prove the shoot’s “effectiveness”. Album no. 13 shows that game was particularly abundant at the state farm of Lajta-Hanság, on 28 January 1968.

The Museum of Agriculture has the names of several famous hunters of the period: János Kádár, Lajos Fehér and György Aczél (and their wives),

Múzeum trófeakiállításán az aranyérmes szarvasagancsok versenyében az első és a harmadik helyre például Kádár János által ejtett vad trófeája került.”¹⁶ Számos külföldi vendég is részt vett ezeken a vadászatokon, például Tyereskova úrhajósno, Hruscsov, majd az ő menesztése után Brezsnyev, az SZKP főtitkára és még sorolhatnánk. Széchenyi Zsigmond, a legendás Afrika-vadász is igazi „elvtársi” vadász lett az 1963-ban alapított Egyetértés Vadásztársaságban. A fővadász, Rosenberger Pál mesélte, hogy Kádár egy alkalommal „névsorolvasást tartott, és amikor a sok elvtárs nevének felsorolása után Széchenyihez ért, némi töprengést követően gróf Széchenyi Zsigmond elvtársként nevezte meg őt...”¹⁷ A gyűjteményben hét kimondottan csak vadászatról szóló összeállítás található (13., 63., 73., 148., 223., 246., 334/1. sz.), de más ajándék fotóalbumok is tartalmaznak vadászképeket.

„A történész számára a vadászat elsősorban a korabeli elit életformáját, stílusát jellemezheti. Társadalmi praxis, amelyet az egyének cselekedetei alakítanak, ám alkalmat ad egy – uralmi pozíciója alapján – elkülönülő társadalmi csoport attitűdjének vizsgálatára.”¹⁸ A vadászat alkalmas színtér volt a külföldi párt- és állami vezetők reprezentatív vendéglátására is. Kádár köztudottan legjobb politikusbarátja (az igen kevesek között) Ny. Sz. Hruscsov, az SZKP első titkára volt. Nem véletlen, hogy minden ősszel egy kosár Jonatán almával kedveskedett szovjet elvtársának. Aczél György így emlékezik erről: „(Hruscsov) élete végéig minden évben küldött egy kosár almát a bukott vezetőnek (1964 októberében váltották le – K. M.) ugyanúgy, mint amikor Hruscsov még a párt első titkára volt. Brezsnyev porig alázza azzal, hogy úgy küldette vissza, hogy a »címezett ismeretlen«.”¹⁹

Antal Apró, Béla Biszku and László Földes. “For example, at the gold-medal deer antler contest of the Museum of Agriculture in 1969, the first and the third places were taken by trophies of game shot by János Kádár.”¹⁶ Several foreign guests attended these shooting parties: for example, the woman astronaut Tereshkova, Khrushchev, and then, after the latter was dismissed, General Secretary of the Communist Party of the Soviet Union Brezhnev, and many more. Legendary Africa hunter Count Zsigmond Széchenyi became a true “comrade” hunter in the Hunting Society of Accordance, founded in 1963. Master hunter Pál Rosenberger spoke of how the General Secretary “once held a roll-call, and, arriving at Széchenyi after listing the names of many comrades, he hesitated for a while before calling him Comrade Count Zsigmond Széchenyi...”¹⁷ The collection holds seven compilations dealing exclusively with shooting parties (albums no. 13, 63, 73, 148, 223, 246, 334/1), but others also have a few such images.

“Historians mainly see hunting as the way of life, the lifestyle of the elite of the period. It is a social practice, formed by the acts of individuals, but provides an opportunity to analyse the attitude of a social group which stands out due to its members’ position of power.”¹⁸ Hunting parties were also an ideal stage for grandiose receptions for foreign party and national leaders. It was well-known that one of Kádár’s closest politician friends (one of the very few) was Nikita Khrushchev, General Secretary of the Communist Party of the Soviet Union. It is no coincidence that every autumn, he would send a basket of Jonathan apples to his Soviet comrade. György Aczél remembers how: “...until his [Khrushchev’s] death, every year he sent a basket of apples to this fallen leader (*he was dismissed in October 1964 – M. K.*), just as he did when Khrushchev was still General Secretary of the party. Brezhnev humiliated



10. KÉP

Kádár János és felesége fogadják Ny. Sz. Hruscsovot és feleségét a Keleti pályaudvaron, Budapest, 1964. március 31., zselatinos ezüst, 18 × 24 cm, ismeretlen fényképkészítő felvétele (430. sz. album)

PIC. NO. 10.

János Kádár and his wife receive N. S. Khrushchev and his wife at Keleti Station, Budapest, 31 March 1964, gelatin silver print, 18 × 24 cm, unknown photographer (album no. 430)

A Hruscsov–Kádár barátság, az 1956 utáni sztálini lazulás képi dokumentációja jól végigkövethető az albumok felvételeiből. A szovjet első titkár négy alkalommal, népes kísérelődelegációval járt Magyarországon: 1958 áprilisában a nemzetközi sajtó kiemelt érdeklődésének fényében hosszabb időt töltött nálunk. Részt vett több ipari üzem nagygyűlésén, ellátogatott Sztálinvárosba, Tatabányára – itt némi „bakit” követett el beszédében 1956 kapcsán, de néhány napon belül a kiválóan működő sajtósok helyreigazították. És járt vidéki termelőszövetkezetekben, gyárakban. Sok-sok kedves ajándékkal térhetett haza. Majd 1959 júniusában, később az év végén, az MSZMP VII. kongresszusán szólalt fel. 1964-ben újra hosszabb időt szánt feleségével együtt magyarországi látogatásra, s nemcsak azért, hogy átadja Kádár Jánosnak a Parlamentben

him deeply by sending the gift back with the note “addressee unknown».”¹⁹ The photographic record of the Khrushchev–Kádár friendship, and the loosening of Stalinism after 1956 can be clearly seen in the albums’ images. The Soviet General Secretary visited Hungary on four occasions, with large accompanying delegations: in April 1958, he spent longer than usual here, due to particular attention from the international press. He took part in the rallies of several industrial factories, visiting Sztálinváros and Tatabánya. Here he made a small “mistake” in his speech, regarding 1956, but it was rectified in a few days by the excellent workers of the press. He also visited country farmers’ cooperatives and factories. He went home with several pleasant gifts. Then, in June 1959 and the end of the same year, he held a speech at the seventh congress of the MSZMP. In 1964, he once again dedicated more time to visiting Hungary with

11. KÉP

Hazaúton a Német Demokratikus Köztársaságból a pilótafülkében, 1966. június 19., zselatinos ezüst, 24 × 18 cm, ismeretlen fényképező felvétele

PIC. NO. 11.

On the way home from the German Democratic Republic in the cockpit, 19 June 1966, gelatin silver print, 24 × 18 cm, unknown photographer



a Lenin-rendet,²⁰ hanem mert számos üzemet, vidéki helyszínt meglátogatott. (Ekkor kapta ajándékba a híres magyar „ötösfogatot”!)

A Magyar Nemzeti Levéltár iratai között található adatok szerint 1964. április 8-án a Magyar Optikai Művekbe látogatott Hruscsov főtitkár és az őt kísérő delegáció. Erről készült egy fotóalbum és egy hétperces dokumentumfilm, melynek képkockái egyezést mutatnak a nálunk található 430. sz. MTI-album képeivel. Ebből következtethetünk arra, hogy a hivatalból kirendelt fotós készítette a felvételeket, s különböző válogatásban állították össze a kollekciókat. A külföldi pártvendégek és vendéglátóik kölcsönös ajándékozása szokás volt. Hruscsov egy távcsövet és egy utazóórát kapott, ő pedig egy új, szovjet gyártmányú fényképezőgéppel köszönte meg Posch Gyula vezérigazgatónak a vendéglátást.

his wife, and not only to confer the Order of Lenin on Kádár in Parliament.²⁰ He visited several factories and places in the countryside. (This is when he received the famous Hungarian “five-horse carriage” as a gift.)

According to information found in the Hungarian National Archives, on 8 April 1964 Khrushchev and his accompanying delegation visited the Hungarian Optical Industries. The event is recorded in a photo album and a seven-minute documentary. The frames of the latter match the images of the MTI album no. 430 at our collection. We can therefore assume that the photographs were taken by the officially dispatched reporter, and the collections were compiled in different selections. It was customary to exchange gifts between foreign party visitors and their hosts. Khrushchev received a telescope and a travelling watch, while he thanked CEO Gyula Porsch for his hospitality by presenting him with a new Soviet-made camera.



12. KÉP

Kádár János és Csao Ce-jang a magyar delegáció kínai útjáról készített 407. sz. albumot nézik, Peking, 1987. október, színes papír pozitív, 19 × 26 cm, ismeretlen fényképkészítő felvétele

PIC. NO. 12.

János Kádár and Zhao Ziyang look at album no. 407, treating the trip to China of the Hungarian delegation, Beijing, October 1987, c-print, 19 × 26 cm, unknown photographer

Az albumok közel 20%-át teszik ki a külföldi utazások, illetve a baráti országok delegációinak látogatását dokumentáló felvételek. A szomszédos országokból érkező és oda utazó pártvezetők tárgyalásait és látványos időtöltéseit megörökítő számos felvétel található a hivatalos dokumentálószerz, az MTI archívumában is.

E tanulmány szűkös keretei között a korai szovjet kapcsolat mellett csak egy érdekességet emelek ki: a kínai–magyar delegációk „kirándulásait”. A korszak három évtizede alatt hét alkalommal utazott magyar párt- és állami küldöttség Kínába. Kádár első utazása 1956. október 1-jén volt, ennek köszönhetően kapott a forradalom után a kormány 7,5 millió dollár (30 millió rubel) gyorssegélyt Kínától. A kínai kulturális forradalom első éveiben (1966–1976 között) kimondottan megromlottak a kapcsolatok

Almost 20% of the albums are made up by images documenting foreign travels or visits by delegations of friendly countries. The MTI's archive also contains several images showing meetings and sightly pastimes of party leaders coming from and travelling to neighbouring countries.

In the limited space of this essay, I shall highlight only one curiosity apart from early Soviet relations: the “excursions” of Chinese-Hungarian delegations. During the three decades of the period, Hungarian party and national delegations travelled to China seven times. Kádár went for the first time on 1 October 1956, and it was thanks to this that, after the revolution, the government received an emergency aid to the tune of 7.5 million dollars (30 million roubles) from China. During the first years of the Chinese Cultural Revolution (1966–1976), relations between the two countries soured considerably; for three years there wasn't

a két ország között – három évig nagykövet sem volt Budapesten. Az 1978-as kínai reform és nyitás után azonban a kétoldalú közeledés megélenkült, s 1987-ben Csao Ce-jang Magyarországra, Kádár pedig Pekingbe utazott. (217 főből állt a küldöttség!) E nagyszabású találkozón készült a 407. sz. díszes, vörös bársonykötéses, színes képeket tartalmazó album, amelyben az igen nagyszabású fogadás minden fontos eseményét megörökítették. Az összeállítás már a látogatás végére elkészült. Az utolsó képen azt láthatjuk, amikor Kádár János és a kínai pártfőtitkár együtt nézik az albumot.

Összegzés

A képeken megmutatkozó kádári személyiség „visszafogottsága”, kultuszkerülő attitűdje nem ad magyarázatot arra a kérdésre, hogy több volt-e vizuális kordokumentációnál ez a sok ajándék album. Nehezíti az értelmezést az is, hogy sokszor nem pontos az albumok címlapja: általában nincs információk arról, kik és mikor készítették a felvételeket, kik állították össze és pontosan milyen céllal a fényképes ajándékokat. Az egyszerű muzeológusi/fotótörténeti módszer – megnézem a kép hátoldalát – itt biztosan nem működik. A későbbi lehetséges feladatok között szerepelhet: néhány kiemelt téma, időpont, helyszín, egy-egy reprezentatív, igényes összeállítás vizsgálata. Egy-egy album kivitelezése, a képek egymásutániségének „történetmesélése” választ adhat az ismeretlen készítő(k) szándékának alaposabb megismerésére. A grafikai és szöveges kiegészítések beható elemzése szintén hozzájárulhat az albumok céljának, funkciójának feltérképezéséhez, a „nép” és a „vezető” vizuális kommunikációjának megértéséhez. Lényegileg semmilyen információnk nincs arról,

even a Chinese ambassador in Budapest. However, after the Chinese reform and opening of 1978, the two countries’ relations restarted with renewed vigour. In 1987, Zhao Ziyang visited Hungary, and Kádár travelled to Beijing (with 217 people in his delegation!). Album no. 407, richly decorated and with a red velvet cover, full of coloured images, was made on this grand occasion. All important moments of the large reception were documented in it. The compilation was ready by the end of the visit. In the last photograph, we see János Kádár and the Chinese General Secretary looking at the album together.

Summary

The “low-key” image and Kádár’s own distaste for personality cults that are manifest in the images do not answer the question of whether these several gift-albums were more than just a visual documentation of the period. Analysis is made harder also by the fact that the album covers are often not very informative: we usually do not know when the photographs were taken or by whom, or who edited the photographic gifts, or with what purpose. The easy approach adopted by museologist-photo historians – simply looking at the verso of each photograph – does not work here. Tasks for the future might include analysing a few highlighted themes, times, places, or a particularly well-made, representative compilation. The way certain albums are assembled, the story told by the order of the images, could give us answers about the deeper purpose of their unknown editor(s). In-depth analysis of graphic and textual additions could also give clues to describing the album’s purpose and function, to better understand the visual communication between the “people” and the “leader”. Essentially, we have no information on how the albums were

13. KÉP

Közös éneklés és ebéd a szovjet vendéglátókkal egy Bajkál tavi sétahajón, 1980. zselatinos ezüst papír pozitív, 14,5 × 43 cm – két kép összeragasztásával készített panoráma, Novosty Press Agency felvétele (334. sz. album)

PIC. NO. 13.

Joint singing and lunch with the Soviet hosts on a cruise ship on Lake Baikal, 1980, gelatin silver print, 14.5 × 43 cm – panorama made up of two images glued together, by the Novosty Press Agency (album no. 334)



hogy milyen volt az albumok fogadtatása, befogadói köre, visszhangja.²¹ Csak abban lehetünk bizonyosak – a visszaemlékezések alapján –, hogy eljutottak Kádárhoz, s ha odaértek, ő biztosan mindet kézbe vette.

Huszár Tibor 2006-ban megjelent monográfiájának *Adalék a rendszer folklórjához* című fejezetében így jellemzi a Kádárról elnevezett korszakot: „A kádári rendszer sajátossága, hogy az apparátusában és azon túl is a rendszert jelképező vezető iránti viszony érzelmileg is színezett. Akkor is, ha az idővel módosult és a társadalomban is differenciálódott. Állításunk egyszerre tartozik az *ellenőrizhetetlen feltételezések* és a *reáliák világába*. Az előbbibe azért, mert az ország vezetőjét nem konkurenszel szembeállítva választják, így a népszerűségével kapcsolatos állítás nem megmérettetésen alapszik, s a politikai rendszer lényegéből következően nem is alapulhat azon.”²²

received, on who belonged to the circle of recipients, or on their effects.²¹ We can only be certain – based on memoirs – that they did reach Kádár, and if they did, he most certainly read all of them.

Tibor Huszár's 2006 monograph *Adalék a rendszer folklórjához* describes the period named after Kádár as such: “A particularity of the Kádár system is how relations with the leader, symbolising the system both in his office and outside it, have a *sentimental* charge as well, even if it changed with time and across different parts of society. Our statement belongs both to the category of *unverifiable suppositions* and to that of the *world of realia*. It belongs to the former because the leader of the country was not elected in competition with an opponent, so the statement regarding his popularity is not based on any such challenge, and, due to the essence of the political system, cannot rely on it either.”²²

JEGYZETEK

- 1 256. sz. album: 17 × 25 cm-es piros műbőr-kötés aranyozással, 8 db fekete-fehér 8 × 11 cm-es fotót és egy kézzel írt üdvözlőkártyát tartalmaz. A képek Kádár János első amerikai útjáról, a New York-i magyaroknál tett látogatásakor készültek.
- 2 Gál Vilmos: A Legújabbkori Egyedi Tárgyak Gyűjteménye, in: Pintér János (szerk.): *A 200 éves Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményei*, Budapest, MNM, 2002. 566–568.
- 3 A Politikatörténeti Intézet költözése miatt folyamatban van az Alapítvány anyagának átvétele a múzeum számára.
- 4 Kiscsatári Marianna: Tervetuloa! Kádár János, *Fotóművészet*, 2015/1. 92–97.
- 5 2018-ban ünnepelte a 13. kerület fennállásának 80. évfordulóját, a 134. sz. album képeiből számosat használtunk a jubileumi kiállításon.
- 6 Katona István: A „szentély”, Látogatás Kádár János hivatalában, in: Rácz Árpád (szerk.): *Ki volt Kádár János?*, Budapest, Rubicon – Aquila Könyvek, 2001. 203–207.
- 7 Bognár Katalin: Fényképalbumok Rákosi Mátyás születésnapjára, *Korall*, 2018. 73. 145–170.
- 8 Majtényi György: *K-vonal*, Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2009. 130.
- 9 Rainer M. János: *Bevezetés a kádárizmusba*, Budapest, 1956-os Intézet – L'Harmattan, 2011. 214.
- 10 Valuch Tibor: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*, Budapest, Osiris, 2001. 251.
- 11 Majtényi György: *Egy forint a krumplis lángos*, Budapest, Libri, 2018.
- 12 Katona 2001, 214.

NOTES

- 1 Album no. 256: bound in gilded red faux leather, 17×25 cm, contains 8 black-and-white images of 8×11 cm in size and one handwritten greeting card. The photographs were taken during Kádár's first trip to America, when he visited Hungarians in New York.
- 2 Gál, Vilmos. "A Legújabbkori Egyedi Tárgyak Gyűjteménye." *A 200 éves Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményei*, edited by János Pintér, MNM, 2002, pp. 566–568.
- 3 Due to the relocation of the Institution of Political History, the Museum is in the process of taking over the Foundation material.
- 4 Kiscsatári, Marianna. "Tervetuloa! Kádár János." *Fotóművészet*, 2015/1, pp. 92–97.
- 5 District XIII celebrated the 80th anniversary of its existence in 2018, and we used several images from album no. 134 at the jubilee exhibition.
- 6 Katona, István. "A 'szentély' – Látogatás Kádár János hivatalában." *Ki volt Kádár János?*, edited by Árpád Rácz, Rubicon / Aquila Könyvek, 2001, pp. 203–207.
- 7 Bognár, Katalin. "Fényképalbumok Rákosi Mátyás születésnapjára." *Korall*, 73, 2018, pp. 145–170.
- 8 Majtényi, György. *K-vonal*. Nyitott Könyvműhely, 2009, p. 130.
- 9 Rainer, M. János. *Bevezetés a kádárizmusba*. 1956-os Intézet / L'Harmattan, 2011, p. 214.
- 10 Valuch, Tibor. *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*. Osiris, 2001, p. 251.
- 11 Majtényi, György. *Egy forint a krumplis lángos*. Libri, 2018.
- 12 "A 'szentély'" 214.

- 13 Hegedűs András: *A történelem és a hatalom igézetében*, Budapest, Kossuth, 1988. 167.
- 14 Kanyó András: Interjú Kádár Jánosnéval, *Magyarország*, 1989, 40–49. szám.
- 15 Aczél György: Egy Kádár-portré töredékei, *Beszélő*, 1999. 10. 101–129.
- 16 Majtényi 2009, 90.
- 17 Majtényi 2009, 88.
- 18 „Köszönő szavai végén külön kitért arra, milyen jóleső érzés attól a Hruscsovtól átvenni a kitüntetést, akiben atyai barátját és idősebb testvérét tiszteli és fogja is mindig tisztelni...” Földes György: Barátság felsőfokon, Kádár és Hruscsov, in: Rácz Árpád (szerk.): *Ki volt Kádár János?*, Budapest, Rubicon – Aquila Könyvek, 2001. 88–94. 94.
- 19 Aczél 1999, 113.
- 20 MOL XXIX – F – 291-a, Magyar Optikai Művek, Általános iratok, 190. doboz
- 21 A Történeti Fényképtár adattárába a közelmúltban bekerült Katona István-iratok segíthetnek egyes kérdések megválaszolásában.
- 22 Huszár Tibor: *Kádár, A hatalom évei, 1956–1989*, Budapest, Corvina, 2006. 247.
- 13 Hegedűs, András. *A történelem és a hatalom igézetében*, Kossuth, 1988, p. 167.
- 14 Kanyó, András. “Interview with Mrs. Kádár.” *Magyarország*, 1989/40–49.
- 15 Aczél, György. “Egy Kádár-portré töredékei.” *Beszélő* 10. 1999, pp. 101–129.
- 16 *K-vonal* 90.
- 17 *K-vonal* 88.
- 18 “After his thanks, he separately described what a great feeling it was to receive the decoration from Khrushchev himself, whom he respected and would always respect as his fatherly friend and elder brother...” in: Földes, György. “Barátság felsőfokon: Kádár és Hruscsov.” *Ki volt Kádár János?*, edited by Árpád Rácz, Rubicon / Aquila Könyvek, 2001, pp. 88–94, 94.
- 19 “Egy Kádár-portré” 113.
- 20 MOL XXIX – F – 291-a, Magyar Optikai Művek, Általános iratok, box no. 190
- 21 A few questions might be answered thanks to the documents of István Katona, which were recently added to the database of the Historical Photo Department.
- 22 Huszár, Tibor. *Kádár: A hatalom évei, 1956–1989*, Corvina, 2006, p. 247.

Fotótörténet
másképp

*PHoto history –
in another way*



STEMLERNÉ BALOG ILONA

Nem ott. Nem akkor.
Escher Károly (1890–
1966) riportképeiről

A Magyar Nemzeti Múzeum kalandos sorsú fényképgyűjteményébe¹ a nyilvántartás szerint 1959-ben kerültek először Escher-fényképek, ekkor vásárolt ugyanis az egyik jogelőd, a Legújabbkori Történeti Múzeum a szerzőtől 8 darabot – akkor szokatlanul magasnak számító, 100 forint/db áron –, a következő évben megrendezendő, jubileumi felszabadulási kiállításhoz. *A magyar nép a szocializmus útján (1945–1960)* címmel megrendezett kiállításon a Horthy-korszak, „a munkásság elnyomását jelentő idők” ábrázolásához volt szükség nyomort bemutató képekre.² A 18 × 24 cm-es, új nagytapasok hátlapján tintával írva, Escher Károly kézírásával szerepeltek az adatok.³ Magától a fotográfustól még háromszor vásárolt a Legújabbkori Történeti Múzeum fényképeket. 1960-ban két részletben 138 darabot és 1961-ben további 40-et, összesen tehát 178 papírképet.⁴ Az ekkor vásárolt képek döntő többsége 18 × 24 cm-es ún. vintázskópia, nagyjából a felvétellel egy időben készült, hátlapján a szerző bélyegzőjével vagy kézjegyével, néha a képek tartalmát feltüntető kézírásával, de van köztük néhány valószínűleg későbbi 13 × 18-as, illetve 9 × 12-es méretű nagytapas is. Ezúttal negatívokat is

ILONA BALOG STEMLER

Not there. Not then.
About report photos by
Károly Escher (1890–1966)

According to its register, the first time in the course of its adventurous history that the photo collection of the Hungarian National Museum acquired photos by Károly Escher was in 1959.¹ In that year one of its legal predecessors, the Museum of Contemporary History, bought eight photos from the photographer for 100 forints apiece – an unusually high price at the time – for the following year’s jubilee exhibition celebrating the liberation of the country. The photos were needed to represent poverty in the Horthy era in order to illustrate “the times when workers used to be oppressed,”² in an exhibition called *The Hungarian People on the Road to Socialism (1945–1960)*. On the verso of the 18 × 24 cm enlargements, data can be found in ink, in the handwriting of Károly Escher.³ The Museum of Contemporary History bought photos from the photographer himself on three more occasions: 138 items in two stages in 1960, and 40 more in 1961; altogether 178 paper prints.⁴ Most of the photos purchased at that time measure 18 × 24 cm: so-called vintage copies made approximately at the time when the photos were taken, with the author’s stamp or signature and occasionally a note about the content in his handwriting on the verso, but

vásároltak, összesen 179 darabot,⁵ főként eredeti kisfilmeket és néhány nagyobb, $4,5 \times 6$ cm méretű eredeti, illetve reпрónegatívokat. Valójában jóval több az Escher által kisfilmre készített reпрónegatív, mint ahogy azt a nyilvántartás akkor jelezte. Mivel a kisfilmnegatívok egyes kockákra vágva kerültek a gyűjteménybe, kezelésük nehézkes, csak korlátozottan adnak lehetőséget további vizsgálódásra az egy időben, egy helyen készült képek azonosításához, a felvételek sorrendjének megállapításához.

Az 1960-ban és 1961-ben vásárolt fényképek többsége is nyomorkép, *szociofotó*,⁶ ezek Escher munkásságának talán mindmáig a legismertebb darabjai. Az 1957-ben létrehozott Legújabbkori Történeti Múzeum 1961 júniusában tartott szakmai bemutatóján kiállították „Escher Károly fotóművész 178 szociális témájú” felvételét – tulajdonképpen az addig megvásárolt teljes képanyagot –, „főként az 1920–30-as évekből, az 1940-es évek első feléből. Ezek a képek elsősorban a munkanélküliek, a budapesti nyomortelepek életét mutatják be” – írja az egykori múzeumi munkatárs.⁷ De nemcsak a nyomortelepeken, barlanglakásokban, kilakoltatáskor, menedékhelyen vagy nehéz fizikai munkát végzőkről, koldusokról készült képek kerültek ekkor a gyűjteménybe, hanem a mindennapi városi élet szereplőiről, kuglizókról, focizó gyerekekről, cirkuszosokról, utcai akrobatákról készült felvételek is. A falusi életből vásárok és az aratás képeit vette meg a múzeum. A Horthy-korszak politikai életének jeles szereplői, Bethlen István, Gömbös Gyula és mások mellett az akkori közelmúlt, a háborús hátszág, a vagonokban lakó lengyel menekültek és a szovjet fogságból hazatérő hadifoglyok is megjelennek a képeken. Az MNM Escher-fényképeinek fotótörténeti szempontból kétségkívül legértékesebb részét

some of them, measuring 13×18 cm and 9×12 cm, were probably enlarged later. 179 negatives were also bought then,⁵ mainly original 35 mm full-frame films but also a few original and repro-negatives in 4.5×6 cm. format. Actually, there are a lot more 35 mm repro-negatives produced by Escher than are indicated in the register at that time. Since 35 mm negatives were cut into individual frames before being added to the collection, it is rather difficult to handle them, and they offer limited possibilities for further research intended to identify pictures produced at the same time and in the same place, or to establish the order in which they were taken.

Most of the photographs purchased in 1960 and 1961 are also pictures of poverty, *socio-photos*,⁶ which are the probably best-known works in Escher's oeuvre. All the “178 photos on social themes” – actually the entire acquisition up to that time – were exhibited in June 1961 at the Museum of Contemporary History, which had been established in 1957. The photos were “especially from the 1920s and 1930s, and they mostly represented the lives of the unemployed and of the slums in Budapest,” wrote a colleague working at the museum then.⁷ But the collection bought not only photos taken in the slums, in cave dwellings, at evictions, at shelters, or of workers doing hard physical labour and beggars, but also pictures of everyday urban life: people playing ninepins or children playing football, circus artists and street acrobats. Photos of country life chosen by the museum represented fairs and harvests. Besides notable figures from the Horthy era: István Bethlen, Gyula Gömbös, and others, the recent past of that time: the home front, Polish refugees living in railway carriages and prisoners of war returning from the Soviet Union also appear in the pictures. From a photo historical point of view, the most valuable of the photos by Escher at the Hungarian

a szerzőtől vásárolt vintázskópiák jelentik. Ezek ugyanis – az eredeti negatívokhoz képest – a kész művek, az Escher által meghatározott méretű és tónusú nagyítások, amelyekről a képkivágással elhagyta a felesleges részleteket.

1969-ben, már Escher halála után, további felvételeket vásárolt özvegyétől az időközben – gyűjtőköre változatlanul hagyása mellett – Magyar Munkásmozgalmi Múzeumnak átnevezett intézmény: 24 papírképet (nagyobbrészt 18 × 24 cm-es vintázskópiákat)⁸ és 200 negatívot. A papírképek kettő kivételével 1945 utáni eseményeken készültek, amelyeken a korszak vezető politikusai, Rákosi Mátyás, Gerő Ernő, Farkas Mihály, Révai József és mások a főszereplők. A fényképek a parlamentben, gyűléseken, ünnepségeken, az újjáépített Szabadság híd és a Lánchíd megnyitásán, valamint egyéb közéleti eseményeken készültek, de van néhány a háborús bűnösök peréről is az ekkor megvett papírképek között.

Az 1969-ben vásárolt mintegy 200 eredeti, többségében kisfilmnegatív témaköre jóval változatosabb, mint a korábban a gyűjteménybe került Escher-fotográfiáké. Több esetben vettünk meg⁹ sorozatfelvételeket, például Bethlen István volt miniszterelnök parlamenti felszólalásáról és más, a társadalom középső és szegényebb rétegeinek életét bemutató fényképeket, például színiiskolában, löversenyen vagy a cselédkorzón felvett képsorokat. Néhány esetben olyan nyomorképsorozatok, szociofotók további darabjait is megvettük, amelyekből egy-egy darab már korábban bekerült a gyűjteménybe. Az 1969-ben megvásárolt és nyilvántartásba vett, tehát kutatható negatívok többségét az 1945 után készültek teszik ki. A témák között, csakúgy, mint az ekkor megvásárolt papírképeken, itt is megtalálhatók a korszak vezető politikusainak különböző

National Museum (MNM) are undoubtedly the set of vintage copies purchased from the photographer, for these are final images – as opposed to the original negatives –, enlarged to the formats, and printed in the tones, that Escher himself chose, without the details that he judged superfluous and cut out.

In 1969, already after Escher's death, the institution – which in the meantime had been renamed “Hungarian Museum of the Labour Movement”, although the scope of its collection did not change – bought further photos from the photographer's widow: 24 prints (mostly 18 × 24 cm vintage copies)⁸ and 200 negatives. All but two of the prints were taken at events after 1945 featuring the leading politicians: Mátyás Rákosi, Ernő Gerő, Mihály Farkas, József Révai and others as protagonists. Many of the photos were taken in Parliament, at meetings and holidays, at the opening ceremonies of the reconstructed Liberty Bridge and Chain Bridge, and during other public events, but some of them depict the trials of war criminals.

The range of themes is much wider in the case of the almost 200 original, mostly 35 mm negatives purchased in 1969, than it was with the Escher photos that were bought previously. In numerous cases, we bought⁹ series, for example about speeches in Parliament by the former prime minister István Bethlen, and other photos representing the lives of middle- and working-class people; for example, series taken at a drama school, at the racecourse, or during the housemaids' Sunday promenade. Sometimes we also bought extra items to add to socio-photo series on poverty which had already been purchased for the collection. Most of the negatives bought and registered in 1969 were produced after 1945, and they can all be researched. Their themes include – as in the case of the paper prints purchased at the same time – pictures of leading politicians

eseményeken, a Budapesti Nemzetközi Vásáron, a miskolci ipari kiállításon, vidéki gyűléseken felvett képei mellett az 1940-es évek második felének és az ötvenes évek elejének történéseire, mindennapjaira jellemző felvételek. A romos Budapest, a romok eltakarítása és a romokon meginduló élet mellett Escher fényképezte a Szövetséges Ellenőrző Bizottság amerikai tagjainak gardenpartiját a Park Clubban, a Szovjetuniótól visszkapott hajók átadási ünnepségét, a szovjet képkiallítást a Nemzeti Szalonban, Kisfaludi Strobl Zsigmondot a *Hála* szobor készítése közben. A képeken megjelennek a kor politikai propagandájának nőideáljai, a férfias munkát végző asszonyok, a mozdonyvezetőnő, a kőműves segédmunkásnő, valamint a korszakra jellemző gyűlések és utcabálok.

Az özvegytől a már többek által átválogatott negatívok maradványát 1971-ben vásároltuk meg. Escher szerencsére nem tekercsekben, hanem csíkokra vágva tárolta a negatívjait, amelyek barna ragasztópapírral voltak összefogva. A papíron több-kevesebb eligazítószöveget, témát, évszámot, neveket találtunk. Megkaptuk azt a minden bizonnyal az 1961 utáni évekből származó barna műanyag fedelű sima füzetet is, amelyet utólag, negatívanyaga rendezésekor állított össze Escher, és amelyhez az egyes témákat jelölő füleket ragasztott. Ezek a következők: Politikai riportok, Színészet, Színészek, Igazságszolgáltatás, Képzőművészet, Cserkészlet Magyarországon, Sport, Vegyes, Zene, Irodalom, A gyermek, Tudomány, Tánc, Munka, Népművészet, Népviselet, Állatok, Állatkert, Virág, Halászat, Táncol a Gyöngyösbokréta, Munkásjóléti intézmények 1945 után, Egészségügy, Szociofotók, Iskola, Romos képek, Sí-hó képek, Strandképek, Szép paraszttípusok. Az utolsó egy nehezebben értelmezhető csoport, (Tred) ami Trade lehet, mert ebben főleg reklámcélú, vélhetően megrendelésre

taken at various events: the International Fair in Budapest, the industrial exhibition in Miskolc, and meetings in the provinces as well as images typical of everyday life in the second half of the 1940s and the early 1950s. Besides war damage in Budapest, rubble removal and life starting over on top of the ruins, Escher photographed the garden party of the Allied Control Council's American members at the Park Club, the ceremonial handover of vessels returned by the Soviet Union, a Soviet exhibition of pictures at the National Salon, and Zsigmond Kisfaludi-Stróbl working on his *Gratitude* sculpture. The feminine ideals of the political propaganda of the time also appear in the photos: women performing tasks usually done by men, driving trains, assisting bricklayers, and there are meetings and street parties as well.

We bought the rest of the negatives – from which several others had already made selections – in 1971. Fortunately, Escher did not store his negatives in rolls but cut them into strips held together by brown adhesive paper. The paper sometimes bears notes about subjects, dates and names. We also obtained a notebook with a brown plastic cover, presumably from the years after 1961, which was used by Escher later on, while he was arranging his negatives, and which contains labels with titles referring to the following topics: Political reports, Theatre, Actors, Jurisdiction, Fine Art, Scouting in Hungary, Sport, Miscellaneous, Music, Literature, The Child, Science, Dance, Work, Folk Art, Folk Costume, Animals, Zoo, Flowers, Fishing, Gyöngyösbokréta is Dancing, Worker Welfare Institutions after 1945, Health Care, Socio-photos, School, Pictures of ruins, Pictures of skiing and snow, Pictures at the beach, Beautiful peasant types. The last group, “Tred”, is the most difficult to interpret; it might mean “Trade”, for it mostly contains entries referring to photos taken

készült felvételekre utaló bejegyzések vannak. Az egyes témákon belül nincs időrend, időpont is ritkán, és az sem megbízható. Sokszor vannak a megjelölt témától eltérő bejegyzések is a fül alatti lapokon, valószínűleg attól függően, hogy mi volt még az adott negatívcsíkon. Mivel az archiválás nem a negatívak keletkezésekor történt, a füzet adatait csak nagyon óvatosan, mindent ellenőrizve szabad használni a képek meghatározásánál. A füzetben Escher kétféleképpen is hivatkozik a már a Legújabbkori Történeti Múzeumban levő fényképanyagra. A múzeum nevét pontatlanul írja ugyan a Szociofotók fülénél: „egy része a legújabbkor története c. Múzeumban”, de azonosíthatóan, máskor csak az akkori főigazgatóra, Gerelyes Edére utal a „Gerelyesnél” bejegyzéssel. A fontosnak látszó negatívokról a múzeumban 13 × 18 cm-es nagyítás készült, többnyire külső fényképezetek igénybevételével. Ezt követően került az egyedileg nyilvántartott, leltározott, kutatható fényképanyagba további több száz negatív, képzőművészek, írók, zenészek, tudósok, színészek, politikusok és más hírességek portréi, valamint budapesti városképek, utcák, üzletek fényképei, a Belváros, a Vár és a főváros forgalmas utcáinak az 1950-es, 1960-as években felvett képei. Az 1945 utáni évek anyagából további neves politikusok, Szakasits Árpád, Mihályfi Ernő, Kádár János, Marosán György közszereplései, Tito elnök budapesti látogatása és más fontos események képei váltak a gyűjtemény kutatható részévé. Az egyedileg nyilvántartásba vett Escher-fotográfiák száma összesen 210 darab eredeti, többségében vintázskópia, és mintegy 1200 nagyrészt eredeti negatív, közte jó néhány Escher által készített reopr. A leltározott papírképek darabszáma nem állapítható meg pontosan, mivel korábban is kerültek az egyik jogelőd, a Munkásmozgalmi Intézet fényképgyűjteményébe

for advertising purposes, presumably ordered by someone. Within the topics there is no chronology; only rarely are any dates mentioned, and even these are not very reliable. Under each topic-label, there are many entries which do not belong to that topic, probably depending on what else was still on that particular strip of film. Since the negatives were not archived at the time they were produced, the data in the notebook should be used with great caution and must be double-checked for identifying the photos. In the notebook, Escher refers to photos already kept by the Museum of Contemporary History in two ways. Under the label Socio-photos he refers directly to the institution: “part of it is at the Museum for contemporary history,” – the name is not quite accurate but is clearly identifiable. In other cases, however, he only refers to Ede Gerelyes, then director general, with a note: “with Gerelyes”. At the museum, 13 × 18 cm enlargements were made from the negatives that were considered significant, mostly with the help of independent photographers. Afterwards, several hundred negatives were added to the photo collection; they were individually filed, registered, and ready for research: portraits of artists, writers, musicians, scientists, politicians and other celebrities as well as views of Budapest, photos of streets and shops, snapshots of the city centre, the castle district, and the most crowded streets of the capital as recorded in the 1950s and 1960s. From the photos taken after 1945, further photos about the public appearances of notable politicians such as Árpád Szakasits, Ernő Mihályfi, János Kádár and György Marosán, or about President Tito’s visit to Budapest and other important events, have become parts of the collection available for research. All together the individually filed photographs by Escher include 210 original, mostly vintage copies and about 1200 mostly original negatives, among

olyan képek, amelyekről később derült ki, hogy Escher felvételei.

Az özvegytől 1971-ben elhozott negatívok mintegy 3600 felvételéből nagyjából 1500 darabról készült 13 × 18 cm-es nagyítás, ami meghatározásra és nyilvántartásba vételre vár, és körülbelül 2100 azoknak a száma, amelyekről nincs pozitív kép. Az ekkor átvett, tulajdonképpen többszörösen átválogatott maradék negatívok között sok a sérült, káros, nem használható filmkocka. A Történeti Fényképtár gyűjteményének nyilvántartásba vett Escher-negatívjai nagy része cellulóznitrát alapanyagú kisfilm, de van köztük 3,5 × 4,5, 4,5 × 6, 6 × 6, 6 × 7 és 6 × 9 cm-es rollfilm, sőt néhány üveglemez is. A háború előtti negatívok legtöbbször az 1930-as, 1940-es években általánosan használt, cellulóznitrát alapanyagú Agfa Isopan, illetve Perutz kisfilmek, néhány esetben Kodak film. A negatívok között találunk Agfa Superpan mozifilmnegatívot is, amit a negyvenes években főleg filmgyári operatőr ismerőseiktől szereztek be a fotósok a háború alatti és utáni nyersanyag-hiányos időkben, de a kereskedelembe is hozzá lehetett jutni. Ezekről hiányzik az egyes képkockák gyári számozása, helyettük 30,48 centiméterenként ún. lábszám található.

Escher képeinek meghatározásával több gond van, és ebben nem sokat segít sem a barna füzet, sem a negatívokat összefogó ragasztószalagra írott szövegek. A fotográfust sokszor megcsalta az emlékezete, hadilábon állt a dátumokkal, és utólag nem ellenőrizte még a számára igazán fontos évszámokat sem. A Petőfi-dagerrotípia restaurálásának évét is eltévesztette, két évvel későbbre, 1957-re tette *Riportfényképezés*¹⁰ című könyvében, pedig erre a munkájára nagyon büszke volt. Beválogatta 1965-ös kiállításába és 64. képként a *Fotó Escher*¹¹ című kötetébe is. A Magyar

which there are many reproductions made by Escher. The number of registered paper prints cannot be precisely established because one of the museum's legal predecessors, the Institution of the Hungarian Labour Movement, had earlier obtained photos which were later identified as Escher's.

Of the approximately 3600 negatives bought from Escher's widow in 1971, there are about 1500 whose 13 × 18 cm enlargements are still waiting to be labelled and registered, and about 2100 which have no paper print. The rest of the stock taken over at that time and previously selected from several times includes many damaged, scratched, and useless frames. Most of the negatives by Escher registered in the collection of the Historical Photo Department are on nitrocellulose-based 35 mm film, but there are also 3.5 × 4.5, 4.5 × 6, 6 × 6, 6 × 7 and 6 × 9 cm roll films, and even some glass plates. The negatives from before the war are mostly on nitrocellulose-based 35 mm Agfa Isopan and Perutz film, which were generally in use in the 1930s and 1940s, along with a few Kodak films. Among the negatives, we also find lengths of Agfa Superpan movie stock, which were obtained by photographers from acquaintances who worked as cameramen in the film industry because of the lack of raw materials during and after the war, though it was also commercially available. From these individual frames industrial numbers are missing; instead, footage numbers appear at 30.48 cm. intervals.

The identification of Escher's photos raises numerous problems which neither the brown notebook nor the annotations on the adhesive strips can solve. The photographer's memory often played him false; he had trouble with dates, and later on he did not bother to check the year even of photos that really mattered to him. For example, he misremembered the year when he restored Petőfi's

Nemzeti Galériában 1965-ben rendezett kiállítása katalógusában némi kavarodás is adódik ebből, mivel a kiállított képek jegyzékében ugyan nem szerepel a Petőfi-dagerrotípiá, a katalógusban mégis egész oldalas képet és részletes képaláírást kapott. A jegyzékben viszont van egy *Kossuth Lajos párizsi daguerrotípiája rekonstrukció* tétel, amiről nem világos, hogy valójában mit takar. A katalógus szövegében Mihályfi Ernő annyit említ, hogy a Petőfi-dagerrotípiát megelőzően Escher kísérletezett egy olyan dagerrotípián, amelyiken már semmi nem látszott, és azon „elővarázsolja” Kossuth Lajos képét, ami „nem ismeretlen arckép volt, hanem egy közismert rajznak a reprodukciója”.¹² Eschernek a Petőfi-dagerrotípiá előtti restaurálási kísérletei ma már ismertek, de ezek között nem szerepel Párizsban készült darab.¹³ Kisebbszámú évszámtevesztéseket, amelyek nem változtatják meg alapvetően a fénykép tartalmát, bőven találunk a barna füzetben is, ezek egyszerű figyelmetlenségből fakadhatnak.

Egészen más a helyzet akkor, amikor tudatosan változtatta meg felvételei időpontját, és ezzel más kontextusba helyezte át riportképeit. A *Fotóriporter* 2010/4.¹⁴ számában Albertini Béla, miközben helyre tett több datálási kérdést, felvetette olyan ismert, többször publikált képek felvételi időpontjának problémáit, amelyeket nem látott megoldhatónak, és amelyek a Történeti Fényképtár gyűjteményében található Escher-fényképeket is érintenek. Az egyik ilyen a *Bányász beteg gyermekével* című kép.

Ezzel az 1934-esként ismert felvétellel Albertini a kiscsopárdapárt napilapja, a *Kis Újság* heti képmellélete, a *Kis Képes* 1946. december elsejei számában találkozott egy nagyon fontos riport képei között. A képriport a Csallóközből a csehszlovák hatóságok által morva- és csehországi területekre kitelepíteni szándékozott magyarokról

dagerreotype: although he was very proud of that work, he dated it two years later, in 1957, in his book *Riportfényképezés*.¹⁰ He selected it both for his exhibition in 1965 and for his book *Fotó Escher*¹¹ as picture number 64. It caused some confusion in the catalogue of his exhibition in 1965 as well, for the inventory of the photos on display does not include Petőfi's daguerreotype, whereas the catalogue features a whole page with a reproduction and a detailed description. In the inventory, however, there is an item: *Reconstruction of Lajos Kossuth's Daguerreotype in Paris*, though its actual content is not clear. In the text of the catalogue, Ernő Mihályfi mentions only that Escher, before he worked on Petőfi's picture, had been experimenting with a daguerreotype; although it appeared to be hopelessly faded, he had still managed to “conjure up” Lajos Kossuth's portrait, “which was not an unknown picture but the reproduction of a widely known drawing.”¹² By now, Escher's experiments with restoration before Petőfi's daguerreotype are well-known, but the piece exhibited in Paris is not one of them.¹⁴ Some dates in the brown notebook are also more or less inaccurate, but these mistakes, probably due to simple lapses of attention, do not essentially change the content of the photo.

However, the situation is entirely different in cases where Escher deliberately changed the date of his report photos, placing them in other contexts. In the 2010/4 issue of the magazine *Fotóriporter*,¹³ Béla Albertini dealt with several problems regarding dates, but he also questioned the dates of certain well-known, frequently published photos, including some by Escher in the collection of the Historical Photo Department, and he himself could not answer these questions. One of these photos is *Miner with his sick child*. This is known to have been taken in 1934, and Albertini saw it

01. KÉP

A Csallóközből menekült család, Rajka, 1946. november, zselatinos ezüst, 23,5 × 17,5 cm, Escher Károly felvétele. A férfi a bekötött fejű kisgyerekekkel a karján azonos a *Bányász beteg gyermekével* című képen szereplő személlyel, 1934, lelt.sz.: 60.1184

PIC. NO. 01.

Refugee family from the region of Žitný ostrov. Rajka, November 1946. Gelatin silver print, 23.5 × 17.5 cm, photo by Károly Escher. The man holding the child with the bandaged head in his arm is the same as the figure in the photo under the title: *Miner with his sick child*, 1934. Inv. no.: 60.1184

**02. KÉP**

Kislány a menekültszálláson, Rajka, 1946. november, zselatinos ezüst, 23 × 18,2 cm, Escher Károly felvétele. A megvágott kép, lelt.sz.: 60.1141

PIC. NO. 02.

Little girl at the refugee shelter. Rajka, November 1946, gelatin silver print, 23 × 18.2 cm, by Károly Escher. Cut photograph. Inv. no.: 60.1141

03. KÉP

Kislány a menekültszálláson, Rajka, 1946. november, zselatinos ezüst, 23 × 17 cm, Escher Károly felvétele. A teljes kép, a ládán a felirattal: Molnár J. Gutor, lelt.sz.: 69.2195

PIC. NO. 03.

Little girl at the refugee shelter. Rajka, November 1946, gelatin silver print, 23 × 17 cm, by Károly Escher. The complete photograph, with the inscription on the box: Molnár J. Gutor. Inv. no.: 69.2195

készült, akik családotól, házat, földet hátrahagyva menekültek szülőföldjükéről a kényszerintézkedés elől, az akkor még – az 1947-es párizsi békekötés előtt – Magyarországhoz tartozó Dunacsúnyba, annyi holmival, amit a kezükben el tudtak hozni. A mintegy 230 menekült számára a magyar kormányzat Rajkán gondoskodott ideiglenes szállásról és étellemezéről. A csehszlovák hatóságok eljárása nagy felháborodást váltott ki Magyarországon, az újságok címlapon foglalkoztak a történetekkel, diplomáciai lépésekre is sor került. Újságírók és fotóriporterek érkeztek a helyszínre a november 20-át követő napokban, köztük Escher Károly. A négyoldalas képmelléklet 12 képéből hét eredeti

in the December 1, 1946 issue of *Kis Képes*, the illustrated supplement of the Smallholders' Party's daily newspaper, *Kis Újság*, among the pictures of a very important report. The photo report was about Hungarians expelled from the region of Žitný ostrov to Moravian and Czech territories by the Czechoslovakian authorities; they fled their homeland with their families under the threat of forcible deportation, leaving behind their houses and property and taking only what they could carry. They took refuge in the village of Dunacsúny, which at that time – before the 1947 Paris peace treaty – still belonged to Hungary. The approximately 230 refugees were given food and temporary



vintázskópiaként megvan a gyűjteményünkben, és további három kép azonosítható a személyek és a helyszín alapján. Albertini felveti, de válasz nélkül hagyja a kérdést: „Lehet, hogy a csallóközi magyarokról szóló tudósítás keretében is régebbi képeket lehetett látni?”

A kérdésre gyűjteményünk képei egyértelmű választ adnak. A vintázskópiákat és döntő többségük eredeti negatívját is 1960-ban és 1961 januárjában adta el Escher Károly a Legújabbkori Történeti Múzeumnak egészen más adatokkal, dátummal, képszöveggel. Az 1946. novemberi riportot egy az egyben áthelyezte a Horthy-korszakba, olykor évszámot és változatos, egyéb adatokkal

accommodation in Rajka by the Hungarian government. The measures taken by the Czechoslovakian authorities caused outrage in Hungary: it ran as the cover story in many newspapers, and diplomatic steps were taken as well. In the days after November 20, journalists and photo reporters arrived at the site, including Károly Escher. 7 photos of the 12 published as a four-page supplement can be found in our collection in the form of vintage copies, and two more can be identified on the basis of people and the location. Albertini poses – but does not answer – the question: “Can it be that the report about the Hungarian refugees from Žitný ostrov also contains pictures taken earlier?”



kiegészített meghatározásokat kapcsolva a képekhez.¹⁵ A *Bányász beteg gyermekével* című kép szereplői egyértelműen azonosíthatók a 60.1184 leltári számot viselő, addig *Kilakoltatott munkáscsaládként* ismert képünkkel. Hogy mennyire tudatosan változtatta meg Escher a fényképek adatait, arra a legjobb példa, hogy az 1960-ban *Kilakoltatott család kislánya, 1937, Budapest* szöveggel tőle vett papírképről levágta az eredeti negatívon szereplő katonaládát, amelyen jól látható tulajdonosának csallóközi lakhelyére utaló felirat: „Molnár J. Gutor” (Lelt. sz. 60.1141).

1969-ben, az özvegyétől megvásárolt anyagban azonban megvolt a teljes nagyítás is a felvételtől, amelyet 69.2195 leltári számon vettünk nyilván tartásba. A legváltozatosabb képaláírásokkal az az 1946 decemberi *Kis Képes*ben is látható fiatal, szép arcú, csecsemőjét tartó nőt ábrázoló kép

The photos in our collection give an unambiguous answer to the question. The vintage copies as well most of their negatives were sold by Károly Escher to the Museum of Contemporary History in 1960 and 1961 with completely different data, dates, and descriptions. He moved the date of the entire report from 1946 back to the Horthy period, sometimes adding dates and other new descriptions with further data to the photos.¹⁵ The people in the *Miner with his sick child* can unambiguously be identified with a photo that we hold, previously known as *Evicted worker's family*, inv. no. 60.1184. The best example of how deliberately Escher changed the photo's data is the paper print which the museum bought in 1960 with the title *Evicted family's daughter, 1937, Budapest*. Escher cut out the soldier's box that appears in the negative, with a clear inscription indicating the owner's home village in the Žitný ostrov region: “Molnár J. Gutor”

04. KÉP

A Csallóközből menekült fiatalasszony gyermekével, Rajka, 1946. november, zselatinos ezüst, 20,5 × 17,5 cm, Escher Károly felvétele, lelt.sz.: 61.40

PIC. NO. 04.

Young refugee women with her child from the region of Žitný ostrov. Rajka, November 1946. Gelatin silver print, 20.5 × 17.5 cm, by Károly Escher. Inv. no.: 61.40

05. KÉP

A Csallóközből menekültek, Rajka, 1946. november, zselatinos ezüst, 23,7 × 18 cm, Escher Károly felvétele. A kucsmás férfi mögött a fiatalasszony látható gyermekével, lelt.sz.: 60.1146

PIC. NO. 05.

Refugees from the region Žitný ostrov. Rajka, November 1946. Gelatin silver print, 23.7 × 18 cm, by Károly Escher. The young woman with her child is behind the man wearing a fur cap. Inv. no.: 60.1146

jelent meg, amely *Munkásasszony gyermekével* szöveggel a 61.40 leltári számot viseli a gyűjteményben.

Ennek a hátoldalán Escher kézírásával ez áll: *Éhes a baba (Proletár Madonna) 1940*. Ezt a képet a fotográfus beválogatta a *Fotó Escher* című kötetébe is, ahol 26. számon *Fiatal anya gyermekével, 1938* szöveget kapott. Annyira fontosnak tartotta ezt a képét, hogy a *Magyar fotóművészet 1958* címen megjelent, de a bevezető szerint kifejezetten az 1957. év fényképtermését bemutatni szándékozó kötetben ez a 17. számú kép.¹⁶

Az album különlegessége, hogy nem használ képaláírásokat, hanem a kötet végén, kihajtható lapokon részletes technikai adatokat is közöl a szerzők neve és a képek címe mellett. A kép itt az *Állomáson* elnevezést kapta, negatívjaként Agfa Isopan szerepel, a megjegyzés rovatba pedig Escher a felvétel körülményeire utalva azt írta: „Augusztus vége, 5 óra”. Az albumban a 18. számú kép az ismert *Vak hegedűs* variánsa, a negatív itt is Agfa Isopan, a megjegyzés rovatban „Fák alatt, mélyárnyékban (szeptember)” szöveget adott meg. Ez azért is furcsa, mert az egyébként több

(inv. no. 60.1141). Yet there is a complete enlargement of the same frame in the collection bought from Escher's widow in 1969, which is registered under the number 69.2195. The most varied captions belong to the photo of a beautiful young woman, holding her baby in her arms, which was published in the December 1946 issue of *Kis Képes* and is registered in the collection with the title *Female worker with her baby*, number 61.40. On the verso of the picture we read the following, in Escher's handwriting: *The baby's hungry (Proletarian Madonna) 1940*. This photo was also selected by the photographer for his book *Photo Escher*, in which it appears as number 26 with the title: *Young mother with her child, 1938*. The photo was so important to Escher that he also included it – as no. 17 – in the album *Magyar fotóművészet 1958*, a selection which, according to its foreword, was intended as a sample of the best photos of 1957.¹⁶ The album is unusual in that there are no captions, but it provides not only the names of the photographers and the titles but also detailed technical data on separate folded sheets at the end. Here, the picture bears the title *At the station*, the film is given as Agfa Isopan, and in the comments section Escher writes about the circumstances under

helyen 1944-re datált képről, amely az Albertini által közöltek szerint 1946-ban két képes újságban is megjelent,¹⁷ a *Riportfényképezés* című Escher-könyv 57. képeként, az aláírt szöveg a napsütötte Duna zavaró becsillogásáról szól.¹⁸

Visszatérve a csallóközi riportra, gyűjteményünkben összesen húsz felvételt azonosítottunk, amelyek akkor, ott készültek. Ezt a negatívok vizsgálata is megerősítette, a legutóbb *Állomáson* címmel említett kép kivételével, aminek repro-negatívja Agfa Isopan, valamennyi felvétel Agfa Superpan mozifilmre készült eredeti negatív. Az eddigiekből világosan kitűnik, hogy ez a valóban drámai, megrázó képriport Escher munkásságának fontos része, ő maga is így gondolta, hiszen darabjait többször, több helyen közölte, úgy, ahogy akkor éppen lehetett, más képaláírásokkal, más kontextusba helyezve. A valós esemény képeiként az elkövetkező évtizedekben, amint Albertini is utalt rá említett írásában, esély sem volt arra, hogy nyilvánosságra kerüljenek. A szocialista tábor népeinek testvériségét hirdető proletár internacionalizmus eszmekörébe nem fért bele a korábbi konfliktus említése. A képek kiszolgáltatottságot, kilátástalanságot, reménytelenséget fejeztek ki, tehát beilleszthetők voltak az Eschertől addig megszerzett és tőle elvárt szociofotók közé.

A másik Albertini által említett Escher-kép *Falusi iskola, 1935* címen volt ismert, de mint a *Fotóriporterben* közölt *Kis Képes* 1946. szeptember 29-i címlapfotóján látható, a rányomtatott szöveg szerint közlésének aktualitását itt az adta, miszerint: „36 000 budapesti iskolásgyermeknek adnak enni a dánok és a svédek”.¹⁹ A kép a *Fotó Escherben* is a korábbi címmel és évszámmal jelent meg, és Albertini is azt tartja valószínűbbnek, hogy jelen esetben egy korábbi felvétel közléséről van szó. Ez a fénykép

which the photograph was taken: “End of August, 5 o’clock.” In the album, picture number 18 is a version of the well-known *Blind violinist*, the negative is also Agfa Isopan, and the comment adds: “Under trees, in deep shadow (September)”. This sounds odd because the photo, which is dated 1944 in numerous sources, and which according to Albertini,¹⁷ was published in 1946 in two illustrated magazines, appears in Escher’s *Riportfényképezés* with the number 57, and there the caption writes about the disturbing glimmering of the river Danube.¹⁸

Returning to the report in Csallóköz, we have identified a total of twenty photos which were taken there and then. This was also confirmed by the examination of the negatives. Except for the picture last mentioned as *At the station*, the repro-negative of which is on Agfa Isopan film, all the frames are original negatives taken on Agfa Superpan movie stock. It is clear from what has been written so far that this truly dramatic, shocking photo report is an important part of Escher’s oeuvre, and he himself thought so, as he published items from it many times in various contexts, with different captions, placed into other contexts – as he had the opportunity to do so. As Albertini also mentioned in the study quoted above, Escher had no chance to make them available to the public in any other way. The ideas of proletarian internationalism claiming the brotherhood of people in the socialist bloc excluded any reference to the previous conflict. At the same time, the photos expressed defencelessness, lack of prospects and hope, therefore they corresponded to the socio-photos associated with Escher and expected of him.

The other photo mentioned by Albertini was known as *Village school 1935*, but the reason for publishing it on the front cover of the 29 September 1946 issue of the *Kis Képes* was that “the Danes and the Swedes feed 36 000 school children” according



06. KÉP

*Ebédeltetés az iskolában a háború után,
Budapest, 1945/46, zselatinos ezüst,
23,7 × 18 cm, Escher Károly felvétele.
A Falusi iskola, 1935 címen ismert kép,
lelt.sz.: 60.1129*

PIC. NO. 06.

*Collective lunch in school after the war.
Budapest, 1945/46. Gelatin silver print,
23.7 × 18 cm, by Károly Escher.
A photo known as *Village school*, 1935.
Inv. no.: 60.1129*

is megtalálható fényképtárunk gyűjteményében (Lelt. sz. 60.1129), de a vásárláskor a leltárkönyv szerint „Ebédosztás az iskolában a felszabadulás első napjaiban, 1945” szöveggel került bejegyzésre, nyilván a szerzőtől származó információ alapján.

Később a gyűjteménykezelő muzeológus a *Fotó Escher* 11. számú képcímére hivatkozva módosította a kép adatait. A szóban forgó fényképpel együtt adta el Escher a 60.1130 leltári számon jegyzett képet is, ugyanazzal a képszöveggel, de mivel ezen csak egy bögréből ivó fiú látszik, itt megmaradtak az eredetileg felvett adatok. Szerencsére a képek eredeti negatívjai is a gyűjteményünkben vannak, és ezeken egy kicsit több látszik, mint a nagyításokon. Az is kiderült, hogy a két negatív

to the caption printed on the picture.¹⁹ However, the photo was published in *Foto Escher* with an earlier date, and Albertini considers it also more likely that the magazine was publishing a photo taken earlier. This photo can also be found in the collection of our photo department (inv. no. 60.1129), but according to the inventory, it was entered with the caption “Collective lunch in school in the first days after liberation, 1945”, probably based on information received from the photographer at the time of the purchase.

Later, the museologist responsible for the collection modified the data about the picture, referring to the title of photo number 11 in *Photo Escher*. Along with this photo, another one was also sold by Escher and registered with the number 60.1130 with the same

07. KÉP

Ebédeltetés az iskolában a háború után, Budapest, 1945/46, eredeti cellulóz-nitrátos negatív (46164), 24 × 36 mm, Escher Károly felvétele, lelt.sz.: 80.704

PIC. NO. 07.

Collective lunch at school after the war. Budapest, 1945/46, original nitrocellulose negative (46164), 24 × 36 mm, by Károly Escher, inv. no.: 80.704



egy olyan sorozat része, amelynek több darabja később, már az özvegytől került a gyűjteménybe. A nagyítások figyelmes vizsgálata azt is megmutatta, hogy a *Fotó Escher* 52. számú képe (Lelt. sz. 80.704, 46164) szintén ehhez a sorozathoz tartozik, címe a kötetben: *Az első kanál meleg leves, 1945.*

A *Falusi iskola, 1935* rejtélye tehát megoldódott, amit a sorozat Agfa Superpan mozifilm negatív-jainak alaposabb vizsgálata is alátámaszt, az egymáshoz közeli lábszámok erre utalnak.²⁰ Hogy mikor lett a budapesti gyerekek étkeztetéséből falusi iskola, nem tudjuk. Valamikor 1960 és 1966 között történhetett az átváltozás, valószínűleg a *Fotó Escher* előkészítése során, amelynek megjelenését a szerző már nem érte meg, de munkálataiban még részt vett. A felvétel pontos dátuma azonban nem állapítható meg egyértelműen. Az biztos, hogy nem közvetlenül a budapesti harcok

caption, but as it only depicts a boy drinking from a cup, the originally entered data remained the same in this case. Fortunately, the original negatives of the photos are also in our possession, and these reveal rather more than the enlargements. It turned out that the two negatives belong to a series from which many items were purchased for the collection from Escher's widow at a later date. Careful analysis of the enlargements also revealed that photo nr. 52 in *Foto Escher* (Inv. no. 80.704, 46164) belongs to the same series; its title in the volume is *The first spoonful of hot soup, 1945.*

So the mystery of the *Village school, 1935* is solved, and the solution is supported by the thorough analysis of the series' Agfa Superpan movie stock negatives, as the footage numbers are close to each other.²⁰ We have no idea when the feeding of children in Budapest turned into a village school. It might have



08. KÉP

Harc, 1944. június 3. *Ezzel szemben* című cikk Escher Károly felvételeivel

PIC. NO. 08.

Fight. 3 June 1944. Article under the title *Ezzel szemben* illustrated with photos by Károly Escher

09. KÉP

A Beszterce utcában lakó ötgyerekes munkáscsalád, Óbuda, 1943, zselatinos ezüst, 23,3 × 17,3 cm, Escher Károly felvétele, lelt.sz.: 60.1153

PIC. NO. 09.

Worker's family with five children living in Beszterce Street, Óbuda, 1943, gelatin silver print, 23.3 × 17.3 cm, by Károly Escher, inv. no.: 60.1153

után készült, mert akkor tél volt, a gyerekek öltözéke viszont meleg időre vall. Azt is lehet tudni, hogy a nemzetközi segélyszervezetek, köztük a dánok és a svédek már közvetlenül a háború után megkezdték működésüket a fővárosban az általános nyomor enyhítése érdekében. A képek tehát készülhettek 1945 nyarán/kora őszén, de akár 1946 szeptemberében is, a kép megjelenéséig bármikor. Hogy dánokról, svédekről később, a képek eladásakor nem esett szó, azon nem lehet csodálkozni.

Albertini azt is említi, hogy az 1940-es évek második felében Escher különböző szellemiségű lapoknak dolgozott.²¹ Nemcsak akkor, 1944 nyarán is találunk tőle képeket például a *Harc* című szélsőségesen antiszemita hetilapban,²² miközben tudjuk, hogy milyen távol állt tőle ez a gondolkodás, hiszen elvállalta egy zsidó

happened between 1960 and 1966, probably during the preparatory work for *Foto Escher*; the volume was published after the photographer's death, but he actively participated in its preparation. Yet the precise date of the photo cannot be established with absolute certainty. It could not have been taken right after the fights stopped in Budapest, because that was in the winter, whereas the children's clothing suggests warm weather. It is also known that international charity organizations, among them Danish and Swedish ones, started their operations immediately after the war in order to alleviate the general destitution. Therefore the photos might have been taken in the summer or early autumn of 1945, or even in September 1946: at any time, in fact, before the picture was published. It is no wonder that later, when the photos were being sold, there was no mention of Danes or Swedes.



10. KÉP

Barlanglakásban élő család, Budafok, 1943 körül, zselatinos ezüst, 18 × 23,7 cm, Escher Károly felvétele. Megjelent a *Harc* 1944. május 20-i számában, lelt.sz.: 60.1166

PIC. NO. 10.

Family living in a cave home. Budafok, around 1943, gelatin silver print, 18 × 23.7 cm, by Károly Escher. Published in the 20 May 1944 issue of *Harc*. Inv. no.: 60.1166

12. KÉP

Barlanglakásban élő férfi, Budafok, 1943 körül, zselatinos ezüst, 18 × 23,7 cm, Escher Károly felvétele, lelt.sz.: 60.1169

PIC. NO. 12.

Man living in a cave home, Budafok, ca. 1943, gelatin silver print, 18 × 23.7 cm, by Károly Escher. Inv. no.: 60.1169

ismerőse természetes apaságát azért, hogy mentesítse a zsidótörvények hatálya alól.²³ A *Harc* első, 1944. május 20-i és a június 3-i számában is jelentek meg tőle képek, összesen négy. A június 3-án megjelent három kép közül az egyik egy ötgyerekes családról felvett sorozatából való, akik Óbudán, a Beszterce utcai városi házakban laktak (lelt. sz. 60.1153).

A másik kettő és a május 20-án közölt kép szintén egy sorozat része, annak a budafoki barlanglakásban élő családnak a tagjairól készült (lelt. sz. 60.1166), amelyhez a *Nincstelen/Budafoki barlanglakás lakója, 1934* címen ismert fénykép is tartozik, ezen csak a férfi rongyos nadrágos, szakadt cipős lába látszik (lelt. sz. 60.1170).

A hetilapban a szerző neve nélkül megjelent képek teljesen semlegesek, csak a körük kanyarított szöveg illeszti őket a lap szélsőséges antiszemita

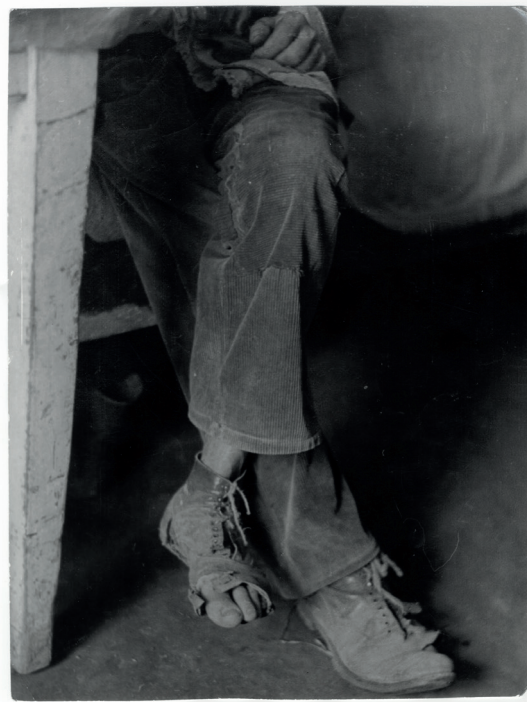
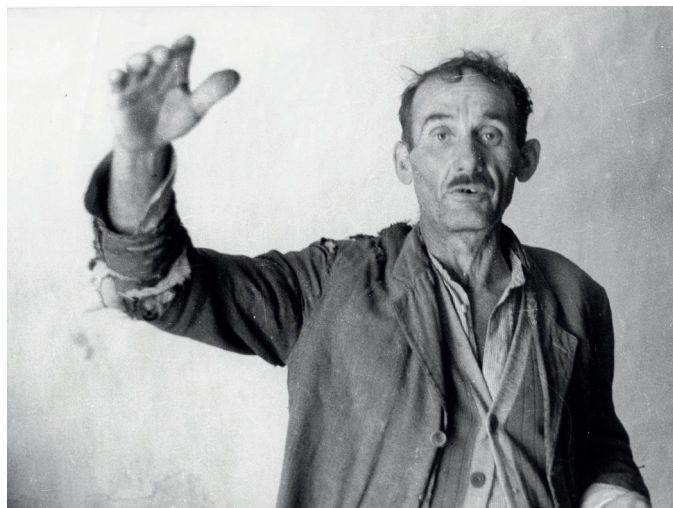
Albertini also writes that Escher worked for various magazines with diverse orientations in the second half of the 1940s.²¹ Not only then but also in the summer of 1944 he published photos, for example, in the extreme anti-Semitic weekly *Harc*,²² although it is well-known that this kind of attitude was completely unlike him, for he took legal responsibility as natural father for a Jewish acquaintance in order to make the latter exempt from the current anti-Semitic laws.²³ Yet there are photos by him in the first issue of *Harc* (May 20 1944) as well as in the June 3 1944 issue; four in total. One of the three photos published on June 3 comes from a series he made about a family with five children who lived in Óbuda, in the city houses of Beszterce utca (inv. no. 60.1153). The other two, as well as the photo published on May 20, also belong to a series depicting members of a family living in a cave dwelling in Budafok (inv. no. 60.1166), which also includes the

11. KÉP

Nincstelen / Barlanglakás lakója, Budafok, 1943 körül, zselatinos ezüst, 23,9 × 18 cm, Escher Károly felvétele. A kép eredetileg 1934-es évszámmal került nyilvántartásba, lelt.sz.: 60.1170

PIC. NO. 11.

Pauper / Inhabitant of a cave home, Budafok, around 1943, Gelatin silver print, 23.9 × 18 cm, by Károly Escher. The picture was originally registered with the date 1934, Inv. no.: 60.1170



profiljába. A barlanglakásos képek megjelenése az újságban segít e fontos képsorozat datálásában. Az, hogy a képek 1944 nyarán jelentek meg, csak azt bizonyítaná, hogy ennél korábban készültek, de mivel Agfa Superpan mozifilmnegatívra vette fel a riporter, valószínűleg a háború alatti évekre tehető, jöllehet a kép a harmincas évekre van datálva a Magyar Fotográfiai Múzeumban és a Magyar Nemzeti Múzeumban is.

Escher nem politizált, de tudjuk, hogy érzékeny humanista volt, fényképei is erről tanúskodnak. Az állandó munkáját jelentő *Pesti Napló* és annak legendás képes mellékletének megszűnése, 1939 után is fotográfusként kellett megélnie. Lehet, hogy nem is volt tisztában azzal, hogy milyen szemléletű lapnak adja a képeit. A *Harc* 1944. december 23-án jelent meg utoljára, de több Escher-képként felismerhető nem találni benne.

photo known as *Pauper / Inhabitant of a cave home*, 1934, which only displays the man's legs with ragged trousers and broken shoes (inv. no. 60.1170). In the weekly paper the photos themselves, published without the photographer's name, are completely neutral; only the accompanying text brings them into line with the violently anti-Semitic profile of the paper. The publication of the cave home photos help to establish the date for this important series. The fact that they were published in the summer of 1944 only proves that they had been taken earlier, but as the reporter used Agfa Superpan movie stock, it is likely that they were taken during the war, although the date given for them in both the Hungarian Museum of Photography and the Hungarian National Museum is "the 1930s".

Escher did not engage in politics but we know he was a sensitive humanist, as is proved by his

Mai gondolkodásunk szerint Escher durván meghamisította képeinek adatait azért, hogy „piacképesebbek” legyenek, és ezzel megtévesztette vásárlóit, olvasóit, kiállításának nézőit. Vissza kell lépnünk az időben, hogy megértsük, miért és hogyan történhetett mindez. 1928 óta dolgozott fotóriporterként az *Est*-lapoknál, ennél a liberális szellemiségű lapkonszernnél, ahova a *Pesti Napló* is tartozott, jó szemű, értő szerkesztőkkel együtt, a csapat tagjaként. Az volt a dolga, hogy jó képeket hozzon, és neki is csak ez volt fontos. Ebben a laza újságíróközegben élt, ahol a képaláírás nem a fotós dolga volt, ahol csak a jelen, a mai nap számított, az, hogy a lapnak meg kellett jelenni, és ebbe a mentalitásba néha egy kis lazaság is belefért. Ha nincs egy aktuális eseményhez kéznél kép, egy ideilleszthető régebbi is megteszi. Nem felmenteni akarom Eschert, hanem megérteni, és a *Riportfényképezés* című könyve több kérdésre is választ ad. A könyv figyelmes olvasásakor elsőként az tűnik fel, hogy bár nagyon részletesen ír a fotóriporteri munka feladatairól, képaláírásról, képszövegről egyáltalán nincs szó. Erről kizárólag szerkesztői munkaként tesz említést egy Bajor Giziről szóló képriport kapcsán.²⁴ A fénykép nyersanyag a szerkesztő kezében, éppen úgy, mint bármely más kézirat, ebből szab lapot a szerkesztés során, az ő dolga, hogy a képet a képaláírással és egyéb szöveggel az újság szellemiségéhez igazítsa.²⁵ Hamisításról csak mint erőszakolt képbeállításról vagy a képen utólag végzett beavatkozásról, durva retusról ír, amit természetesen elítél. A fényképezés lényege, műfaji alaptörvénye Escher szerint, „*hogy a valóságot ne hamisítsuk meg*”. (kiemelés E. K.) Ennek a fotós akkor tesz eleget, ha az adott beállításban az objektív által látott és visszaadott kép, ami pillanatnyi valóság

photos, too. He had to make a living after 1939 as well, when his regular employer, the magazine *Pesti Napló*, was discontinued along with its legendary illustrated supplement. Possibly, he was not aware of *Harc*’s political orientation when he sent his photos to them. The last issue of *Harc* came out on December 23 but no more pictures that could be attributed to Escher were published in it.

From today’s point of view, we might say that Escher crudely falsified the dates of his photos in order to make them more “marketable”, thus misleading his customers, the readers, and the visitors at his exhibitions. We need to step back in time in order to understand why and how this could happen. Since 1928, he had been working as a photojournalist for the magazines of *Est*, a liberal group of newspapers to which *Pesti Napló* also belonged, and where he could cooperate with skilful, competent editors, as a member of the team. His job was to deliver good photos, and that was the only thing that mattered to him. He was socialized in a loose journalistic atmosphere where the captions were not the photographers’ business, where only today counted, the only obligation was that the newspaper must be published. It was a mentality that tolerated a certain amount of slackness. If there was no available photo for the current news, an earlier one would do the job. I do not want to absolve Escher from all charges; I am merely trying to understand him, and his book *Riportfényképezés* answers many questions. Reading it carefully, one is struck first by the way he gives a very detailed description of the photojournalist’s job; however, he never mentions captions or texts. He refers to that topic only as part of the editor’s work in connection to a photo report about Gizi Bajor.²⁴ In the editor’s hands, the photo is a piece of raw material just like any manuscript, and his job is to create a newspaper out of it all, and to

ugyan, nem áll szemben a valóság egészével.²⁶ A jól sikerült interjúképek kapcsán írja, hogy a felvett képek „aranytartalékká válnak a fotós kezében, még ha nem is kerülnek azonnal s mind közlésre. Tartalékká, amelyből később, évek, talán évtizedek múlva is meríthetünk. A jól rendezett archívum kiapadhatatlan bányája az ötleteknek, visszapillantó riportsorozatoknak. Mert ami most, ebben a riportban nem kell, nem illik a mondanivalóhoz, majd kell holnap vagy holnapután egy másik cikkbe, másik lapba.”²⁷

Escher Károly elsősorban szociofotósként ismert, jóllehet az ilyen témájú felvételek gazdag fotográfusi munkásságának csak töredékét jelentik. A barna füzetben már új identitással szereplő felvételeivel együtt sem tesz ki egészen két oldalt az ebbe a témacsoportba sorolt bejegyzések mennyisége, ami a teljes negyven oldalhoz képest nem számottevő. Az ötvenes évek végén, a hatvanas évek első felében, amikor lehetősége nyílt archív képeinek értékesítésére, megjelentetésére, bemutatására, akkor is elsősorban a szociofotóira volt igény. A régi munkatárs, az ez idő tájt magas kultúrpolitikai pozíciókat is betöltő Mihályfi Ernő, aki ismerte és becsülte Escher fotóriporteri tevékenységét, szintén ezekben a képekben látta a legfőbb értéket. Mihályfi nyitotta meg Escher első és életében egyetlen egyéni kiállítását, amelynek katalógusában éppen úgy, mint a *Fotó Escher* bevezetőszövegében, munkásságának ezt a területét emelte ki. Escher pedig igyekezett megfelelni az elvárásoknak, ugyanúgy, ahogy az *Est*-lapoknál a szerkesztőknek. Arra, hogy a hamisítás lelepleződjön, hogy kiderüljenek például a csallóközi menekültekről felvett sorozata keletkezésének valódi körülményei, gyakorlatilag nem volt esély. Az 1945 utáni koalíciós korszak rossz minőségű papíron megjelenő újságjai, a *Kis*

adjust the picture with a caption or any other text to the point of view of the paper.²⁵ Escher uses the word *falsification* only in cases where the photographer makes the subject pose artificially for the camera or grossly retouches the photo later; he rejects these practices. The essence of photography, the basic law of the genre is, according to Escher, “*that we should not falsify reality*” [highlighted by K. E.]. The photographer meets that requirement, if the momentary reality he records through his lens with the given setting does not contradict whole truth.²⁶ He mentions, in connection with successful photos for interviews, that they “become a gold reserve in the hand of the photographer, even if not all of them are published immediately. They are his reserves, from which he can select years or even decades later. A well-organized archive is an inexhaustible mine of ideas and retrospective report series. What might not serve for one particular report, because it would not fit the message, may come in handy tomorrow or the day after for a different article, a different paper.”²⁷

Károly Escher is primarily known as a socio-photographer, although photos with social themes are only a minor part of his rich oeuvre. In the brown notebook, entries of this type – including even the ones with their new identities – fill only 2 pages, which is hardly significant in comparison to the total of 40 pages. At the end of the 1950s and the beginning of 1960s, when Escher had the opportunity to sell, publish, and exhibit his archive photos, the market demanded primarily socio-photos. His old colleague, Ernő Mihályfi, who held high positions in cultural politics at the time, and who knew and admired Escher’s work as a photo journalist, also saw the greatest value in these pictures. He opened Escher’s first solo exhibition – the only one he ever had – and in its catalogue as well as in the

Újság, a *Kis Képes* és hasonló, magánembereknél nem maradtak fenn. Az újságpapírt elhasználták: csomagolóanyagnak a kis boltokban, piacokon, a háztartásokban gyűjtősnak a sparheltben, ablak-pucoláshoz vagy az árnyékszéken. Az 1945–1948 közötti időszak nagy könyvtárakban megőrzött újságjait később zárt anyagként kezelték, csak megfelelő kutatási engedéllyel rendelkezők fértek hozzájuk. De ugyan kinek és miért jutott volna eszébe ezeket kutatni, amikor a fényképre egyáltalán nem úgy tekintett akkor és még sokáig sem a történész, sem a múzeumi szakma, mint manapság? A komoly történeti munkáknak a hetvenes évekig szinte kritériuma volt, hogy nem tartalmaztak fényképeket, csak a tudományos ismeretterjesztő, népszerűsítő kiadványokban találkozunk velük. A képek válogatását általában a szerkesztő, képszerkesztő végezte, és szerepük csak a szöveg illusztrálására korlátozódott. A fényképnek a szöveggel egyenértékű, olykor elsődleges használata csak a kilencvenes évektől jelent meg a történetírásban és a könyvkiadásban. Szakmánk – aminek jegyében ma megítéljük Escher képszöveg-módosításait – nem létezett akkor, amikor ő eladta képeit a jogelőd múzeumnak. A fényképgyűjteményben dolgozó, mai értelemben vett történész muzeológusképzés csak 1963-ban indult meg az ELTE-n, a gyakorlatban megszerezhető tapasztalati tudás további évtizedek hozadéka.

Sokat változott, ahogy és amit a fényképről, a fényképezésről, a fotográfiának a társadalomban betöltött szerepéről gondolunk, és sokat változott a történetírás és a fényképek viszonya is.

Az utóbbi mintegy 25-30 évben bekövetkezett fokozatos változásoknak köszönhető, hogy úgy érzékeljük ezeket a problémákat, ahogy ma, és még ezen is volna mit javítani.

introduction to *Foto Escher*, he highlighted this part of the photographer's oeuvre. As for Escher, he did his best to meet expectations, just as he had done with the editors of the *Est* newspapers. There was no practical opportunity, for example, to unveil the falsification regarding the actual circumstances of his series about the refugees from Žitný ostrov. The newspapers of the coalition period after 1945: *Kis Újság*, *Kis Képes* and the like, were printed on poor quality paper and nobody kept them. Newspaper was used as wrapping paper in shops and marketplaces or in households, where people also lit fires and cleaned windows with it, or simply made use of it in the toilet. The newspapers from 1945 – 1948 which were collected by the major libraries were later treated as inaccessible material, which could be accessed only by people with special research permits. But who would have thought of researching them, and why, given that in those days – and for years afterwards - photographs were not treated either by historians or by museologists as they are today? Until the 1970s, it was almost a criterion of “seriousness” that historical books did not contain photos; pictures were to be found only in educational and popular publications. Photos were usually selected by the editor or photo editor, and their function was nothing more than to illustrate the text. Giving photographs equal status with text, or even using them as primary sources, is a practice that emerged only in the 1990s both in history papers or in the publishing industry. Our profession – from the point of view of which we judge Escher's modifications of his captions – did not exist at the time when he sold his pictures to the legal predecessor of this museum. Higher education for historian museologists working in photo collections, in the current sense of the term, started at Eötvös Loránd University only in 1963, and

Úgy gondolom, a fénykép és a hozzá kapcsolt szöveg csak együtt értelmezhető, nincs magáért beszélő fénykép adatok, történeti kontextus nélkül. A fényképeket a múzeumok, néhány kivételtől eltekintve, évtizedekig elsősorban segédanyagként kezelték, csak a nyilvántartási szabályzatról szóló 2002/20 NKÖM rendelet emelte a történeti értékű fényképet a műtárgy rangjára. Ilyen közegben és körülmények között kell értelmeznünk Escher manipulációit fényképeinek adataival.

Időskorában, hetvenes évei körül alakult úgy az élete, hogy fényképei végre eljuthattak a közönséghez, könyvben, kiállításon, múzeumban. Akkor is meg akart felelni az elvárásoknak. A *Riportfényképezés Politikai, társadalmi riport* című fejezetében őszinte együttérzéssel ír a társadalom peremén élőkről a háború előtti évtizedekben felvett fényképei kapcsán. „Megrázó dokumentumai a kornak a házi archívumokban fennmaradt képsorozatok, amelyek a rideg könyörtelenséggel kitelepített sokgyermekes családokról, az emberi tartózkodásra alkalmatlan odukban összebúvó kisemmizettekről, az emberpiacon várakozó, munkaerejüket áruló kubikosokról, s a nagy társadalmi hazugság többi áldozatairól szólnak, a fénykép nyelvén, tehát megfellebbezhetetlenül, árulkodóan és letörölhetetlenül.”²⁸ Lehet, hogy a „kitelepített” szó freudi elszólás az itt megfelelőbb „kilakoltatás” helyett? Kicsit hamisan cseng a hangja azonban akkor, amikor a felszabadulás utáni korszakban a fotóriporterektől elvárható, építő jellegű társadalmi riportázsról ír, arról, hogy mint téma, mennyire változatos „a mai társadalom”. „Nem az, vagy nem csak az benne a téma, ami megvan, hanem főként az, ami lesz.”²⁹ Ismerős ez a vélemény korábról, már olvashattunk hasonlókat a szocialista

the practical knowledge that comes with experience needed further decades to develop. Thinking about photos, photography, the function of photography in society, and the relationship between photographs and historical studies, has changed a great deal. It is only due to gradual changes over the past 25-30 years that we see these questions as we do now, and there is still space for improvement. I think that a photo and its caption can only be interpreted together: there is no such thing as a photo that can speak for itself without data and historical context. For decades, photographs were primarily treated by museums – except for a few – as secondary material, and it was only the 2002/20 Decree issued by the Ministry of Hungarian Cultural Heritage concerning the regulation for registers that declared photographs to be artefacts of historical value. We need to interpret Escher’s manipulation of his photos’ data in this context and among these circumstances.

In his old age, when Escher was in his seventies, his photos finally made their way to the audience in books, exhibitions, and museums. He wanted to meet expectations then as well. In the chapter on “Political, social reporting” in *Riportfényképezés*, he writes about those living on the fringes of society with sympathy, in connection with the photos he took in the decades before the war. “The photo series preserved in home archives are shocking documents of an era, as they speak of families with many children expelled from their homes with cold cruelty, paupers squatting in hollows unworthy to be human dwellings, construction workers selling their labour at the human market, and other victims of the great social lie in the telling language of photography, which can be neither denied nor erased.”²⁸ Is it possible that the word “expel”, instead of “evict”, which would suit the context better, was a Freudian slip? However, Escher’s tone sounds a little forced when

realizmus jegyében születendő képekkel szemben megfogalmazott igényként.³⁰

Lesz még gondunk Escher fényképei adatainak pontosításával, de nem valószínű, hogy a csalóközi riporthoz hasonló jelentőségű és számú fényképéről derülne ki, hogy nem ott és nem akkor készültek, ahova és amikorra a fotós tette. Fotóművészeti kiállításokon és kiadványokban talán nem túl nagy horderejű kérdés, hogy egy-egy nyomorképe pontosan mikor készült, de ha fényképeit történeti feldolgozásokban akarjuk használni, forrásként vagy a történeti megjelenítés eszközeként, akkor foglalkozni kell vele, és ez már nem csak a fotós felelőssége.

he writes about the constructive social reportage rightfully expected of photo journalists in the period after the liberation of the country, and he suggests how diverse a subject “today’s society” is. “Its implied subject is not what exists, or not only that, but especially what will be.”²⁹ This opinion sounds familiar: we have heard it as a slogan for pictures to be produced in the style of socialist realism.³⁰

There is still much to be done before we can establish the final truth about Escher’s photos, but we are hardly likely to find photos as numerous and significant as those taken during the report on Žitný ostrov which were not taken at the place and at the time that the photographer declared. In exhibitions and published collections of photographic art, the precise date when a certain photo of poverty was taken may not be terribly important, but if we wish to use Escher’s photographs as sources or illustrations for historical studies then the issue must be addressed. It is no longer the responsibility of the photographer alone.

JEGYZETEK

- 1 Stemlerné Balog Ilona: A Történeti Fényképtár, in: Pintér János (szerk.): *A 200 éves Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményei*, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2002. 308–327. 308–313.
- 2 Dr. Boreczky László: A legújabbkor történeti kiállításainak esztétikai problémái, in: Gerelyes Ede – Lengyel István (szerk.): *Legújabbkori Történeti Múzeum Évkönyve II. 1960*, Budapest, Legújabbkori Történeti Múzeum, 1961. 122–128. 124.
- 3 Lelt. sz.: 59.653–660
- 4 Lelt. sz.: 60.1127–60.1213, illetve 60.1320–60.1370 és 61.1–61.40
- 5 Lelt. sz.: 6002–6088, 6566–6610, 8108–8127, 8551–8577
- 6 Stemlerné Balog Ilona: *Történelem és fotográfia*, Budapest, Osiris, 2009. 140.
- 7 Lengyel István: A Legújabbkori Történeti Múzeum 1961. évi szakmai bemutatója, in: Gerelyes Ede (szerk.): *Legújabbkori Történeti Múzeum Évkönyve III–IV. 1961–62*, Budapest, Legújabbkori Történeti Múzeum, 1963. 115–134. 129.
- 8 Lelt. sz.: 69.2194–69.2217, negatívak: 24498–24697
- 9 1966 óta a Fényképtár munkatársa voltam.
- 10 Escher Károly: *Riportfényképezés*, Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1959, Fotókönyvtár 5. 132.
- 11 *Fotó Escher, Escher Károly munkássága*, Az életrajzot írta: Mihályfi Ernő, Budapest, Corvina, 1966, Fotóművészeti Kiskönyvtár. 64.
- 12 *Escher Károly fotóművész kiállítása*, Magyar Nemzeti Galéria, 1965.
Mihályfi Ernő: *Escher Károly művészete*, Budapest, Magyar Fotóművészek Szövetsége, 1965. Katalógus (számozatlan oldalak, műtárgyjegyzék).

NOTES

- 1 Balog Stemler, Ilona. “A Történeti Fényképtár.” *A 200 éves Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményei*, edited by János Pintér, Magyar Nemzeti Múzeum, 2002, pp. 308–327, 308–313.
- 2 Dr. Boreczky, László. “A legújabbkor történeti kiállításainak esztétikai problémái.” *Legújabbkori Történeti Múzeum Évkönyve II. 1960*, edited by Ede Gerelyes and István Lengyel, Legújabbkori Történeti Múzeum, 1961, pp. 122–128. 124.
- 3 Inv. no.: 59.653–660
- 4 Inv. no.: 60.1127–60.1213, and 60.1320–60.1370 és 61.1–61.40
- 5 Inv. no.: 6002–6088, 6566–6610, 8108–8127, 8551–8577
- 6 Balog Stemler, Ilona. *Történelem és fotográfia*. Osiris, 2009, p. 140.
- 7 Lengyel, István. “A Legújabbkori Történeti Múzeum 1961. évi szakmai bemutatója.” *Legújabbkori Történeti Múzeum Évkönyve III–IV. 1961–62*, edited by Ede Gerelyes, Legújabbkori Történeti Múzeum, 1963, pp. 115–134. 129.
- 8 Inv. no.: 69.2194–69.2217, negatives: 24498–24697.
- 9 I have been working at the Photo Department since 1966.
- 10 Escher, Károly. *Riportfényképezés*. Fotókönyvtár 5, Műszaki Könyvkiadó, 1959, p. 132.
- 11 *Fotó Escher: Escher Károly munkássága*. Biography written by Ernő Mihályfi, Fotóművészeti Kiskönyvtár, Corvina, 1966, p. 64.
- 12 “Károly Escher Exhibition.” *Hungarian National Gallery*, 1965., Mihályfi, Ernő. *Escher Károly Művészete*. Magyar Fotóművészek Szövetsége, 1965. Catalogue (pages without numbers, list of objects)

- 13 Stemlerné Balog Ilona: Escher Károly restaurálásai a Petőfi-dagerrotípiá előtt, *Fotóművészet*, 2011. 2. 102–106.
- 14 Albertini Béla: Escher Károly (1890–1966), *Fotóriporter*, 2010. 4. 40–41.
- 15 Stemlerné Balog Ilona: Új adatok Escher Károly ismert képeiről, *Fotóművészet*, 2011. 4. 106–116.
- 16 Vadas Ernő (szerk.): *Magyar Fotóművészet 1958*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadó, 1958. 17.
- 17 Albertini 2010, 38.
- 18 Escher 1959, 73.
- 19 Albertini 2010, 39–40.
- 20 Stemlerné Balog Ilona: *Falusi iskola?*, 2013. <http://mafot.hu/apertura.html> (2019. 05. 08.)
- 21 Albertini 2010, 41.
- 22 *Harc* (hetilap), Bosnyák Zoltán (főszerk.), Budapest, 1944. május 20. – 1944. december 23.
- 23 Albertini 2010, 34–35.
- 24 Escher 1959, 24.
- 25 Escher 1959, 77.
- 26 Escher 1959, 7–10.
- 27 Escher 1959, 24–26.
- 28 Escher 1959, 53.
- 29 Escher 1959, 54.
- 30 Stemlerné Balog Ilona: *Történelem és fotográfia*, Budapest, Osiris, 2009. 198–199.
- 13 Balog Stemler, Ilona. “Escher Károly restaurálásai a Petőfi dagerrotípiá előtt.” *Fotóművészet*, 2011. 2, pp. 102–106.
- 14 Albertini, Béla. “Escher Károly (1890–1966).” *Fotóriporter*, 2010. 4, pp. 40–41.
- 15 Balog Stemler, Ilona. “Új adatok Escher Károly ismert képeiről.” *Fotóművészet*, 2011. 4, pp. 106–116.
- 16 *Magyar Fotóművészet 1958*. Edited by Ernő Vadas, Képzőművészeti Alap Kiadó, 1958, p. 17.
- 17 “Escher Károly (1890–1966)” 38.
- 18 *Riportfényképezés* 73.
- 19 “Escher Károly (1890–1966)” 39–40.
- 20 Balog Stemler, Ilona. “Falusi iskola?” 2013, mafot.hu/apertura.html Accessed 08. 05. 2019.
- 21 “Escher Károly (1890–1966)” 41.
- 22 *Harc* (weekly newspaper). Bosnyák, Zoltán editor in-chief, Budapest, 20 May 1944. – 23 December 1944.
- 23 “Escher Károly (1890–1966)” 34–35.
- 24 *Riportfényképezés* 24.
- 25 *Riportfényképezés* 77.
- 26 *Riportfényképezés* 7–10.
- 27 *Riportfényképezés* 24–26.
- 28 *Riportfényképezés* 53.
- 29 *Riportfényképezés* 54.
- 30 Balog Stemler, Ilona. *Történelem és fotográfia*. Osiris, 2009, pp. 198–199.



FISLI ÉVA

Egy kapcsolat
verzójára.

André Kertész
és Robert Capa¹

Minden valamirevaló helyszínelő kényes arra, hogy a tetthely érintetlen legyen, a nyomok ne kuszálódjanak össze, különben oda a nyomolvasás biztonsága. Noha a történeti kutatás csak nyomokban emlékeztet a detektívmunkára, annyt talán mégis megállapíthatunk: minden valamirevaló archívum elemi érdeke, hogy a gyűjteményéről szerzett tudása ne vesszen el, s a dokumentumokból nyerhető információk ne kuszálódjanak össze.

De mi a helyzet a néma nyomokkal? Azokkal, amelyek a világban szétszórva maradtak fenn, s ma még csak nem is tudjuk róluk, hogy nyomok?

A továbbiakban egy különleges kapcsolat szálaít próbálom kibogozni néhány szétszórt nyom értelmezésével.

Recto: „Elkötelezett fotográfusok”

1966-ban, tizenkét évvel a fiatalabb pályatárs halála után, André Kertész az alábbi szavakkal ajánlotta Robert Capa emlékének a *Paragraphic Books* sorozat róla szóló kötetét: „Barátomnak,

ÉVA FISLI

On the verso of
a relationship.

André Kertész and
Robert Capa¹

Any competent crime scene investigator takes great care to keep the scene intact and to avoid getting traces mixed up, lest they should become impossible to interpret reliably. Although few features of historical research are reminiscent of detective work, one might still claim that it is in the essential interests of any archive to preserve the knowledge it has accumulated about its own collection and to keep the information to be gained from the documents in proper order.

But what about silent traces? Those that are scattered all over the world and may not even be recognized as traces at any given moment?

Below I will try to untangle the threads of an exceptional relationship by interpreting some scattered traces.

Recto: “Concerned Photographers”

In 1966, twelve years after the death of his younger colleague, André Kertész published a volume of work in the *Paragraphic Books* series, and dedicated it to the memory of Robert Capa with the following

01. KÉP (NYITÓKÉP)

Kávéház-installáció az emigránsteremben. Részlet a *Robert Capa / A Játékos* című kiállításból, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, 2013, digitális fotó, Kardos Judit felvétele. Az ablakon az 1930. szeptember 1-i fővárosi munkástüntetés egyik fényképének reprodukciója látható, az asztalokon Capa *Budapesti beszélgetés* című angol cikkének kézbe vehető fakszimiléje, az üveglap alatt magyar emigránsok dokumentumai.

PIC. NO. 01. (OPENING PICTURE)

Café installation in the Emigrant Room. Detail of the exhibition *Robert Capa / The Gambler*, Hungarian National Museum, Budapest, 2013, digital photo by Judit Kardos. On the window, there is a reproduction of a photo representing the workers' demonstration in the Hungarian capital on 1 September 1930; facsimile copies of the English article *Conversation in Budapest* by Capa lie on the tables; Hungarian emigrants' documents are hidden under the glass cover

02. KÉP

André Kertész-kiállítások molinói a Magyar Nemzeti Múzeum homlokzatán, Budapest, 2012. január, digitális fotó, Farkas Árpád felvétele. A Jeu de Paume vándorkiállításával egy időben a hazai fogadtatástörténetet bemutató tárlat is nyílt a Fényképtár kurátorai – Tomsics Emőke és Fislí Éva – rendezésében.

PIC. NO. 02.

Banners of André Kertész exhibitions on the façade of the Hungarian National Museum, January 2012, digital photo by Árpád Farkas. Simultaneously with the travelling exhibition by Jeu de Paume, there was another display about the history of Kertész's reception in Hungary, organized by the curators of the HNM, Emőke Tomsics and Éva Fislí

a néhai Robert Capának, aki a kivételes bátorságot a fotográfus-lét alapkövetelményévé tette.”²

Az Anna Fárová összeállította kötet egyik társszerkesztője Cornell Capa volt, s a kötetből 500 számozott példány a Robert Capa – Werner Bischof – David Seymour Photographic Memorial Fund részére készült. A könyv megjelenésének évében létrejött International Fund for Concerned Photography szervezésében valósult meg az *Elkötelezett fotográfus* című bemutató.³ E nagy sikerű vándorkiállítás 1967 októberében indult útjára, a szerepeltetett fotográfusok közt ott volt Robert Capa és André Kertész is.⁴

A kiállítás címét adó „elkötelezett fotográfus” kifejezés állítólag egy 1965. decemberi, mexikói utazáson jutott Cornell eszébe. Csaknem húsz évvel később ezt így idézte fel: „Azt mondtam, egyfolytában beszélünk arról a hagyományról,

words: “To my friend, the late Robert Capa, who added ‘exceptional courage’ to the requirements of being a photographer.”²

One of the co-authors of the book, which was edited by Anna Fárová, was Cornell Capa, and 500 numbered copies were printed for the Robert Capa – Werner Bischof – David Seymour Photographic Memorial Fund. In the year of the volume's publication, the exhibition named *The Concerned Photographer* was organized by the International Fund for Concerned Photography.³ This highly successful travelling exhibition, featuring Robert Capa and André Kertész among other photographers, started touring in October 1967.⁴

The expression “concerned photographer” was allegedly invented by Cornell during a journey to Mexico in December 1965. Almost 20 years later, he recalled the moment: “I said, we keep talking



amit Chim, Werner, Dan és Bob képviseltek, de csak szavakkal dobálózunk. Sohasem határoztuk meg, mi is ez a hagyomány. Az emberiség iránti elkötelezettség köti össze munkáikat; nem a stílusuk. Az »elkötelezett fotográfus« kifejezés ekkor született”. A fogalom „az évtized aggodalmainak tökéletes kifejeződése volt. Betalált.”⁵

A kiállítás voltaképpen tárgya (a szerepeltetett fotósok neve fölé húzott ernyő) a bátor, humanista célokért síkra szálló, a munkájával ezt az etikus állásfoglalást képviselő fényképész-hős, akinek társadalmi mondandója van. A válogatás szerint Robert Capa és André Kertész is közéjük tartozott.⁶

De vajon a kurátor választásán és a jól csengő elnevezésen kívül mi kötötte össze a két magyar származású fényképészt?

about the tradition that Chim, Werner, Dan and Bob represented, but we just recite the words. We have never defined what this tradition is. It is a concern for mankind that connects their work; it is not their style. The ‘concerned photographer’ was born right there. [...] The ‘Concerned Photographer’ was the perfect expression of the anxiety of the decade. It hit a nerve.”⁵

Thus the actual subject of the exhibition (the umbrella-term covering the participating photographers’ names) is the heroic photographer fighting for humanist goals and representing this ethical standpoint with his work, for he has a social message. According to the selection, Robert Capa and André Kertész both belonged to this category.⁶ But what was the connection between the two Hungarian-born photographers, apart from the curator’s choice and the fancy term?

Személyes kapcsolat

Kertész Andor és Friedmann Endre Budapesten születtek, de csak Párizsban ismerték meg egymást. Richard Whelan 1934 tavaszára teszi megismerkedésüket.⁷ Mindketten a Montparnasse emigránsai voltak; Kertész ekkorra már befutott, Friedmann egyelőre a megélhetésért küzdő fiatal volt. Kertész noteszében 1935 áprilisában és októberében találtam egy bizonyos Friedmann Andréről bejegyzést.⁸ Friedmann az édesanyjának 1935. szeptember 30-án említette a találkozásukat, amikor azt írta: „Ne ess kétségbe jó Anyú, ha minden nem megy egyenesen és könnyen, én nem vagyok ügyetlen és majd csak befutok. Mutattam utolsó képeim Kertész-nek, aki itt tényleg a leghíresebb és tényleg nagyon meg volt elégedve.”⁹ Ekkor Kertészről még némi tiszteletteljes távolságtartással beszélt, amikor azonban „Capa” 1938-ban Kínából írt a Kertész házaspárnak, a levél már tele volt játékos közvetlenséggel.¹⁰

Az időközben eltelt három év alatt kapcsolatuk valóban elmélyült, az ifjabb pályatárs pedig – részben épp Kertész segítségével – ismert és foglalkoztatott fotóriporter lett.¹¹

Szakmai kapcsolat

1937 őszén Capa néhány hétre New Yorkba látogatott. Öccse és édesanyja már kint éltek, ő pedig a látogatás alatt további szakmai kapcsolatokra tett szert, s valószínűleg ekkor zajlottak a *Death in the Making* szerkesztési munkálatai is. A Capa, Chim és Taro képeiből összeállított kötet layoutját a már 1936 őszétől Amerikában élő Kertész készítette.

Personal relationship

Both Andor Kertész and Endre Friedmann were born in Budapest, but they became acquainted only in Paris. According to Richard Whelan, they first met in the spring of 1934.⁷ Both of them were migrants living in Montparnasse; at that time, Kertész was already an acknowledged photographer, whereas Friedmann was still a young professional struggling to make a living. In Kertész’s notebook, I found entries referring to a certain André Friedmann in April and in October 1935.⁸ Friedmann wrote about their encounter in a letter to his mother on 30 September 1935. “Do not despair, dear Mum, if things do not always go straight and easy, I am not inept, I will make a career. I have shown my latest photos to Kertész, who is really the most famous one here, and he was really satisfied.”⁹ A certain respectful distance is palpable in the way the young man wrote about Kertész at that time, but when he wrote as “Capa” to Kertész and his wife from China in 1938, his letter was already full of playful intimacy.¹⁰

The three years in between truly strengthened the relationship between the two men, and the younger of the two – partly thanks to Kertész’s assistance – also became a widely known and employed photographer.¹¹

Professional relationship

In the autumn of 1937, Capa spent a few weeks in New York. His brother and his mother already lived there, and he forged new professional links during his visit, probably while *Death in the Making* was being edited. The layout of the volume, which consisted of pictures by Capa, Chim and Taro, was done by Kertész, who had been living in the US

Nem tudjuk, ő választotta-e a lehanyatló, fehér inges milicistát a kötet borítójára, vagy ez többek közös választása volt. Ő fotografálta viszont azt a Capa-portrét, ami a könyv kritikája mellett megjelent a *The Fight for Peace and Democracy* 1938. áprilisi számában.¹²

Bár Kertészt általában apolitikus fotóművészként szeretjük látni – szemben például a nagyon is politikus Capával –, maga az elvállalt munka, s még inkább egy különös, angolul gépelt szakmai önéletrajz-kezdemény 1938 közepéről némiképp más arcát mutatja. Ez az egyes szám harmadik személyben megfogalmazott és „a”-ként aláírt szöveg a párizsi kivándorlás idejét 1921-re tette, és a reakciós légkört nevezte meg okként. A gépírat fontosnak tartja azt is megemlíteni, hogy Kertész a francia Népfront-kormánynak készített fotómontázsokat a választási plakátokra, és mióta Amerikában van, a *Vogue*-nak, a *Harper's Bazaar*-nak és más neves folyóiratoknak fényképez ugyan, de „ezt a fajta amerikai munkát unja, hiszen az ő útja sokkal inkább a dolgok társadalmi és egyéb aspektusába (sic!) nézni, és nem csak szép dolgokat fényképezni. Amióta csak Amerikában van, Spanyolországba menne, de nem engedheti meg magának, hogy csak úgy odamenjen.” A szöveg felemlegeti, hogy 1925-től (sic!) a nemzetközi fotósvilág elismert alakjáról van szó, akinek a *VU*-ben és a *Regards*-ban közölt képei saját ötletből születtek, és „nem valamelyik szerkesztő inspirálta őket.”

A szöveg írója még azt is előhozta, hogy a(z első) világháborúban, félig kölyökként maga is fényképezett, kész csoda, hogy nem találták el egy-egy felvétel közben. „Ez az a fajta dolog, amit igazán csinálni szeretne.”

Különös szöveg ez. Nemcsak a furcsa dátumok miatt, hanem mert nem egészen világos,

since the autumn of 1936. We cannot know whether it was Kertész who selected the photo of the falling soldier in the white shirt for the front cover or it was a consensual choice of the contributors. But it was he who took the portrait of Capa that accompanied a review of the book in the April issue of *The Fight for Peace and Democracy*.¹²

Although Kertész is generally regarded as an apolitical photographer – in contrast to the very political Capa, for example – that particular job he took on, and especially the first draft of a strange biography typed in English in mid-1938, reveal a somewhat different face. That text, written in the third person and signed “a”, claims that its author migrated to Paris in 1921 (sic!) and names “the reactionary atmosphere” as the reason. The document also considers it important to mention that Kertész made photo montages for the French People's Front government for its election posters, and although he had been working for *Vogue*, *Harper's Bazaar* and other acknowledged magazines since his arrival in the US, he was “bored with this sort of work here in America, as his line is much more to look into the social aspects of things and so, than just photograph nice things. Ever since he is here in America he wants to go to Spain – but he cannot afford to just go like that.” The document also reminds the reader that it is about a renowned figure (“one of the biggest names”) of international photography since 1925 (sic!), whose photos published in *Vu* and *Regards* were based on his own ideas, “not inspired by some editors.”

The author also mentions that he also took photos during WWI, when he was no more than a boy, and it was sheer luck that he never got shot during that time. “But that is the kind of thing he really wants to do”.

It is a strange text. Not only because of the peculiar dates but because it is not clear who it might have been addressed to in the middle of 1938, and whether it was

a fogalmazványt kinek szánhatták 1938 közepén, és valóban Kertész írta-e, vagy valaki, aki nagyon közletről ismerte. Mégis felismerhetők benne Kertész vonásai, s a már-már gőgnek látszó emberi tartás, a szakmai büszkeség. Egy nyomról van szó, ami sokat mond, és keveset beszél.¹³ Azonban a spanyol ügy iránti elkötelezettség felemlegetésében a Robert Capával és társaival osztott nézőpont mégis jelen van.¹⁴

1938-ban Capa már Kínából írt Kertészéknek. A New School for Social Researchben bemutatott *Death in the Making* című fényképkiállítás megnyitóján nem volt jelen, mert Joris Ivens stábjával Keletre utazott.¹⁵

Aztán egy időre közbeszóltak az események, kitört a világháború, és látszólag eltűntek a nyomok. A Kertész-archívumban az 1938-ason kívül csupán egy másik Capa-levelet őriznek, 1950-ból. A június 8-án, Magnum fejleces papíron, laza angolsággal gépelt – vagy diktált – üzenet magyarul így szól: „Drága Andrém, már négy hete, hogy megkaptam a könyv egyik első példányát, és ahogy megnéztem, rájöttem, hogy mennyire a te layoutod volt a legjobb dolog a könyvben. Akkor írni akartam neked, de már akkor úgy volt, hogy gyorsan New Yorkba kellene utaznom a Scope-Magnum egyesülés miatt. Most New Yorkban voltam és nem láttalak. Ez volt életem legmozgalmasabb útja és őszintén mondom, és nem kifogásként, hogy anyámat egyszer láttam, s a barátnőmet kétszer. Hívtalak az utolsó este, de senki nem volt ott. Most megint Párizsban vagyok, és megint köszönöm a tanácsaidat és a sok évi segítségedet. Remélem, már jobban vagy, és remélem, látlak téged és Erzsit a mi Párizsunkban a nyáron. Szeretettel, Capa”¹⁶

A levél olvastán joggal merül fel a kérdés, melyik könyvről lehet szó. A tizenkét évvel korábbi *Death in the Making* címűről, amelynek egyik első példánya

really written by Kertész or by a close acquaintance of his. Still, many of his features can be recognized in it: the self-assurance verging on arrogance and the professional pride. It is a trace that reveals much, though it says little.¹³ Yet the remark about being committed to the Spanish cause proves the presence of a point of view shared with Robert Capa and his companions.¹⁴ In 1938, when Capa wrote to Kertész and his wife, he was already in China. He was not present at the opening ceremony of the photo exhibition *Death in the Making* at the New School for Social Research, because he had traveled to the East with Joris Ivens and his staff.¹⁵

Then history intervened: World War II broke out and traces seem to have disappeared. Apart from the one written in 1938, there is only one other letter written by Capa in the Kertész Archive from 1950. The message typed – or dictated – in loose English on paper with a Magnum letter-head reads as follows: “My dear Andre, It is now four weeks ago since I received a first copy of the book, and looking at it I realized how much your layout was really the best thing in the book. I wanted to write to you then but already at that moment it seemed possible that I had to make a very quick trip to New York in connection with the Scope-Magnum merger. Now, I have been to New York and I did not see you. This was a most hectic trip of my life and to tell you, and not as an excuse, I saw my mother once and my girlfriend twice. I called you the last night before departure and no one was in.

Now I am back in Paris and I thank you again for your guidance and help during all those long years. I hope your health is better now, and I hope to see you and Erzsi in our Paris during the summer. Love, Capa”¹⁶

Reading the letter, one might wonder which book it refers to. Could it be *Death in the Making*, which had

csak 1950-ben került volna Capa kezébe, vagy az 1950-ben megjelent, Irwin Shaw-val közösen jegyzett *Izraeli riportokról*,¹⁷ amelyben viszont Kertész közreműködésének nincs nyoma? Tűnődhetnénk egy darabig, azonban Kertész halála után szerencsére lajstromot készítettek a birtokában levő könyvekről, beszámozva őket a könyvespolcokon elfoglalt helyük szerint, s az esetleges dedikációkat vagy könyvbe csúsztatott dokumentumokat is lefénymásolták.¹⁸

Ezért ma tudjuk, hogy mindkét, Capa-képeket tartalmazó kötet megvolt a New York-i lakás könyvespolcán. Az *Izraeli riportok*¹⁹ angol dedikációja magyarul így hangzik: „André Kertésznek, aki ezt a könyvet csinálta, köszönettel ezért és sokkal régebbi tartozásokért. Az ő Robert Capája, Párizs, 1950. május”.²⁰ A levélben és a dedikációban megfogalmazott köszönet azt valószínűsíti, hogy Kertész e könyv tördeléséhez adott tanácsokat, sőt akár tevőlegesen közre is működött a munkában, noha nevét sehol nem tüntetik fel. Ugyan a kiadó a mai napig működik, eddig még nem sikerült újabb iratokat találni a munkafolyamatról.

Ugyanakkor – minthogy Capa kezdettől fogva megbízott Kertész szemében és ítéletében –, semmi rendkívüli nincs abban, hogy mértékadónak tekintette, és hozzá fordult a kötet tervezésekor.²¹

Ha végiglapozzuk a könyv első kiadását, csak ugyan feltűnhet a képek gondos válogatása, szép szerkesztése. Capa köszönetén kívül azonban nem tudok semmilyen nyomról, ami Kertész közreműködésére utalna.²²

been published 12 years before? Could Capa have received one of the first copies only in 1950? Or was it *Report on Israel*, co-authored by Irwin Shaw,¹⁷ which, however, bears no sign of any contribution by Kertész? We could go on wondering, but luckily a catalogue of Kertész's books was made after his death, and a number was assigned to each volume according to its place on his bookshelf, supplemented with photocopies of dedications and documents slipped into the books.¹⁸

Thus we know now that both volumes containing photos by Capa were on the bookshelves of Kertész's apartment in New York. The dedication in *Report on Israel*¹⁹ reads "To André Kertész who made this book with thanks for this and much older accounts his Robert Capa Paris 1950 mai".²⁰ The thanks expressed both in the letter and in the dedication suggest that Kertész probably gave advice about the book's layout, or might have actively cooperated in producing it, although his name was not mentioned anywhere. Although the publishing house is still active, no further documents regarding the work of publication process have so far been found.

At the same time, it is hardly surprising that Capa regarded Kertész as an authority and consulted him while editing the book, since he had trusted Kertész's eyes and judgment from the very beginning.²¹

Leafing through the book, one does actually notice the careful selection and the beautiful editing of the pictures. Yet apart from Capa's thanks, I have no knowledge of any other trace referring to Kertész's contribution.²²

Családi kapcsolat

A kettejük közötti tizenhét év korkülönbség miatt persze túl könnyű volna arra következtetni, hogy a hosszú és tartalmas szakmai kapcsolat s a kölcsönös tisztelet egyúttal valamiféle bensőséges érzelmi viszonyt is jelentett volna. Azonban a dedikált könyv lapjai között – a fénymásolatok tanúsága szerint – más is lapult, ami alapján talán mégis a könnyebb utat választanám.

Kertész ugyanis kívágta és a jelek szerint megőrizte az 1954. májusi, amerikai lapok legfrissebb híradásait Capa haláláról. Közöttük van Hal Boyle *Capa, a szerencsejátékos a kelleténél többször kockáztatott* című írása is, amelyet a szerző így indít: „Szerencsejátékos vagyok, írta egyszer Capa magáról; e játékos mától nem játszik tovább.”²³ Capa temetéséről 1954. június 2-án kelt hivatalos értesítés is érkezett Kertészékhez a Magnum Photos Inc. fejléces papírján. Június 6-án, a D-Day 10. évfordulóján került sor a gyászszertartásra, amelyre a pár héttel korábban elhunyt Werner Bischof barátait is várták, maga a temetés viszont zárt körben zajlott az amawalki kvéker temetőben.²⁴

Június 18-án Cornell és Edit Capa írt Kertészéknek, alighanem a részvétnyilvánításukra válaszul: a levélben a házaspárt mint Bob barátait üdvözlötték a Capa családban.²⁵ A kiterjesztett családi kapcsolat és a közös emlékek emlegetése nem pusztán udvariasság volt. Kertész és Cornell személyes és szakmai kapcsolata ezután is fennmaradt, s nem is csupán a már említett, *Elkötelezett fotográfus* című kiállítás idejére korlátozódott. Igor Bakht laboránszt is Cornell mutatta be Kertésznek 1966-ban. (Ekkor kezdődött az évtizedekig tartó munkakapcsolatuk. Bakht persze nem csak a Kertész-kópiákat hívta elő; Teresa Engle-lel

Family relationship

Given the 18-year difference in age between them, it is almost too easy to assume that the long and fruitful professional relationship and their mutual respect implied an intimate, affectionate bond as well. According to the photocopies, however, the dedicated book had something else tucked away among its pages, too, which reinforces that easy assumption.

Apparently, Kertész preserved newspaper cuttings of reports in the American press of Capa's death in May 1954. One of these articles, "*Gambler Capa Rolled Dice Once Too Often*" by Hal Boyle, starts like this: "I am a Gambler, once wrote Robert Capa, whose gambling is now over."²³ Kertész and his wife also received an official invitation to Capa's burial on notepaper with the header of Magnum Photos Inc., dated 2 June 1954. At the funeral service which took place on 6 June, on the 10th anniversary of D-Day, friends of Werner Bischof, who had died just a few weeks earlier, were also expected. Yet the burial itself was a closed event in the Amawalk Hill Quaker Cemetery.²⁴ On 18 June, both Cornell and Edit Capa wrote to Kertész and his wife, presumably answering their condolences; the letter welcomes the couple into the family, calling them Bob's friends.²⁵ Referring to an extended family network and its shared memories was more than mere politeness. The professional relationship between Kertész and Cornell remained active and was not restricted to the duration of the exhibition mentioned above, *The Concerned Photographer*. The laboratory assistant Igor Bakht was also introduced to Kertész by Cornell in 1966; their professional co-operation, which lasted for several decades, started then. Of course Bakht did not only develop and print Kertész's work; in cooperation with Teresa Engle he also enlarged

a *Robert Capa Mestersorozat I–III*. 937 képét is ő nagyította az 1990-es évek elején.)²⁶

Mielőtt azonban elvesznék a levelek, nevek és utalások sűrűjében, hadd térjek vissza a fényképekre. A Metropolitan Múzeum gyűjteménye 1984-ben – harminc évvel Capa halála után – újabb Kertész-felvétellel gazdagodott, melynek címe: *Homage to Robert Capa*.²⁷ A kópia verzóján Kertész betűivel ez olvasható: New York, June 8, 1954/11.²⁸ Az időpont a Capa gyászszertartása utáni 2. nap.

Fordítsuk meg a képet. Az ablakból fényképezett New York-i városkép feltehetően alkonyatkor készült, s a tekintet megakad az ég, az emlékezet sötét felhőiben. A fotó fekete-fehér, de a sötét tónus alatt a színek játéka olyan lehetett, mint egy véraláfutás. Egy nagy erejű ütés emlékére látunk. A fájdalom már nem mérhető; ez az a pont, ameddig eljuthatunk.

Verzó: nemzetközi kapcsolatok

E szöveg célja nem a fényképészhirességek magánéletének és oly nehezen megragadható érzelmi viszonyainak a feltérképezése volt. Arra szerettem volna rámutatni, hogy az egyetemes fotótörténet csak általunk kibontható (mikro)történeteivel még adósak vagyunk; a magyar nyelven értő kutatók felelőssége, hogy a külföldön őrzött archívumokkal számoljanak;²⁹ az archívumoké pedig, hogy magyar nyelvű dokumentumaikat kutathatóvá tegyék.³⁰ A „nagy magyar fotográfusok” életművei ugyanis csak így értelmezhetők csonkítatlanul. Összehangolt, módszeres történeti kutatások hiányában minden nyelven csak kliséket ismételgetünk.

the 937 pictures of the *Master Copy Series I – III* by Robert Capa at the beginning of the 1990s.²⁶

But before we lose our way through the jungle of letters, names, and references, let me return to the photos. In 1984 – 30 years after Capa’s death – the Metropolitan Museum added to its collection a new photo by Kertész: *Homage to Robert Capa*.²⁷ On the verso of the print there is a note in Kertész’s handwriting: New York, June 8, 1954/11.²⁸ The date is two days after Capa’s funeral.

Let us turn to the other side of the paper: the photo itself. The view of New York City was presumably photographed through a window at twilight, and the eye is held by the dark clouds of sky and memory. The picture is black-and-white, but we can guess that the play of colours under the dark tone might have reminded the viewer of a bruise. What we see is the memory of a hard blow. Pain can no longer be measured: this is the furthest point that we can reach.

Verso: international relationship

The aim of this paper is not to map two celebrated photographers’ private lives and emotional relationships, which are so difficult to grasp. Rather, I wanted to point out that we, Hungarian-speaking scholars, still owe the international history of photography certain “micronarratives” that only we can decipher, and it is our responsibility to pay attention to archives abroad;²⁹ whereas it is the responsibility of those archives to make their documents in Hungarian available for research.³⁰ Thus the interpretation of the oeuvres of “the great Hungarian photographers” will not be spoilt by reliance on an incomplete body of evidence. Without coordinated, methodical historical research nobody can do more than repeat the same tired clichés, regardless of the language.

JEGYZETEK

- 1 Jelen írás a *Fotóművészet* 2013/3. számában megjelent tanulmányom jegyzeteiben frissített változata.
- 2 *André Kertész*, Anna Fárová (bev.), New York, Paragraphic Books [Grossmann Publishers], 1966.
- 3 *A concerned photographer* az emberekért és a világ sorsáért aggodalmat érző, felelős fotósra vonatkozik; magyarul a fogalom *elkötelezett fotográfusként* tűnt fel, különösen 2009-től, amikor a *Robert Capa Mestersorozat III.* 937 képét és 48 press printjét – céltámogatással – megvásárolta a Magyar Nemzeti Múzeum. A kifejezést 2013-ban közölt cikkemben ezért én is így fordítottam.
- 4 A Riverside Múzeummal együttműködésben megvalósuló, Amerikában és Japánban is bemutatott kiállítás többi fotósa: Werner Bischof, Leonard Freed, David Seymour (Chim), Dan Weiner.
- 5 Lásd Richard B. Woodward interjút Cornell Capával: *The International Center of Photography Comes of Age*, *Art News*, 1986. február, 84–85.
- 6 1967-ben ugyancsak bekerültek a Robert E. Hood szerkesztette, háborús fotósokat bemutató, *12 at War, Great Photographers Under Fire* című kötetbe Fenton, Brady, Hare, Bourke-White, Steichen, Mydans, Faas, Seymour, Cartier-Bresson közé. (New York, G. P. Putnam's Sons, 1967.)
- 7 Richard Whelan: *Robert Capa kalandos élete* (ford. Fehér Katalin), Budapest, Glória Kiadó, 2009, 89. (A fordítás alapjául szolgáló amerikai életrajz 1985-ben jelent meg, az első magyar

NOTES

- 1 This paper is a new version of my study published in *Fotóművészet* no. 3, 2013, with revised notes.
- 2 *André Kertész*. Introduction by Anna Fárová, Paragraphic Books [Grossmann Publishers], 1966.
- 3 The term “concerned photographer” refers to the responsibly-minded photographer who is anxious about the fate of human beings and the world at large. The Hungarian translation of the term became widely used after 2009, when the Hungarian National Museum bought 937 photos of the Master Selection III and 48 press prints by Robert Capa, using a tied subsidy.
- 4 The other photographers participating in the exhibition organized in cooperation with the Riverside Museum and displayed in the USA and in Japan were Werner Bischof, Leonard Freed, David Seymour (Chim), and Dan Weiner.
- 5 See Richard B. Woodward's interview with Cornell Capa: “The International Center of Photography Comes of Age.” *Art News*. February 1986, pp. 84–85.
- 6 In 1967, they were also included in the volume *12 at War: Great Photographers Under Fire* edited by Robert E. Hood, with samples of the work of war photographers like Fenton, Brady, Hare, Bourke-White, Steichen, Mydans, Faas, Seymour, and Cartier-Bresson. (G. P. Putnam's Sons, 1967.)
- 7 Whelan, Richard. *Robert Capa: A biography*, Faber and Faber, 1985; the first Hungarian edition, featuring an impressive front cover by György Kemény, was published by Interpress in 1990.

- kiadás az Interpress gondozásában és Kemény György hatásos borítóképével 1990-ben.)
- 8 Kertész, aki nagyon alapos dokumentátor volt, több – nem csak magyar – emigráns – nem csak – fotós nevét, címét is feljegyezte, akikkel találkozott. Besnyő Évát például Eva Fernhout-ként szintén említi 1935-ben.
 - 9 Páldi Livia (szerk.): *Így készül a történelem / History in the Making*, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2009. 67. A részletet betűhív átirásban közöljük.
 - 10 Fisli Éva: Robert Capa levele André Kertészhez 1938-ban, *Fotóművészet*, 2012/4. 80–81.
 - 11 A kezdeti támogatásról Whelan így írt: „Amikor André megkérte, segítsen munkát találni, Kertész adott neki néhány nagyítanivalót, de az eredmény nem volt kielégítő. André ugyanis felelőtlen és pontatlan volt. Ha esett az eső, mikor reggel felébredt, képes volt ágyban maradni. De Kertész, ha csalódott is André sötétkamrai munkájának teljesítményében, meglátta benne a jó képességű fényképészpalántát. Pillanatnyilag azonban csak egy-két jelentéktelen megbízást tudott neki szerezni kisebb fotóügynökségektől.” Whelan 2009, 90–91.
 - 12 Bernard Lebrun – Michel Lefebvre: *Robert Capa, Traces d'une légende*, Párizs, La Martinière, 2011. 155.
 - 13 Lásd a Médiathèque de l'architecture et du patrimoine archívumában.
 - 14 A levélhez a szöveg szerint fényképeket mellékeltek, köztük első világháborús felvételeket is; alighanem egy személy vagy szervezet figyelmét és támogatását szerette volna a szerző megnyerni velük. A dokumentum megfejtése azonban még várat magára.
 - 15 Capának a harmincas években kelt levelei közt az ICP-ben fennmaradt egy, valószínűleg
 - 8 Kertész was a very thorough documentarian, who recorded the names and addresses of numerous migrants – not only Hungarian photographers – whom he met. Among others, in 1935 he also mentioned Éva Besnyő under the name of Eva Fernhout.
 - 9 *Így készül a történelem / History in the Making*. Edited by Livia Páldi, Magyar Nemzeti Múzeum, 2009, p. 67. The Hungarian quotation is exact to the letter.
 - 10 Fisli, Éva. “Robert Capa levele André Kertészhez 1938-ban.” *Fotóművészet*, no. 4, 2012, pp. 80–81.
 - 11 Whelan writes about Kertész's support at the beginning: “When André [Capa] asked Kertész to help him find work, Kertész gave him some printing to do, but the results were not satisfactory. Furthermore, André was irresponsible and unpunctual; if it was raining when he woke up in the morning, he was likely to stay in bed. But, although Kertész was disappointed in André's performance in the darkroom, he could see that he had great potential as a photographer. For the moment, however, he was able to get him only a few unimportant assignments from small photo agencies.” *Robert Capa* 62.
 - 12 Lebrun, Bernard and Lefebvre, Michel. *Robert Capa. Traces d'une légende*. La Martinière, 2011, p. 155.
 - 13 See the Archive of the Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.
 - 14 According to the text, some photographs were also attached to the letter, among them a snapshot from World War I. Most likely, the author used them because he wished to gain the attention and support of a person or an organization. However, the document is still

- Cornelltől származó, 1938. januári gépirat, amelyben Kertészékről is szó esik. Saly Erzsébet ekkor vágott bele a szépítőszerüzletbe, s ezt újságolja el a levél, becenevén, Szivacsként emlegetve Kertész feleségét.
- 16 A levél eredetijével a Kertész-archívumban, másolatával a Kertész Foundation fénymásolatai közt találkoztam. Az eredeti őrzőhelye: Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, France.
- 17 New York, Simon and Schuster, 1950. Magyarul: Irwin Shaw: *Izraeli riportok*, Budapest, Park Könyvkiadó, 2009.
- 18 Itt köszönöm Robert Gurbo, Matthieu Rivallin, Meredith Friedman Cynthia Young, Tama O'Brien és Claartje van Dijk segítségét, valamint a Magyar Nemzeti Múzeum és a Balassi Intézet párizsi és New York-i intézetének támogatását kutatásaimhoz.
- 19 A másolat sorszáma: 393. Andre and Elizabeth Kertész Foundation.
- 20 A St Cyr-i erődben találtam rá az 1950-es eredeti levélre és a dedikáció másolatára. A Kertész Foundationben ma a fénymásolat található meg. A könyv másolatának sorszáma 393.
- 21 E gesztus helyi értékét persze akkor ítélnétnék meg a maga teljességében, ha végignézhetnénk a Kertész-könyvtár összes dedikációját. Azt abból az általam látott néhány példányból is megállapíthatom, hogy fiatal fotósok szívesen keresték fel, és dedikálták neki albumaikat.
- 22 Az ICP *Capa in Color* című vándorkiállításán szerepelt (Budapest, 2015) az az angol nyelvű, 1941. augusztus 1-i keltezésű levél, amelyben Robert azt kéri Cornell Capától, hogy Kertésszel készíttessen layoutot, a Diana Forbes-Robertsonnal közös *The Battle of Waterloo Road* című könyvéhez, mert, úgymond, nagyon másképpen kéne kinéznie a végeredménynek, mint az újságoldaloknak.
- to be deciphered.
- 15 There is a typed letter among Capa's letters written in the 1930s and preserved at the ICP, probably written by Cornell and dated in January 1938, which mentions the Kertész couple. Erzsébet Saly launched her beauty product business at that time, as is mentioned in the letter, which refers to Kertész's wife by her nickname, Sponge.
- 16 I found the original in the Kertész Archive and a copy among the photocopies preserved at the Kertész Foundation. The original can be found at the Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, France.
- 17 New York, Simon and Schuster, 1950.
- 18 Here I wish to thank Robert Gurbo, Matthieu Rivallin, Meredith Friedman Cynthia Young, Tama O'Brien, and Claartje van Dijk for their help, and the Hungarian National Museum and the institutes of Balassi Institute in Paris and New York for supporting my research.
- 19 Number of the copy: 393. Andre and Elizabeth Kertész Foundation.
- 20 I found the original letter and a copy of the dedication in the fortress of St. Cyr. The copy can be seen at the Kertész Foundation. The number of the copy of the book is 393.
- 21 The real value of this gesture, however, could only be fully estimated if one could survey every dedication in Kertész's library. Based on the few copies I was able to examine myself, I can say that young photographers often used to visit Kertész and also dedicated their albums to him.
- 22 The travelling exhibition by ICP, *Capa in Color* (Budapest, 2015), displayed a letter in English dated 1 August 1941, in which Robert asks Cornell Capa to have Kertész make a layout for

- 23 Hal Boyle: Gambler Capa Rolled Dice One Too Often, *New York Post*, 1954. május 28. 16. Sorszám: 399.
- 24 Sorszám: 396.
- 25 Sorszám: 397.
- 26 Robert Capa: *The Definitive Collection*, London & New York, Phaidon Press, 2001. 568.
- 27 A nagyítás méretei: 24,7 × 35,0 cm. Lelt. sz.: 1984.1083.101
- 28 A MET online katalógusában: *Homage to Robert Capa, 1954* címen. Lásd <https://www.metmuseum.org/art/collection/> (2019. 06. 18.)
- 29 A Kertész-archívum rövid áttekintését magyarul lásd: Mátyássy Miklós: A Kertész-hagyaték Párizsban, in: Kolta Magdolna (szerk.): *A. Kertész 1894–1985–1994*, Budapest, Magyar Fotográfiai Múzeum–Pelikán Kiadó, 1994. 34–46.
A magyar nyelvű hagyatéki anyag felhasználására példa Beke László: La période hongroise (1894–1925), Photographie de naissance, in: Pierre Borhan (szerk.): *André Kertész, La biographie d’une oeuvre*, Paris, Seuil, 1994. 36–45. Öröndetes, hogy Veress Bulcsú angol fordításai alapján készült például Sarah Greenough *A Hungarian Diary, 1894–1925* című írása (In: Sarah Greenough – Robert Gurbo – Sarah Kennel: *André Kertész*, Washington, National Gallery of Art – Princeton University Press, 2005. 2–59.) vagy a Robert Gurbo – Bruce Silverstein szerkesztette *André Kertész, The Early Years* című kiadvány (New York, W. W. Norton and Company, 2005, magyarul: *André Kertész: A korai évek*, Budapest, Vince Kiadó, 2005.), illetve felhasznált magyar dokumentumokat Michel Frizot – Anne-Laure Wanaverbecq (szerk.): *André Kertész, Párizs, Jeu de Paume – Hazan*, 2010. Általában a magyar the book he co-authored with Diana Forbes-Robertson under the title *The Battle of Waterloo Road* because, as he wrote, the result should look very different from newspaper pages.
- 23 Boyle, Hal. “Gambler Capa Rolled Dice Once Too Often.” *New York Post*. 28 May 1954. Number: 399.
- 24 Number: 396
- 25 Number: 397.
- 26 Capa, Robert. *The Definitive Collection*. Phaidon Press 2001, p. 568.
- 27 Data of the enlargement: 24,7 × 35,0 cm. Inventory number: 1984.1083.101
- 28 In the online catalogue of the MET: *Homage to Robert Capa, 1954*. See www.metmuseum.org/art/collection/ Accessed 18. 06. 2019.
- 29 For a short survey of the Kertész Archive in Hungarian, see Mátyássy, Miklós. “A Kertész-hagyaték Párizsban.” *A. Kertész 1894–1985–1994*, edited by Magdolna Kolta, Magyar Fotográfiai Múzeum / Pelikán Kiadó, 1994, pp. 34–46. An example of the use of the heritage in Hungarian: Beke, László. “La période hongroise (1894–1925). Photographie de naissance.” *André Kertész, La biographie d’une oeuvre*, 1994, pp. 36–45. It is good to know, for example, that Sarah Greenough’s paper, “A Hungarian Diary, 1894–1925” (Greenough, Sarah, Gurbo, Robert, and Kennel, Sarah. *André Kertész*. National Gallery of Art / Princeton U P, 2005, pp. 2–59. or the volume edited by Robert Gurbo and Bruce Silverstein: *André Kertész. The Early Years* (W. W. Norton and Company, 2005.) were based on English translations by Bulcsú Veress, and the book *André Kertész*. Edited by Michel Frizot and Anne-Laure Wanaverbecq, *Jeu de Paume / Hazan*, 2010. also relied on materials in Hungarian. In general, authors

nyelvű iratokból inkább életrajzi adalékokat, híres emberek leveleit bányásszák ki a szerzők egy-egy kiállításra készülve; a Kertész-archívum azonban átfogóbb történeti vizsgálatot is lehetővé tenne; az itt őrzött, Kertésznek Magyarországról küldött levélanyag például a magyar társadalom- és művelődéstörténetnek is felbecsülhetetlen értékű forrása. 2014-ben Nóvé Béla, a New Brunswick-i Amerikai Magyar Alapítványnál talált iratmásolatokat ismertetve hiányolta az egyidejű forrásokat a Kertész-szakirodalomból. Magam 2012-ben és 2013-ban tettem közzé dokumentumokat a Kertész-archívumban végzett kutatásom eredményeképpen, sürgetve az egykorú források feltárását; Cseh Gabriella elkészült, Elek Orsolya készülő doktori disszertációja és az említett publikációk jelzik, hogy az egyidejű források vizsgálatának igénye már egy ideje magyar kutatókban is felmerült.

- 30 „Robert Capa írásos, magyar nyelvű hagyatékából eddig mindössze néhány egykorú dokumentum jelent meg. Így az említett, a *Fotóművészet*ben közölt kínai levélen kívül például Párizsból édesanyjának írt két levele a Páldi Livia szerkesztette *Így készül a történelem* című katalógusban, valamint szintén kettő részlete a Bernard Lebrun és Michel Lefebvre jegyezte *Robert Capa, Traces d'une légende* című kötetben. Capa angolul írt cikkeinek kiadása ugyancsak várat még magára” – írtam 2013-ban. Azóta megjelent – a *Robert Capa / A Játékos* című tárlaton és a kapcsolódó kötetben – a *Deauville and Biarritz* című cikkének részlete; 2014-ben Cynthia Young változatlanul, jegyzetek nélkül közölte újra a fotós újságokban publikált angol szövegeit a *Capa in Color* című kiállítás katalógusában.

preparing for an exhibition tend to dig up biographical data or letters of celebrities from the documents in Hungarian; yet the Kertész Archive would allow more systematic historical research, too; for instance, the letters received by Kertész from Hungary and preserved in the archive could constitute a priceless source for the history of Hungarian society and culture. In 2014, Béla Nóvé wrote about copies found at the American Hungarian Foundation in New Brunswick and drew attention to the lack of contemporary sources from the literature on Kertész. As for me, I published documents in 2012 and 2013 as a result of my research at the Kertész Archive, at the same time urging the exploration of contemporary sources. Gabriella Cseh's PhD dissertation, and the PhD dissertation in-progress by Orsolya Elek as well as the above-mentioned publications, indicate that Hungarian scholars have also claimed in researching contemporary sources lately.

- 30 “Only a few documents from Robert Capa's heritage written in Hungarian have been published so far. Apart from the already mentioned letter from China printed in the magazine *Fotóművészet*, two letters sent to his mother from Paris can be read in the catalogue *Így készül a történelem / History in the making* edited by Livia Páldi, and excerpts from two further texts appear in the volume *Robert Capa. Traces d'une légende* by Bernard Lebrun and Michel Lefebvre. A collection of Capa's articles in English is still to be published, too, as I wrote in 2013. Since then, part of his article “Deauville and Biarritz” has been made available in the exhibition *Robert Capa / The Gambler* and in the book related to it; and in 2014, Cynthia Young published Capa's English texts that

2015-ben az általam rendezett *Robert Capa / Mozgásban* című kiállításra fordítottam le és jegyzeteltem is a Capa 1948-as magyarországi látogatását összegző *Conversation in Budapest* című cikket (*Budapesti beszélgetés*, Balatonfüred, Vaszary Galéria, 2015, 30 szám. péld.)

had appeared in various magazines, without any changes or notes, in the catalogue of the exhibition: *Capa in Color*. In 2015, I translated and added notes to the article *Conversation in Budapest*, summarizing Capa's visit to Hungary in 1948, for the exhibition *Robert Capa / In Motion* which I curated (*Budapesti beszélgetés*. Vaszary Galéria, 2015. 30 numbered copies.)

Ajánlott
irodalom / *Recommended
literature*

ÖSSZEFOGLALÓ MUNKÁK A TÖRTÉNETI FÉNYKÉPTÁR GYŰJTEMÉNYÉRŐL
SUMMARIES ABOUT THE COLLECTION OF THE HISTORICAL PHOTO DEPARTMENT

STEMLERNÉ BALOG ILONA: A Történeti Fényképtár, in: Pintér János (szerk.): *A 200 éves Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményei*, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2002. 308–327. In English: The Historical Photographic Collection, in: János Pintér (ed.): *Two Hundred Years' History of the Hungarian National Museum and its Collections*, Budapest, Hungarian National Museum, 2004. 208–220.

JALSOVSZKY KATALIN – STEMLERNÉ BALOG ILONA (szerk.): *Fénnyel írott történelem, Magyarország fotókrónikája 1845–2000*, Budapest, Helikon, 2001. In English: *History Written in Light, A Photo Chronicle of Hungary 1845–2000*, Budapest, Helikon, 2001. Közreműködött / Contributors: Baji Etelka, Cs. Lengyel Beatrix, Jalsovszky Katalin, Kiscsatári Marianna, Stemlerné Balog Ilona, Tomsics Emőke, Varga Judit.

CS. LENGYEL BEATRIX – STEMLERNÉ BALOG ILONA (szerk.): *Új szerzemények a Magyar Nemzeti Múzeumban III., Válogatás a Történeti Fényképtár gyűjteményéből / New Acquisitions at the Hungarian National Museum III., A Selection from the Historical Photographic Collection*, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2007. Közreműködött / Contributors: Baji Etelka, Bognár Katalin, Cs. Lengyel Beatrix, Jalsovszky Katalin, Kiscsatári Marianna, Stemlerné Balog Ilona, Tomsics Emőke. (bilingual)

CS. LENGYEL BEATRIX: A Történeti Fényképtár, in: Pintér János (szerk.): *A nemzet múzeuma*, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2009. 146–152.

VÁLOGATÁS A FÉNYKÉPTÁRGY SZERZŐINEK MUNKÁIBÓL
SELECTION FROM THE WORKS BY THE AUTHORS OF MATERIAL PHOTOGRAPH

BAJI Etelka

BAJI ETELKA – CSORBA LÁSZLÓ: *Kastélyok és mágnások, Az arisztokrácia világa a századvégi Magyarországon*, Budapest, HG & Társa, 1994.

BAJI ETELKA: *Strelisky, Egy fényképészdinasztia száz éve*, Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2001.

BAJI ETELKA – CSORBA LÁSZLÓ: *Kastélyok és mágnások, Az arisztokrácia világa a Monarchia Magyarországon*, Budapest, Panoráma, 2006.

BOGNÁR Katalin

BOGNÁR KATALIN – FELVINCZI SÁNDOR: *Nézőpontok, Térhatású fényképek a Nagy Háborúból / Viewpoints, Three-dimensional Photographs from the Great War*, Budapest, Anaglif Fotó BT., 2014. (bilingual)

BOGNÁR KATALIN: *Köztársaság tér, 1957, Az 1956-os forradalom nyomai a Népszabadság fényképtárában. Történeti Muzeológiai Szemle*, 2017. 15. 73–86. In English: *Köztársaság tér, 1957. Traces of the 1956 Hungarian Revolution in the Photograph Archive of the Daily Newspaper Népszabadság*. www.academia.edu (Utolsó letöltés: 2020. január 8.)

BOGNÁR KATALIN: *Fényképalbumok Rákosi Mátyás születésnapjára, A vizuális propaganda a dolgozó nép kezében, Korall*, 2018. 73. 145–170.

FISLI Éva

FISLI ÉVA – LENGYEL BEATRIX (szerk.): *Abrosz. Családi képektől a családképekig / Tablecloth. From Family Photos to Views of Families*, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2010. (bilingual)

FISLI ÉVA – LENGYEL BEATRIX (szerk.): *Robert Capa / A Játékos*, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2014. In English: *Robert Capa / The Gambler*, Budapest, Hungarian National Museum, 2014.

FISLI ÉVA: A kérdező tekintet: Ergy Landau kínai felvételeiről, *Fotóművészet*, 2015. 3. 84–91. In English: The Questioning Gaze: On Ergy Landau's Photos Taken in China, *Revelar*, 2016. 1. 66–79.

JALSOVSZKY Katalin

JALSOVSZKY KATALIN – TOMSICS EMŐKE: *KuK, császári Bécs – királyi Budapest: fotográfiák a századforduló idejéből*, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1996. In German: *KuK, Kaiserliches Wien, Königlisches Budapest*, Wien, Verlag Christian Brandstätter, 1996.

JALSOVSZKY KATALIN: Elrejtve, elkobozva, bűnjelként mellékelve, Az 1956-os magyar forradalom fotográfiái, *Folia Historica*, 2007. 25. 211–242.

JALSOVSZKY KATALIN – TOMSICS EMŐKE – TORONYI ZSUZSANNA: *A magyarországi zsidóság képes története*, Budapest, Vince, 2014. In English: *An Illustrated History of the Jews in Hungary*, Budapest, Vince, 2019.

KISCSATÁRI Marianna

MARIANNA KISCSATÁRI: *Annus Mirabilis: A Year in Photos, 1–4. The Hungarian Quarterly*, 2009/1–4.

COLIN FORD – KINCSES KÁROLY – KISCSATÁRI MARIANNA: *ANALÓG, 21 magyar fotográfus a 20. századból / ANALOGUE, 21 Hungarian Photographers from the 20th Century* – Körmendi-Csák Fotográfiai Gyűjtemény, Budapest, Körmendi Kiadó – Liberty Art Center, 2013. (bilingual)

KISCSATÁRI MARIANNA: Fénnyel írott munkásmúlt – A munkásság fényképes megörökítése a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményében, *Múltunk*, 2017. 2. 53–70.

LENGYEL Beatrix

LENGYEL BEATRIX (a tanulmányt írta és a katalógust összeáll.): *Hétköznapi Sárpentelén, Fotográfiai Széchenyi Zsigmond gyermekkoráról / Everyday Life in Sárpentele, Photographs of Zsigmond Széchenyi's Childhood*, Budapest–Székesfehérvár, Magyar Nemzeti Múzeum – Szent István Király Múzeum, 2005. (bilingual)

LENGYEL BEATRIX: *Olaszhoni emlék, Az itáliai magyar emigráció fényképeinek katalógusa / Ricordo dall'Italia, Catalogo delle fotografie degli emigranti ungheresi in Italia*, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2007. (bilingual)

BEATRIX LENGYEL (cat. a cura di): *Robert Capa in Italia*, Firenze, Fratelli Alinari – Hungarian National Museum, 2013. (bilingual)

STEMLERNÉ BALOG Ilona

STEMLERNÉ BALOG ILONA: *Történelem és fotográfia*, Budapest, Osiris, 2009.

STEMLERNÉ BALOG ILONA: Fényképek az ÁVH fogságában, *Fotóművészet*, 2014.
1. 87–95.

DEMETER ZSUZSANNA – STEMLERNÉ BALOG ILONA: *Müllner János (1870–1925), A háborús Budapest fotóriportere*, Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2016.

TOMSICS Emőke

TOMSICS EMŐKE: *Budapest Atlantisza, A pesti Belváros átalakulása a 19. század végén*, Budapest, Városháza, 2015.

TOMSICS EMŐKE: *Kacagány és camera, Az 1867-es koronázás fényképei a Magyar Nemzeti Múzeumban*, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2015.

TOMSICS EMŐKE: *Háborúképek, Amatőrök és haditudósítók harctéri felvételei az első világháborúból*, Budapest, Kossuth Kiadó, 2016.

fénykép

material

photograph

taray