

GISS ESZTER

Visual History

Bevezetés a jelenkor történelmének a képiségre érzékeny elemzésébe

„A 20. század fordulatokkal, politikai rendszerek váltakozásával teli magyar történelmében a vizualitás központi szerepet játszik.” Erre a kijelentésre akár már úgy is tekinthetnénk, mint egy, a szakmai körökben jól ismert közhelyre. Az 1920-as és 1930-as évek reklámgrafikája, a képes lapok – például *Az Est* – és képes mellékletek kialakulása, valamint elterjedése, a Horthy-rendszer térképhasználata, a magyarországi fotósok (például Robert Capa vagy Martin Munkácsi) emigrációjuk utáni világsikerei, a Rákosi-féle 1956 előtti fotópolitika, a forradalom viszonya a kommunista ikonokhoz, a fridzsiderszocializmus vizuális megjelenítése, a 1970-es és 1980-as évek szocialista reklámfilmjei, a tömegműmediumok reflektálása a szocializmus összeomlására mind-mind példa arra, hogy a vizualitás a történelmi események egyik meghatározó alappillére. A történetírás tehát minduntalan találkozik olyan átfogó természetű témákkal, amelyeknek lényegi eleme a képiség.

Mivel magyarázható ennek ellenére az, hogy a 20. század történetét, amelyet a képalkotási módok és a vizualitás különféle formái alakítottak és határoztak meg, sok történész még mindig elsősorban szövegeken és levéltári dokumentumokon keresztül próbálja megérteni és elemezni?¹ Miért gondoljuk mi,

¹ A magyarországi szakfolyóiratok 2000 óta publikált média-, társadalom-, illetve kultúrtörténeti tanulmányaiban a szerzők nagy szerepet tulajdonítottak az írott forrásoknak, míg a vizualitás rendre a háttérbe szorult. Természetesen születtek elvett olyan cikkek, amelyek a képi kifejezés egyes formáira vagy

történések azt, hogy a vizualitás kizárólag a fotótörténések, esetleg a művészettörténések szakterülete? Hogy nekünk nem kell – vagy talán nem is szabad – foglalkoznunk vele?

Milyen értéke lehet egy képnek, amelynek nem ismerjük a szerzőjét, a keletkezésének történetét vagy akár a használatának módjait? Hogy tudnánk a mindennapi történelem forrásaiban – a privát képalkotás formáinak – még jobban használni a kultúrtörténet-írásban, illetve a társadalomtörténeti kutatásokban? És mely módon közelítsünk meg történészként nagyobb terjedelmű, több száz képből álló vizuális gyűjteményeket?² A vizualitás elemzésének különféle formái léteznek: ezeket a módszereket a történettudományban is felhasználhatjuk. A német historiográfia területén a Visual History címszó foglalja össze mindazokat a nagyobb terjedelmű kutatási projekteket már rendre bevált eszközöket és metódusokat, amelyek a segítségünkre lehetnek az eddig felvetett kérdések sikeres megválaszolásában.

kollektív elképzelésekre fókuszáltak. Az alábbi áttekintés, mely a teljesség igénye nélkül született, a fontosabb tematikus csapásirányokat hivatott érzékelteni. Az *Aetas* 2017-ig megjelent számai a filmpolitikával (2014/2), illetve a karikatúrával (2014/3) foglalkoztak részletesebben. A *Korall* ez idáig megjelent számai közül a *Film és történelem* című (2016/65) a legrelevánsabb, de a 73-as lapszám is ígéretesnek tűnik, hiszen a *Fotó és társadalom* tematikáját fogja körüljárni. A *Médiakutató*, a kommunikáció- és médiatudomány folyóirata leginkább a történelem rovatban megjelenő cikkeiben foglalkozik a vizualitás módjaival és történetével. A lap 2009 nyarán a tévémacit mint a szocializmus emblematikus figuráját mutatta be. 2009 őszén a rendszerváltás szimbolikus kommunikációját, míg 2012 nyarán a sajtófotót tematizálta. 2015 őszében a *Médiakutató* a Rákosi-korszak faliújságaira irányította a figyelmet. A folyóirat az elmúlt években teret engedett továbbá a nőképek, illetve Amerika-képek történelmi változásainak (2002. tél, 2013. tavasz, 2014. ősz, 2015. nyár/tavasz), a Horthy-kori filmhíradóknak, filmcenzúráknak, valamint -kultuszoknak (2010. nyár, 2012. nyár, 2014. tél), a sajtófotó keletkezésének (2014. tél), a szocialista képzőművészeti mecenatúrájának (2009. ősz) és más, a 21. századi vizuális kommunikációval kapcsolatos kérdésnek.

² Gondolok itt például a *Fortepanon* található sok ezer felvételre.

A Visual History mint koncepció és tudományterület

A Visual History kialakulásának és németországi térnyerésének (elő)történetét a historiográfia szűkebb értelemben az 1970-es évekig szokta visszavezetni, annak ellenére, hogy a képek már a 19. század közepétől foglalkoztatták a történetírást és a két világháború között egy, a művészettörténettel folytatott párbeszéd keretein belül³ az első módszertani felvetések is megszülettek. Az 1970-es évekhez köthetők viszont az első olyan kutatások, amelyek komolyan vették a képet mint kiegészítő forrásanyagot.⁴ Az 1980-as években már egyre több történész – nem csak a középkorral és annak művészetével foglalkozó szakemberek – várta el azt, hogy a vizualitás formáit mint önálló forrást a tudományág bevonja a kutatásaiba. Elsősorban a mindennapok történelmével és a társadalomtörténettel intenzívebben foglalkozó kollégák számára volt fontos ennek a követelésnek a hangoztatása.⁵ Egy szélesebb körben ismert és elfogadott átfogó történelmi képtudomány kialakulásától azonban ekkor még messze járt a tudományág. És még az sem volt egyértelmű, hogy az éppen kialakulóban lévő történelmi képtudomány milyen szerepet vállalhatna a jelenkor eseményeinek megvilágításában.

Az 1990-es évtized fordulóján újabb lökést kapott a képekkel foglalkozó tudományos diskurzus. Az angolszász területről érkező újszerű látásmódok, a William J. T. Mitchell által képviselt pictorial turn, avagy a képi fordulat ötletének térnyerése fejtett ki maradandó hatást a történetírás és vizualitás viszonyára.⁶ Mitchell egyik legfontosabb megállapítása az, hogy a képek

³ Jens JÄGER: *Fotografie und Geschichte*. Campus Verlag, Frankfurt am Main, 2009. 76. Vö. Aby Warburg és Erwin Panofsky munkásságát.

⁴ Jens JÄGER: I. m. 20.

⁵ Gerhard PAUL: Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung. In: Uő: *Visual History. Ein Studienbuch*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2006. 7–36, itt 8. Lásd még Rainer Wohlfeil Erwin Panofskyra hagyatkozó, valamint Heike Talkenberger kutatásait.

⁶ William J. T. MITCHELL: *Bildtheorie*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2008. Mitchell-lel párhuzamosan, az 1990-es évek első felében Gottfried Boehm (a bázeli egyetem művészettörténésze) is az ikonikus fordulat kérdéséről publikált.

nemcsak ábrázolják a minket körülvevő világot (tehát a történetész szempontjából nemcsak forrásként értékelhetők), hanem alakítják is azt, sőt befolyásolják a gondolkodásmódunkat is. A képek magától értetődően vesznek részt politikai, társadalmi vagy épp gazdasági valóságunk konstrukciójában. Mitchell ezenkívül megvizsgálta a tudományágak – a filozófia, az irodalomkritika vagy a teológia – képiséghoz való hozzáállását is.⁷ Egyik központi megállapítása a képtől való általános félelem gyakorisága. Mitchell szerint a képelméletek mögött sok esetben a képiség elutasítása bújkol meg. Véleménye szerint a tudományok vizualitáshoz fűződő viszonyát elsősorban ez a kritikus hozzáállás határozta, illetve határozza meg.

A Visual History kialakulására nem kizárólag a művészettörténet elméletei voltak befolyással. Hatással volt még rá a francia Annales-iskola, valamint a mentalitástörténelem (az eseménytörténettől való elforduláson és a képzeletbeli előtérbe helyezésén keresztül), a Visual Culture Studies (a látás különféle praktikáinak leírásaival), a politikatudomány (a politikai szimbólumok értelmezéseivel), valamint az emlékezetkutatás 1990 utáni fellendülése (az emlékezet és a vizuális információk összefüggéseinek megvilágításával).⁸ Röviden: ha a Visual Historyt és annak kezdeteit vizsgáljuk, egy nagymértékben interdiszciplináris kutatási terület körvonalazódik előttünk.

A Visual History fellendülése 2000 után érzékelhető a történészszakma berkein belül, és szimbolikusan a 2006-os konstanzi történetésznaphoz köthető, mely a programatikus *Geschichtsbilder* címet viselte, és ahol Németország egyik legmeghatározóbb művészettörténésze, Horst Bredekamp tartotta a konferenciát záró előadást.⁹

⁷ William J. T. MITCHELL: I. m. 19.

⁸ Gerhard PAUL: *Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung*. I. m. 11–14.

⁹ A Visual History kutatási területéről 2000 után született legfontosabb véleményeket Gerhard PAUL összegzi: Vom Bild her denken. Visual History 2.0.1.6. In: Jürgen DANYEL–Gerhard PAUL–Annette VOWINCKEL (Hrsg.): *Arbeit am Bild. Visual History als Praxis*. Wallstein Verlag, Göttingen, 2017. 15–72, itt 16–26.

Melyek a Visual History központi elképzelései? Általánosságban megállapítandó, hogy a Visual History egy olyan koncepció, mely meghatározza a kutatás irányvonalát, megszabja a kutatás tárgyát, miközben többféle interdiszciplináris metódusra hagyatkozik.

A koncepció alapgondolata szerint a történetírásnak ki kell terjesztenie a kép fogalmi meghatározását. 2000-ig a legtöbb kutatási projektre egy szűkebb fajta értelmezés volt jellemző: ez a képre mindenekelőtt mint forrásra tekintett. A Visual History ezzel szemben egy tágabb értelmezést képvisel. A kép eszerint nem kizárólag forrás (*Quelle*), hanem médium (*Medium*) és egyben generatív erő (*generative Kraft*) is.¹⁰ Az első olvasat, a kép forrásként való kezelése talán már a történészek nagy részének magától értetődő.¹¹ A képek bepillantást engedhetnek a tárgyi környezet különféle változásaiba, a mindennapok történelmébe, de segíthetnek városfejlődési kérdések feltárásiában és még sok más tematika pontosabb megvilágításában is. A kutatás tárgyának effajta megközelítése szempontjából relevánsak lehetnek a klasszikus forráskritika, a művészettörténet ikonográfiai-ikonológiai módszerei, a szociológia és antropológia eljárásai, vagy akár a diszkurzuselemzés.¹² A megfelelő

¹⁰ Gerhard PAUL: Visual History. Version: 3.0. *Docupedia-Zeitgeschichte*, 2014. 03. 13. Forrás: http://docupedia.de/zg/paul_visual_history_v3_de_2014 (Letöltve: 2018. 08. 17). Kiemelkedő tanulmányok, melyek a Visual History alapfeltevését – a kép fogalmi meghatározásának kiterjesztését – komolyan veszik, és a fotográfiára koncentrálnak: Cornelia BRINK: *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*. Akademie Verlag, Berlin, 1998; Habbo KNOCH: *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*. Hamburger Edition, Hamburg, 2001; Astrid DEILMANN: *Bild und Bildung. Fotografische Wissenschafts- und Technikberichterstattung in populären Illustrierten der Weimarer Republik (1919–1932)*. Der Andere Verlag, Osnabrück, 2004; Karin HARTEWIG: *Das Auge der Partei. Fotografie und Staatssicherheit*. Christoph Links Verlag, Berlin, 2004; Ulrike PILARCZYK: *Gemeinschaft in Bildern. Jüdische Jugendbewegung und zionistische Erziehungspraxis in Deutschland und Palästina/Israel*. Wallstein Verlag, Göttingen, 2009.

¹¹ STEMLERNÉ BALOG Ilona: *Történelem és fotográfia*. Osiris Kiadó, Budapest, 2009. 5–13.

¹² Jens JÄGER: I. m. 74–103.

módszertant rendszerint a feldolgozásra kiválasztott forrásanyag és a tudományos érdeklődés célja határozza meg.

A kép médiumként való értelmezése – tehát a fogalmi meghatározás második komplexuma – arra a megállapításra utal, hogy a képek nem passzívak, nem egyszerűen a „valóságot” tükrözik és nem pusztán referenciális funkcióval bírnak. Sokkal találókbb őket kommunikáló médiumként elképzelni. Meghatározzák a látásmódunkat, és értelmezéseket közvetítenek, miközben egy saját, az esztétika szabályai szerint szerveződő rendszeren belül kapcsolódnak egymáshoz, utalnak egymásra. Ennek a definíciónak a népszerűsítői közé tartozik többek között a művészettörténész Horst Bredekamp is. Bredekamp a tanulmányaiában az aktív kép (*aktives Bild*) fogalmára hívja fel a figyelmet, amelynek szerinte nemcsak a művészettörténészek, hanem a történészek számára is a kutatómunka egy meghatározó kiindulópontjává kellene válnia.¹³ A Visual History – Mitchellre és Bredekampra is utalva – leszögezi azt a történettudomány szempontjából releváns alapgondolatot, hogy a képek értelemgeneráló jellegükön keresztül aktívan részt vesznek a történelem alakításában.

De a Visual History még a *kép mint médium* elképzelésnél is egy lépéssel tovább megy. A képek nemcsak médiumként közvetítenek, hanem valóságokat is teremtenek. Pontosán mit takar a képek generatív ereje? A szakirodalomban legelterjedtebb példák közé a közelmúlt eseményei, a szeptember 11-ei terroristamadás ábrázolásai vagy az iszlamista terrorizmus vizuális megjelenítései tartoznak. Ezek a képek rendszerint nem kizárólag azért születnek, hogy illusztrálják a tettet (a World Trade Center megsemmisítését vagy egy amerikai fogoly lefejezését), hanem képi aktusként (*Bildakt*) tényeket szögeznek le, oly módon, hogy a képek végül tetté válnak. Az említett eseményeknél nem a toronyokban tartózkodó emberek megölése, illetve egy amerikai fogoly kivégzése volt az elsődleges cél, hanem a képek elkészítése, az elkészülésük kiprovokálása, az ábrázolások minél szélesebb körben való terjesztése, a képek általi terror növe-

¹³ Lásd Paul összefoglalását: Gerhard PAUL: Visual History. Version: 3.0. I. m.

lése.¹⁴ Ezzel a generatív erővel kell történészként is mindenkor tisztában lennünk.

A Visual History mindvégig két szinten mozog egyszerre. Célja a vizualitás történelmének és a történelem vizualitásának (*die Visualität von Geschichte wie die Historizität des Visuellen*)¹⁵ figyelembe vétele. A leglényegibb elvárása az, hogy mindig a kép irányából, a kép felől gondolkozzunk. Nem az a célkitűzése, hogy az írásos forrásanyagok segítségével már máshol, más formában rögzített kutatási eredményeket verifikálja, hanem újfajta kérdéseket tesz fel és eltérő forrásanyagok után keres. Nem utolsósorban pedig a Visual History mindig törekszik arra, hogy a kutatási eredményeket képérzékeny módon prezentálja a közönségnek.¹⁶ Egy, az ennek a koncepciónak valóban elkötelezett tanulmány soha nem pusztán illusztrációként kezeli a képet, megpróbálja a folyószövegbe integrálni a felhasznált vizuális forrásanyagot és nem engedi a könyv utolsó oldalaira száműzni azt. Fokozott figyelmet fordít a képaláírásokra, elgondolkodik a képek megvágásának szükségességéről vagy megindokolja annak lehetetlenségét.

A Visual History nem egyenlő a fotótörténet-írással, nem tesz különbséget fotográfia, grafika, térkép, szobor, film, tévéműsor, képregény vagy internetes felület között – ezek mind kutatási témáivá válhatnak. A képalkotás modern formáit is kifejezetten az érdeklődés középpontjába emeli, és nem hierarchizálja a vizualitás különféle formáit.¹⁷

A képek létrehozása mellett, azok cirkulációja, felhasználási módjai és befogadásának technikái is foglalkoztatják – természetesen mindig a történelmi változások tükrében. A képi recepcióra mint egy alapvetően konstruktív pillanatra tekint, mely nagyon sok szempontból irányíthatatlan. Még a kép legbefolyásosabbnak tűnő ágensei (*Bildagenten*) által sem teljes mértékben meghatározható, legyen szó akár személyekről (fotósok,

¹⁴ Charlotte KLONK: *Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden*. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2017.

¹⁵ Gerhard PAUL: *Von der Historischen Bildkunde zur Visual History*. I. m. 25.

¹⁶ Uo. 27.

¹⁷ Uo. 26.

grafikusok, szobrászok vagy képszerkesztők), akár intézményekről (múzeumok, lektorátusok, propagandaminisztériumok vagy nemzetközi hírügynökségek).¹⁸ A Visual History a recepcióval kapcsolatban is a vizualitás autonóm erejére koncentrál, például azokra az olvasatokra is kíváncsi, melyek meglepőek, irritálóak, esetleg ellentmondanak a vizuális elem készítője vagy terjesztője elképzeléseinek. Ez az a tulajdonsága a képeknek, melyet Alf Lüdtke a 20. századi diktatúrák mindennapjainak megértését célzó kutatásai nyomán a képek önfejűségének (*Eigensinn der Bilder*) szoktak nevezni.¹⁹

A történetírás szemszögéből csak akkor tudjuk a vizualitás sajátos nyelvét megfelelően értékelni és a kutatásainkban hasznosítani, ha a képi rendszer különlegességeivel alapjaiban tisztában vagyunk. A legfontosabb lényegi különbség a kommunikációs formák között az, hogy az írás racionálisan érvel, miközben a kép szabadon asszociál bizonyos azonosítható minták mentén.²⁰ Ez a differencia adhat sok esetben magyarázatot a képek szövegekkel szembeni elutasítására, a többértelműségtől, vadságuktól és közvetlenségüktől²¹ való félelemre. Ám ha nem várjuk el azt, hogy a két kommunikációs rendszer mindig illeszkedjen egymáshoz, illetve hogy analóg belső logikák mentén működjenek, és nyitottak vagyunk a képek speciális nyelvére, megérthetjük a történelem vizualitását.

¹⁸ Lásd Annette VOWINCKEL: *Agenten der Bilder. Fotografisches Handeln im 20. Jahrhundert*. Wallstein Verlag, Göttingen, 2016.

¹⁹ Alf LÜDTKE (Hrsg.): *Herrschaft als soziale Praxis. Historische und sozialanthropologische Studien*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1991; Uo: *Kein Entkommen? Bilder-Codes und eigen-sinniges Fotografieren; eine Nachlese*. In: Karin HARTEWIG–Alf LÜDTKE (Hrsg.): *Die DDR im Bild. Zum Gebrauch der Fotografie im anderen deutschen Staat*. Wallstein Verlag, Göttingen, 2004. 227–236.

²⁰ Marion G. MÜLLER: *Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Analysemethoden*. UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz, 2003. 22.; William J. T. MITCHELL: I. m. 390.

²¹ Klaus SACHS–HOMBACH: *Illokutionäre Kraft und kommunikative Verbindlichkeit. Anmerkungen zur Differenz sprachlicher und visueller Kommunikation*. In: Wilhelm HOFMANN (Hrsg.): *Bildpolitik – Sprachpolitik. Untersuchungen zur politischen Kommunikation in der entwickelten Demokratie*. LIT Verlag, Berlin, 2006. 181–196, itt 184.

Az 1970-es és 1980-as évek szocialista képpolitikája Magyarországon

Politikatörténetet aligha lehet a vizuális dimenzió figyelembevételével nélkül írni – gondoljunk csak a felvonulások, plakátok, filmek vagy reprezentatív épületek fontosságára a különféle politikai rendszerekben. A vizuális kifejezési formák többek között személyek, közösségek vagy szervezetek önképeit közvetítik, illetve a külső elvárásokra reagálnak, történelmi értelmezési módokat kodifikálnak és transzportálnak, segítenek a politikai és szociális valóságok rendezésében, hozzájárulnak a különféle látásmódok kialakulásához és befolyásolják a politikai kommunikációt.²²

A politika egy meghatározó válfajaként tekinthetünk a kultúrpolitikára és azon belül is a képhez való viszonyulásra, tehát a képpolitikára. Ami Magyarország második világháború utáni történelmét illeti, az első kézenfekvőnek tűnő gondolat a kommunista és szocialista rendszer represszív képpolitikájának vizsgálata lehet, melyet – a feltételezés szerint – a pártállam kiváltképpen a cenzúra segítségével érvényesített. Am megállja a helyét ez az alapgondolat akkor is, ha a Visual History eszközeivel vizsgáljuk a kérdéshalmazt? Hogyan keletkeztek az 1970-es években a magyar fotózást, valamint a fotós társadalmat meghatározó fotográfiák, illetve képsorozatok? Kik alakították a képek útjait, milyen megfontolásokból tették ezt, és mit lehet

²² Gerhard PAUL: Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. I. m. 25.; valamint magyarul: TOMSICS Emőke: Nemzeti identitás és fotográfia. In: GYÖRGY Péter–KISS Barbara–MONOK István (szerk.): *Kulturális örökség – társadalmi képzelet*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2005. 61–68. A szélesebb magyar szakirodalom munkái közül a szocializmus vizualitása szempontjából példaként említhető: GÉCZI János–DARVAI Tibor: A gyermek képe az 1960–1980-as évek magyar nevelésügyi szakajtójában. In: GÉCZI János (szerk.): *Sajtó, kép, neveléstörténet tanulmányok*. Iskolakultúra, Veszprém–Budapest, 2010. 126–166.; KAPITÁNY Ágnes–KAPITÁNY Gábor: *Intézménymimika*. Vita Kiadó és Nyomda Kft., Budapest, 1989; SZILÁGYI Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben 1965–1984*. Fotókultúra–Új Mandátum, Budapest, 2007. Ezenkívül vö. GERŐ András–PETŐ Iván: *Unfinished Socialism. Pictures from the Kádár Era*. CEU Press, New York, 1999; Katharina ROTERS: *Hungarian Cubes. Subversive Ornamente im Sozialismus*. Park Books, Zürich, 2014.

egyetlen esettanulmányon keresztül a pártállam képpolitikához való tényleges hozzáállásáról megtudni?²³

Urbán Tamás szakvizsgaanyaga: „Üzenet Aszódról” (1975)

Az 1970-es évek elején Urbán Tamás, az *Ifjúsági Magazin* fiatal fotóriportere egy ígéretes vizsgatéma után kutatott. Az elkészítendő képsorozattal mindenekelőtt a Magyar Újságírók Országos Szövetsége (MÚOSZ) vizsgabizottságát szeretne volna a szakmai felkészültségéről meggyőzni. Urbán a fotóriporteri kihívást kereste – egy olyan témával szeretett volna foglalkozni, amely nem tűnik kézenfekvőnek vagy egyszerűen kivitelezhetőnek. Ez a gondolat adta az aszódi fotóprojekt attraktivitását, Urbán ezért tűzte ki célul a javítóintézetben lakó fiatal bűnelkövetők mindennapjainak dokumentálását. Ám a merész alapötlet ellenére a diplomaprojekt végül mégsem hagyta el teljesen a fotós számára már jól ismert munkaközeget – az ifjúság különféle élettereit a Kádár-korszakban. Urbán 1972 óta az *Ifjúsági Magazin* munkatársaként intenzíven foglalkozott a fiatalokat érdeklő kérdésekkel. Fotózta többek között a szerelem, a zene, az oktatás és a továbbtanulás, valamint a szakképzés tematikáit.²⁴ Az aszódi javítóintézet, illetve annak lakói egy specifikus részét képezték ennek a számára jól ismert közegnek. Urbán nem tudhatta pontosan, milyen képekkel „találkozik” majd a javítóintézet falain belül, mi az, amit lefényképezhet. Aszód mely arcát mutatják meg neki a nevelők és melyet az ott lakó fiatalok?

²³ Részletesebben és differenciáltabban ezekről a kérdésekről: Eszter Kiss: *Verhandelte Bilder. Sozialistische Bildwelten und die Steuerung von Fotografien in Ungarn*. Wallstein Verlag, Göttingen, 2018.

²⁴ Ezek azok a témák, melyek az *Ifjúsági Magazin* olvasóit egy, az 1980-as évek elején készített felmérés alapján a leginkább foglalkoztatták. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL) M-KS 288. f. 22/1983/21. ó. e. 91–102. (1983. 02. 04.) KISZ Központi Bizottság Ifjúság- és Közvéleménykutató Csoport – DIÓSI Pál: Gyorsjelentés. Az Ifjúsági Magazin budapesti középiskolás olvasói körében végzett közvélemény-kutatásról.

A diplomamunka elkészítésének szempontjából lényeges hangsúlyozni, hogy a fotós nem egy titkosan kivitelezett, a szocializmust leleplezni kívánó gerillaakcióra készült. Éppen ellenkezőleg: a riporter a képsorozat kivitelezése közben figyelembe vette azokat a szakmai szabályokat, melyek egy képi (vizsga) anyag elkészítésénél általánosak voltak.²⁵ Urbán értelemszerűen készített egy rövid projektszinopszist, amely a fontosabb tudnivalókat – a projekt időtartamát, célját, kereteit – tartalmazta.²⁶ 1975 áprilisában a fotóriporter találkozott Eperjesi Ernővel, a javítóintézet igazgatójával, aki az Oktatási Minisztérium engedélyére hivatkozva jóváhagyta a képsorozat elkészítését.²⁷ 1975 májusában, hetekkel azután, hogy a munkát megkezdte, Urbán beszámolót írt, melyben ismertette a projekt aktuális állását.²⁸ Továbbá 1975 decemberében a számlák segítségével pontosan elszámolt a kiállítás részére vásárolt nyersanyaggal, a felhasznált filmmel és fotópapírral.²⁹

Az egyoldalas, dátum nélküli szinopszis a következő módon érvel a képsorozat ötlete mellett: „A kiállítás témája: a fiatalkori bűnözés, a bűnöző fiatalok intézeti nevelése. A társadalom erőfeszítéseinek bemutatása a kulturáltabb, hatékonyabb nevelőmunka érdekében. Aszódon idén adják át a 70 millió forintos beruházással készült új nevelőintézetet. A régi – közel 100 éves – intézet életét, az ott folyó munkát és az új birtokbavételét mutatom be a kiállítás anyagán keresztül.”³⁰ Nyilvánvaló, hogy ezzel az indoklással – a pedagógia és az új intézetépület középontba helyezésével – Urbán azt remélte, hogy a diplomamunkája befolyásos támogatókat talál. László József, az Oktatásügyi

²⁵ Ehhez az aspektushoz lásd még bővebben a Szilágyi Sándor könyvéhez mellékelt CD-ROM-on található Fiatalok Fotóművészeti Stúdiójának dokumentumait. SZILÁGYI Sándor: I. m.

²⁶ URBÁN Tamás: Szakvizsga-kiállítás szinopszisa, Urbán privát gyűjtemény.

²⁷ URBÁN Tamás–EPERJESI Ernő: Jegyzőkönyv, Fotókiállítás anyagának elkészítése, Urbán privát gyűjtemény, 1975. 04. 24.

²⁸ URBÁN Tamás: Szakvizsga-beszámoló, Urbán privát gyűjtemény, 1975. 05. 14.

²⁹ URBÁN Tamás–EPERJESI Ernő–RÓNAI Gyula: Jegyzőkönyv, Urbán Tamás fotóriporter intézeti kiállítási anyagának térítése, Urbán privát gyűjtemény, 1975. 12. 09.

³⁰ URBÁN Tamás: Szakvizsga kiállítás szinopszisa. I. m.

Minisztérium Gyermekvédelmi Osztályának vezetője ez alapján a szinopszis alapján bizakodhatott abban, hogy Urbán fotói alapvetően kedvező képet festenek majd a javítóintézetéről, valamint az ott folytatott munkáról, és esetleg „reklámanyagként” is felhasználhatók lesznek. A nevelőintézetért felelős minisztérium kifejezetten meg is kérte a fotóriportert arra, hogy „a kiállítás mutassa be az intézetben folyó nevelőmunkát, a szakmunkás tanulók, diákok életét, a szabadidő változatos kihasználását, az új intézet helyiségeit”.³¹ A fotók azonban nem ezeket a szöveges formában rögzített kezdetleges olvasatokat tükrözték, hanem végül más nyelven szóltak a sorozat nézőihez.

Mire vállalkozott a fiatal fotós 1975 tavaszán? Mely környezetbe kívánt betekintést nyerni és milyen körülmények, illetve keretek között töltötte tanulmányi szabadságát Aszódon?

A kriminalizálódott fiatalok kezelését az 1950-es évek végétől meghatározó tényezők között említendő az átnevelési cél, a biztonság- és termeléscentrikus szemlélet, valamint a represszív elemek hangsúlyozása és a pedagógiai elem viszonylagos elhanyagolása – annak ellenére, hogy például az elméleti munkákban a büntetés-végrehajtás nevelő jellege is kifejezetten megjelent ekkor.³² Jellemző volt még ezenfelül az elítélteket, sok esetben még a legfiatalabbakat is politikai ellenfélként kezelő bánásmód is.³³

Az 1960-as évek elejétől, a felélénkülő kriminológiai kutatások nyomán, az átnevelés (ideológiával áthatott, ezért meglehetősen ambivalens) elképzelései, annak lehetőségei és a szocializáció, valamint rehabilitáció aspektusai kerültek ugyan elvileg előtérbe, de ennek a hozzáállásnak az intézményi gyakorlatba való átültetése a kezdetektől nehézségekbe ütközött.³⁴ Végül a fiatalkorú elítéltekkel foglalkozó intézményrendszernek meg

³¹ URBÁN Tamás, Szakvizsga-beszámoló. I. m. 2.

³² LÓRINCZ József: Távolatok. Fejlesztési vázlat a fiatalkorúak hazai büntetés-végrehajtásához. *Börtönügyi Szemle*, 1994/1. 1–15., itt 1. Lásd részletesebben: HEGEDŰS Judit: *Gyermeksorsok, életutak a javítóintézeti világból*. Gondolat Kiadó, Budapest, 2010.

³³ LÓRINCZ József: I. m. 1.

³⁴ SZABÓ András: Nevelés a szabadságvesztés-büntetés végrehajtása során. *Jogtudományi Közöny*, 1966. 231–239.

kellett elégednie azzal, hogy a korrekciós nevelés fontosságára súlyt helyező, gyakran naiv elképzelések a fiatakorúak börtöneiben, de a javítóintézetekben is csak felszínesen mutatkoztak meg.³⁵ Az 1980-as évekre a javítóintézeti nevelés koncepciója annak alapvető hiányosságai, valamint a szabadságelvonás határozatlan ideje miatt szakmai szinten is megkérdőjeleződött.³⁶ A zárt intézeti kényszernevelés súlyos, megoldatlan ellentmondásai végül fontos részét képezték a büntetés-végrehajtás és a gyermek- és ifjúságvédelem 1989/1990 körüli újragondolásának.³⁷

Urbán Tamás tehát az 1970-es évek közepén egy olyan intézménnyel találta szembe magát, amely ekkor még az átnevelési ideológia követésében látta a fiatalkori bűnözés problémáinak legfőbb megoldását. Ennek az értékrendre, valamint a személyiség egészére ható pedagógiai befolyásolásnak fontos része volt a javítóintézetben belüli iskolai oktatás biztosítása és a szakmák elsajátításának támogatása.³⁸ Ám a szakmai képzés kérdésénél sok esetben az intézetekkel együttműködő vállalatok behatárolt érdekei kerültek előtérbe. A fiatalok igényei ezzel szemben nem vagy csak nehezen tudtak érvényesülni.³⁹

A fotósorozat elkészül: az aszódi üzenetek sokfélesége

Urbán Tamás a diplomamunkája előkészítési szakaszát követően, 1975. április végén nekilátott Aszódon az anyaggyűjtésnek. A május közepén született részletes beszámolójában Urbán nyíltan informál a riporteri munka körülményeiről – például a tanárok igyekezetéről, annak érdekében, hogy minél rendezettebb „megrendezett” képek szülessenek. Az első napokban végig két nevelő kísérte a fotóst. A nevelők megpróbálták a képek elkészítésében aktívan részt venni. „[V]igyáztak a rendre, fegyelem-

³⁵ LÓRINCZ József: I. m. 2.

³⁶ HEGEDŰS Judit: I. m. 83.

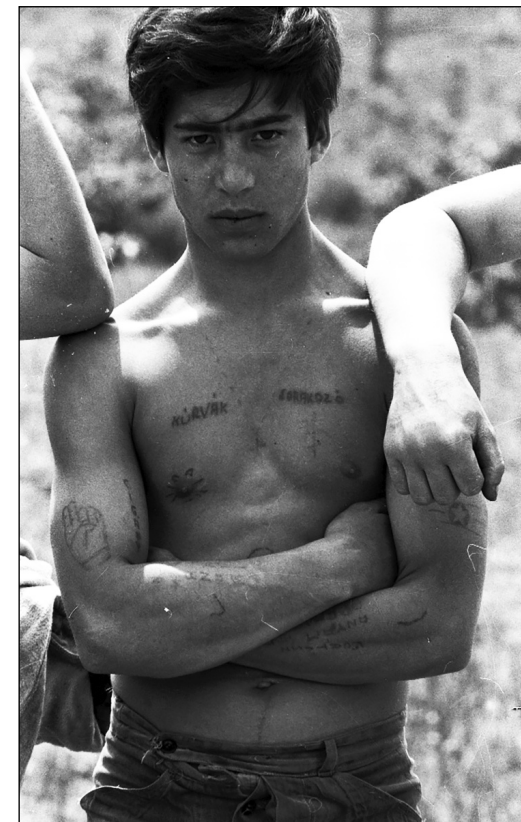
³⁷ LÓRINCZ József: I. m. 4.; HEGEDŰS Judit: I. m. 80.

³⁸ LÓRINCZ József: I. m. 2.

³⁹ Uo.

re”,⁴⁰ hiszen a fotóriporter a szakmai közegük dokumentálását tűzte ki céljául. Ám Urbánnak már volt tapasztalata a fotózandó személyek, ebben az esetben a fiatalok és tanáraik bizalmának megnyerésében. Néhány nap elteltével megosztotta az első motívumokat az aszódi lakókkal: „A már elkészült és megmutatott képek nagy hatással voltak a nevelőkre, gyerekekre.”⁴¹ Ez a fajta tudatos képhasználat a kapcsolatépítés, valamint -ápolás érdekében a fotóriporteri munkakör egyik gyakran fellelhető, lényeges eleme. A fotósorozat legelső közönsége az aszódi fiúkból és nevelőikből tevődött össze.

A képek így már azelőtt kifejthették hatásukat, mielőtt a kiállítási anyag véglegessé vált volna. Sőt, befolyásolták is a projekt további alakulását. Urbán munkamódszere sikerrel járt, melynek eredményeként az aszódi fiatalok nézőpontjai is egyre jobban érvényesültek a projekt egészében – főleg a kezdeti, hivatalos elképzelésekkel összevetve. A fiatalok anynyira fellelkesedtek, hogy Urbán végül az



1. kép: Aszódi portré.
Fotó: Urbán Tamás,
forrás: Urbán privát gyűjtemény.

⁴⁰ URBÁN Tamás: Szakvizsga-beszámoló. I. m. 3.

⁴¹ Uo.

„érdektelen »megrendeléseket« alig győzt[e] visszautasítani”.⁴² Az aszódi növendékek kétségkívül imponálónak találták azt a tényt, hogy valaki nemcsak látja, hanem láttatja is őket mindennapi valójukban. Lényeges hangsúlyozni azt, hogy a tanulók nem szimpla tükörként vagy passzív ábrázolásként tekintettek a keletkező fotósorozatra. A képek arról tanúskodnak, hogy az aszódi fiúk többé-kevésbé tudatosan alakították azokat a szituációkat, melyeket a fotós végül megörökített. A fiatalok egyre több titkos és az érvényben lévő házirend alapján szigorúan tiltott tevékenységbe vonták be a fotóst,⁴³ ezzel tágitották a vizsgaanyag potenciális témaköreit. A növendékek tehát részt vettek a képek elkészítésében, közreműködtek és készségesen prezentálták magukat, elképzelt identitásaikat a kamerának. A sorozat központi portréja (1. kép) példa erre a fotós, valamint a tanulók közötti konstruktív munkára. A képen látható, egyenesen a kamerába tekintő fiatal fiú nagy benyomást tesz a nézőre.



2. kép: A hierarchia és az erőviszonyok kérdésének tisztázása fontos részét képezte a fiatalok életének.
Fotó: Urbán Tamás, forrás: Fortepan.

⁴² Uo.

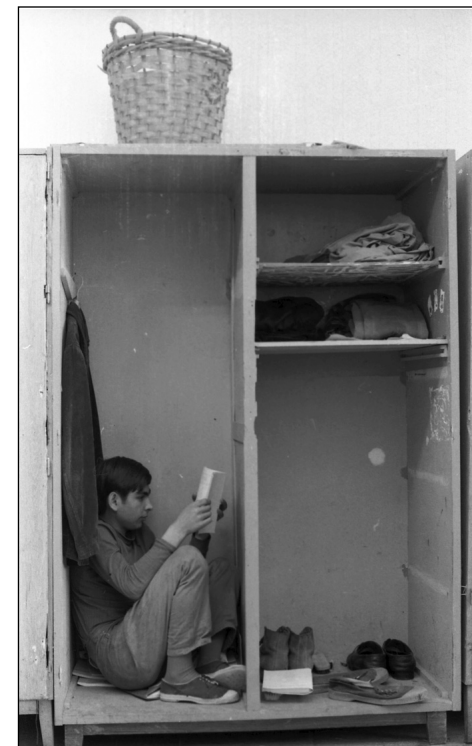
⁴³ ASZÓDI IGAZGATÓSÁG: Házirend. Urbán privát gyűjtemény, 1971. 05. 15.

Az átható tekintet, az összekulcsolt karok, az elutasító testbeszéd, az életerős és energikus meztelen felsőtest, a tetoválás sokaságának „bemutatása” mind része annak a „rendezési folyamatnak”, mely fotós és fotózott között másodpercek alatt zajlott le.

Urbán az aszódi anyaggyűjtés folyamán ott lehetett a kakaskodásoknál, birkózásoknál (2. kép), lefotózhatta a tiltott tetoválás készítését, a fiatalok bepillantást engedtek neki a közösségi életükbe, de a legintimebb pillanataikba is, mint például az orvosi vizsgálatok lefolyásába, vagy a családi látogatások nem minden esetben derűs hangulatába (3–5. kép). A képek, illetve a projekt egésze teret engedett olyan olvasatoknak is, melyek az eredeti rövid szinopszis alapján nem kellett volna hogy a vizsgaanyag témáját képezzék.

A fotóriporter természetesen megörökítette az együttműködés, a rend, fegyelem, illetve fegyelmezés kérdéskörét is (6. kép). Képein jól kivehetők az uniformizált-ság jelei, a szinte katonai rendbe szervezett fiatalok.

A kulcs mint a bezártság, bezárás motívuma szintén szerepel a fotókon. Láthatóak ezenkívül az ablakrácsok, valamint az intézet magas falai. A vizsgaanyag nem hallgatja el a fiatal fiúk helyzetének kényszerjellegét. Viszont ha a képsorozat egészét



3. kép: A fotóriporter a csendesebb pillanatokra is fogékony volt.
Fotó: Urbán Tamás, forrás: Fortepan.

figyelembe vesszük, akkor egy nagyon összetett, minden-fajta szituációra és képtípusra (portré, életkép, csoportkép, épületfotó) kiterjedő anyagot látunk.⁴⁴

A képek útjai a szocializmusban

Urbán a képek elkészítése után 1975 decemberére megszervezte a diplomamunka aszódi kiállítását. A fotókat egy olyan zárt körű esemény keretein belül lehetett látni, amelyre a közönség tagjai külön meghívót kaptak.⁴⁵ Miért nem tűnik a

dokumentumok és a megnyitón készült fotók ismeretében anyyira meglepőnek, hogy a kiállítás kezdetben nem hagyta el a zárt körű formát? Már Urbán 1975 májusi beszámolójának

⁴⁴ Érdemes megnézni az Aszódon készült fotókat a *Fortepan* oldalán is. Az 1974-es évszám alatt találhatóak a 89.537-es számnál, illetve az 1975-ös évszám alatt a 89.576-os számnál kezdődnek. Fontos hangsúlyozni, hogy a *Fortepan*-képek nem egyeznek az 1975-ös kiállítás anyagával. A fotós több felvételt és más perspektivákat is a *Fortepan* részére bocsátott. Ami a *Fortepan* illeti, a honlap az elmúlt években egy nagyon szerteágazó és releváns vizuális archívummá nőtte ki magát. Kíváncsú lenne, ha a jelenkortörténetet kutató kollégák intenzívebben foglalkoznának ezzel a forrásanyaggal, annak lehetőségeivel.

⁴⁵ URBÁN Tamás: Meghívó Aszódra. Urbán privát gyűjtemény.



4. kép: A fiatalok körében nagyon népszerű volt a tetoválás. Fotó: Urbán Tamás, forrás: Fortepan.



5. kép: A családi látogatás napja. Fotó: Urbán Tamás, forrás: Urbán privát gyűjtemény.



6. kép: Katonás rendbe állított bögrék, az étel felszolgálása a neveltek által: ez a fotó a nevelőintézeti rendet jeleníti meg.

Fotó: Urbán Tamás, forrás: Urbán privát gyűjtemény.

első oldalán a következő megjegyzés olvasható: „A fiataikorú bűnözőket védő törvényre való tekintettel a képek és a számadatok nyilvánosságra nem kerülhetnek.”⁴⁶ Azt, hogy pontosan honnan származik ez a kitétel, és hogy a mondat tényleg a fiatal elkövetőket védte-e, vagy inkább az elképzelt szocialista fiatalság makulátlan imázsa felett őrködött, a források alapján nehéz eldönteni. Viszont a kiállítás helyszíne, az Oktatási Minisztérium 2. számú Fiűnevelő Intézetének folyosója már a kezdetekkor arra utalt, hogy a fotóknak nem lesz azonnal esélye egy nagyobb szabású közönséget elérni.

A kiindulási helyzet tehát különleges volt: Urbán tulajdonképpen a MŰOSZ újságíró-képzésé-

nek záróvizsgáját tartotta meg az aszódi nevelőintézet falai közt. De nem csak Urbán fotótanára, a projektet támogató Keleti Éva és más szakemberek voltak jelen ezen az alkalmon. Az aszódi igazgató mellett részt vett az a László József is, aki a képsorozat elkészítéséhez a minisztériumi engedélyt megadta (7. kép). Ugyanakkor azt, hogy itt nem csak egy hivatalos vezetői szintű eseményről volt szó, megint csak a kiállításon készült felvételek érzékeltetik a legjobban (8. kép). A megnyitó „főszereplőit” – akik a köszöntőket mondták – a meghívott, főleg felnőttekből álló (szak)közönség vette körül. Mindamelllett a jelen lévő érdeklődők egy része máshogy, más szempontok alapján szemlélte és értékelte a képeket. A növendékek egy csoportjának részvétele különleges helyzetet teremtett a megnyitón, hiszen ők a fotó-

⁴⁶ URBÁN Tamás: Szakvizsga-beszámoló. I. m. 1.



7. kép: Az 1975. decemberi megnyitó főszereplői (balról jobbra): Eperjesi Ernő igazgató, Keleti Éva fotós, Urbán Tamás fotós és László József, az Oktatási Minisztérium Gyermekvédelmi Osztályának vezetője. Fotó: Gábor Viktor, a Pest Megyei Hírlap fotóriportere, forrás: Urbán privát gyűjtemény.



8. kép: A beszédek még tartanak, de a növendékek figyelmét egészen más köti le. A fiúk egy részének tekintete jobbra, a falon lógó fotók felé irányul. Fotó: Gábor Viktor, forrás: Urbán privát gyűjtemény

tudhatta és láthatta, hogy milyenek a körülmények, nem okozhatott nagyobb meglepetést.

Az aszódi vizsgaanyag konklúziója sok esetben az szokott lenni, hogy a sorozatot László József, az Oktatási Minisztérium munkatársa még ott, a megnyitó folyamán letiltotta, cenzú-

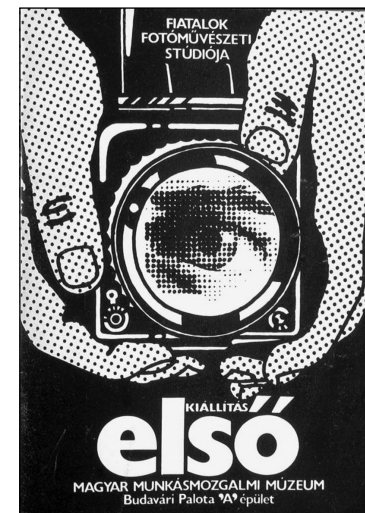
sorozatnak nemcsak az egyik célközönsége, hanem alanyai is voltak (9. kép). A fiatalok megvitatták egymás közt és neveleikkel a motívumokat – azokat is, amelyek szigorúan tiltott tevékenységeket ábrázoltak, mint például a tetoválások készítését. Büszkék voltak a fiatalok a kiállított fotókra? Örültek ennek a fokozott figyelemnek? Egy biztos: Urbán szakvizsgaanyagának elkészítése 1975-ben újra és újra megszaktotta a megszokott javítóintézeti mindennapokat. Az aszódi anyag tehát ott, abban a közegben, ahol tanárként vagy diákként mindenki pontosan

rázta.⁴⁷ László nem járult hozzá ahhoz a felvetéshez, mely szerint a képeket másol – elsősorban a fővárosban – is be kellene mutatni. Urbán Tamás a Magyar Fotóművészek Szövetségéhez címzett 1977-es belépési nyilatkozatában így foglalja össze az esetet: „Az OM főosztályvezetője [...] letiltotta az anyagot, azóta több próbálkozás ellenére sem sikerült a publikáláshoz engedélyt szerezni. Ezzel az anyaggal különben a [Fotóművész] Szövetség »Az év legjobb képei« pályázatán kategória első díjat nyertem.”⁴⁸

10. kép: A fiatal magyar fotósok első nagyszabású, a Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója által kivitelezett bemutatkozása. A kiállításon több mint kétszáz képet lehetett látni, többek között Benkő Imre, Jokesz Antal, Kerekes Gábor és Révész Tamás munkáit. Forrás: a kiállítás katalógusa 1978.

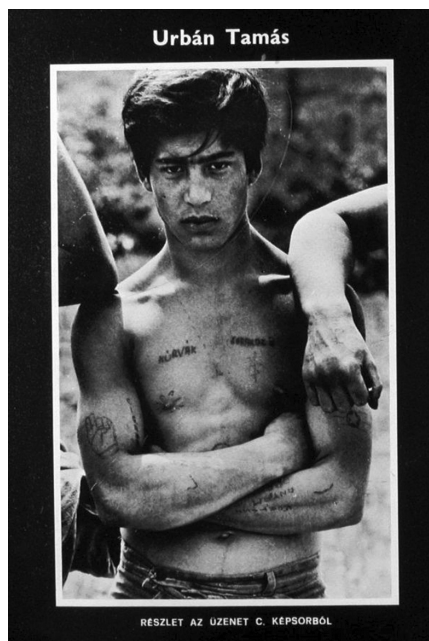


9. kép: Képhasználat és recepció: a növendékek a felnőttekkel együtt elemzik a motívumokat. Balról a második képen jól látható a tetoválások készítésének egyik mozzanata, míg a középső, valamint a jobb oldali fotón a fegyverkezés elemei jelennek meg. Fotó: Gábor Viktor, forrás: Urbán privát gyűjtemény.



⁴⁷ Lásd Kiss Eszter interjúja Urbán Tamással (Budapest, 2013. 06. 06.); GERA Mihály: Mi néki? *Fotóművészet*, 1985/3. 24–31.; MFM Kecskemét Adattár, Urbán Tamás aktája (1987. 04. 11.–1987. 12. 01.) Gödöllői Galéria: Jelen idő, katalógus.

⁴⁸ MFM Kecskemét Adattár, Urbán Tamás aktája (1977. 06. 16.) Urbán Tamás: Belépési nyilatkozat és életrajz.



11. kép: Urbán Tamás anyaga ezzel a portréval jelent meg a katalógusban. A fiatal fiú képe az aszódi sorozat „cégérévé” vált. Érdekes, hogy a fotósorozat itt csak „Az üzenet” címmel jelenik meg. A negatív asszociációkat kiváltó Aszód nevet a katalógus készítői elhagyták. Forrás: a kiállítás katalógusa 1978.

az elképzeléseit közvetítette.⁴⁹ Látható volt az anyag külföldön, a szocialista testvérországokban is. Míg a munkásmozgalmi múzeumbeli bemutatkozásnak – a források alapján – nem volt negatív visszhangja, addig a belgrádi prezentáció annyira felkavarta a kedélyeket, hogy a Fotóművészek Szövetségének 1979-ben még egy titkársági ülés keretén belül is foglalkoznia kellett

A fotók további útja is a „láthatóság” és „láthatatlanság” mezsgyéjén mozgott. A képek nem tűntek el teljesen és végérvényesen az aszódi intézet pincéjének mélyén. Kikerültek végül egy szélesebb, budapesti, valamint nemzetközi közönség elé – bár ehhez hosszabb időnek kellett eltelnie és a megfelelő fórumnak is létre kellett jönnie. 1978-ban Urbán Tamás ezzel az anyaggal járult hozzá az 1976/1977-ben alapított Fiatalok Fotóművészeti Stúdiójának (FFS) első nagyszabású kiállításához, amely a budai várban található Munkásmozgalmi Múzeumban volt látható (10–11. kép). Urbán tehát azaz a diplomamunkával mutatkozott be az *Első* című kiállítás keretein belül, amely kifejezetten nem a javítóintézet felettes szervének, az Oktatási Minisztériumnak

vele.⁵⁰ Az egyszerre politikai és szakmai alapú vita ellenére az anyagot a szövetségbeli fotósok mindenféle módosítás nélkül tovább vándoroltatták és Lengyelországban is kiállították.

1987-ben a Gödöllői Galéria Urbán Tamás munkássága előtt tisztelt. A galéria Kincses Károly szervezésében, Gera Mihály bevezető és dicsérő szavaival, *Jelen idő* címmel mutatta be a fotós mérvadó riportjait, többek között az aszódi intézetről is.⁵¹ Kulcsfontosságú eleme ennek a történetnek, hogy Urbánt nem tántorította el a kezdeti, László József elvtárs által kifejezésre juttatott ellenkezés a munkájával szemben. Sőt. A fotós az aszódi tapasztalatok után is a fiatalság problémáival, a kábítószer-használattal, az egészségügyi problémákkal, a periférián mozgó fiatalokkal foglalkozott.⁵² Urbán ráértett arra, hogy képeit egy bizonyos, elsősorban szakmai kontextus keretében a megfelelő befolyással rendelkező pártfogók (a Kommunista Ifjúsági Szövetség, orvosok, minisztériumi szakemberek) támogatásával eljuttathatja egy korlátozott, ám értő és érdeklődő közönség elé. És ha a képsorok már egyszer létrejöttek, egy bizonyos formában kialakultak, nem volt már olyan egyszerű redukálni vagy akár szétszakítani őket. Még a szocialista rendszer korlátozásra hajló keretein belül sem.

Aszód és a Visual History?

Urbán Tamás fotóprojektje a büntetőpolitika, a szocialista képpolitika, a kultúrpolitika, illetve az ifjúságpolitika határán helyezkedik el. Az *Üzenet Aszódról* mint esettanulmány többféle kérdéskörre irányítja rá a figyelmet. Utal egyebek mellett a képhasználat(ok), a képek útjainak és a fotográfusi módszerek

⁵⁰ MNL OL P 2142, 29. d., 18. t., Iratok 1979–1980 (1979. 11. 27). Magyar Fotóművészek Szövetsége: Jegyzőkönyv a titkárság 1979. 11. 27-én tartott üléséről. 1–13. Részletesebben a 4. 4. fejezetben: Eszter Kiss: I. m.

⁵¹ MFM Kecskemét Adattár, Urbán Tamás aktája (1987. 04. 11.–1987. 12. 01.) Gödöllői Galéria: *Jelen idő*, katalógus.

⁵² Urbán további munkásságáról bővebben: Colin FORD–KINCSES Károly–KISCSATÁRI Marianna (szerk.): *Analóg. 21 magyar fotográfus a 20. századból*. Liberty Art Center–Körmendi, Budapest, 2013.

⁴⁹ FIATALOK FOTÓMŰVÉSZETI STÚDIÓJA: *Első. Kiállítás*. Budapest, 1978.

feltérképezésének a fontosságára – mindezt a Visual History elképzeléseivel összhangban. A példaként bemutatott 1975-ös képsorozat ezenfelül konkretizálja és helyesbíti a kádári szocialista képpolitikáról, illetve fotószabályozásról (cenzúráról) alkotott elképzeléseinket.

Általánosabban, ha a Visual History kitételei alapján analizáljuk a szocialista képpolitikát, az körvonalazódik, hogy a kultúrpolitiká(k)ban – rendre írásbeli formában – megfogalmazott prioritások nem biztos, hogy a valóságba átültethetőnek bizonyultak. Lehetséges, hogy az írott dokumentumok a szocializmus marxista-leninista útmutatását követték.⁵³ Azonban az egyes képpraktikák (a képek készítésének, használatának és terjesztésének bevált gyakorlatai) ellentmondhattak ezeknek az ideologikus koncepcióknak. Ennek az elképzelésnek és a realitások közötti diszkrepanciának sokféle oka lehetett: a meghatározó tényezők közé tartoztak a pénzügyi prioritások, a szervezési problémák, az emberi erőforrás hiánya, a megfelelő képzettség hiánya stb.

Továbbá az aszódi esettanulmányon keresztül világossá válik, hogy a „cenzúra” sem mint szakszó, sem mint a forrásbeli szóhasználatból levezetett analitikus szakkifejezés nem állja meg a helyét a kádári szocialista képpolitika vizsgálatánál. A közbeszédben használt cenzúra szó egy elnyomó, elsősorban restriktókkal operáló, mindent átfogó, a vizualításra teljes egészében rátelepedő kontrollrendszert feltételez, melynek a kiépítéséhez a Kádár-rendszernek nem voltak meg a megfelelő forrásai és tartalékai. Ezenkívül a szó mint szakkifejezés leginkább a 18. és 19. századi irodalom, publicisztika, illetve színház tartalmi ellenőrzésének a tudományos leírásánál használatos.⁵⁴ A kifejezés tehát leginkább az irodalomtörténethez és az újságíráshoz kötődik szorosan. Az irodalomtörténet forrásai alapján

⁵³ Központi Bizottság: Az MSZMP művelődéspolitikájának irányelvei. In: VASS Henrik–SÁGVÁRI Ágnes (szerk.): *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962*. Budapest, 1973. 243–271.

⁵⁴ Bodo PLACHTA: *Zensur*. Reclam, Stuttgart, 2006; Derek JONES (szerk.): *Censorship. A World Encyclopedia*. Fitzroy Deaborn Publishers, Chicago, 2002.

alakultak ki a cenzúra különféle alformáinak megnevezései, mint az utólagos cenzúra vagy az öncenzúra.

De mint említettük, a szövegek és a képek más-más belső logika alapján működnek. Tehát azt a kifejezést, amely egy elsősorban szövegi kulturális környezetre – itt a színházra, annak díszleteivel és kellékeivel, természetesen mint határesetre kell tekinteni – volt használatos, nem lehet minden további nélkül a képek rendszerébe átültetni. Ez a fajta kézenfekvőnek tűnő megközelítés félreértésekhez vezet, hiszen azt feltételezi, hogy rendszerint beazonosítható egy „cenzor”, valamint egy „cenzúrázott”. Azt sugallja, hogy ez a két személy vagy csoport szemben áll egymással, és a cselekedeteiknek alapvetően ellentétes irányú a motivációja.⁵⁵ Ezenfelül abból indul ki, hogy a cenzor mindig a bíráló kifejezője, a cenzúrázott pedig a kritikát passzívan elszenvedő alany. A kádári képpolitikára azonban nem ez volt a legjellemzőbb. És az aszódi képsorozat történetének sem ez az ismérve.

Tényleg kizárólag László József volt a fotók eltökélt cenzora? Milyen szerepet játszottak az ügyben a minisztériumban dolgozók, illetve az akkori oktatási miniszter, Polinszky Károly? És milyen formában befolyásolta Aczél György a történetet, akinek a neve az eset elmesélésekor mindig fölbukkan, ám semmiféle nyoma nincs annak, hogy tényleg beleavatkozott volna a dolgok alakulásába.⁵⁶ Urbán Tamás sem kizárólag néma elszenvedője volt ennek az 1970-es évekbeli képpolitikai esetnek. A szocialista képszabályozásnak ez a fejezete, valamint Urbán további életműve kitűnően érzékelteti a fotókontroll konstruktív és generatív oldalát.⁵⁷

Az aszódi sorozatnál a Visual History koncepciója segített megragadni és pontosan megfogalmazni a képirányítással kapcsolatos kutatási kérdéseket. Ráirányította a figyelmet a különféle, sok esetben privát gyűjteményekben található forrás-

⁵⁵ Matthew BUNN: Reimagining Repression: New Censorship Theory and After. *History and Theory*, 2015/1. 25–44, itt 29–33.

⁵⁶ Keleti Éva, Urbán Tamás tanára, állítólag Aczélig elment annak érdekében, hogy a képek bemutatásra kerülhessenek. Sikertelenül.

⁵⁷ Matthew BUNN: I. m. 25.

anyagok létezésére, valamint ezeknek a feltárására vezetett rá. Összegzésképpen: a Visual History mindvégig arra ösztönzött, hogy az eset a képek szemszögéből kerüljön megvilágításra.