

A cigányok képe

A magyarországi cigányság történeti ikonológiája a 20. századig

Doktori disszertáció



Készítette Bencsik Gábor

Témavezető: Dr. Nagy Mariann Phd

Pécsi Tudományegyetem

Interdiszciplináris Doktori Iskola

Újkortörténet és Modernkori Történet Program:

Európa és a magyarság a 18-20. században

A Doktori Iskola vezetője Dr. habil. Fischer Ferenc Dsc.

Programvezető: Dr. Ormos Mária, az MTA rendes tagja, Professor Emerita

Pécs, 2010

A dizertáció teljes szövege, ahol az eredeti kép színes, ott színes reprodukciókkal megtalálható pdf formátumban a kötet végén található CD-n.

Tartalom

Bevezető	7
-----------------------	---

Első rész – képelemélet történelmi megközelítésben

1. Képekről

1.1. A kép, mint történeti forrás.....	12
1.1.1. Nemzetközi kutatási irányok és eredmények.....	13
1.1.2. A magyarországi kutatás eredményei.....	19
1.2. A sokszorosított kép.....	23
1.2.1. A grafikai sokszorosító eljárások.....	28
1.2.1.1. A fametszet.....	28
1.2.1.2. A réz- és acélmetszet.....	31
1.2.1.3. A litográfia.....	33
1.2.1.4. További eljárások.....	34
1.3. A grafikus ábrázolások lelőhelyei.....	34
1.3.1. Veduták.....	35
1.3.2. Viselet-albumok.....	38
1.3.3. Országleírások.....	39
1.3.4. Térképek.....	41
1.3.5. Folyóiratok.....	41
1.3.6. Kották.....	43
1.3.7. Képes levelezőlapok.....	43

2. A cigányok képe..... 44 |

2.1. A cigányábrázolások irodalma.....	49
2.2. A cigányábrázolások korszakai.....	53
2.2.1. A 16-17. század – a mese és valóság összefonódásának kora.....	53
2.2.2. A 17. század végétől a 19. század elejéig – a leíró korszak.....	56
2.2.3. A 19. század első fele – a cigányábrázolások romantikus korszaka.....	61

2.2.4. Az 1850-1880 közötti időszak – a cigányábrázolások kedélyes korszaka.....	65
2.2.5. Az előző századforduló – a kettős megközelítés korszaka.....	69
2.2.5.1. Elfordulás és leszakadás.....	69
2.2.5.2. A néprajztudósi figyelem és a rögzült sztereotípiák.....	71
3. A képek cigánya.....	77
3.1. A magyarországi cigány társadalom tagolódása.....	77
3.1.1. A törzsi-nemzetségi tagolódás ábrázolása.....	81
3.1.2. A közösségen belüli tagolódás megjelenítése.....	89
3.1.2.1. A család, a családon belüli tagolódás.....	89
3.1.3.2. A vajda.....	91
3.2. A cigányábrázolások vizuális toposzai.....	94
3.2.1. A vándorlás képe.....	95
3.2.1.1. Szekér (kerék).....	98
3.2.1.2. Ló (igavonó).....	100
3.2.1.3. Sátor.....	101
3.2.1.4. Üst.....	105
3.2.2. Hagyományos mesterségek.....	106
3.2.2.1. A fémművesség.....	106
3.2.2.2. Zenészek.....	114
3.2.2.3. Faművesség.....	122
3.2.2.4. Aranyosók.....	125
3.2.2.5. Lókereskedők.....	127
3.2.2.6. Vályogvetők.....	129
3.2.2.7. Egyéb mesterségek.....	131
3.2.2.7.1 Kereskedés.....	131
3.2.2.7.2 Mészelő-, madzagkötés.....	132
3.2.2.7.3 Jóslás, varázslás.....	133
3.2.3. Szokások, öltözet.....	135
3.2.3.1. Földön ülés.....	136
3.2.3.2. Fejfedő hiánya.....	138

3.2.3.3. Felnőtt mezítláb.....	139
3.2.3.4. Pipázó nő.....	141
3.2.3.5. Meztelen gyerek.....	142
3.2.3.6. Erotikus momentum.....	144
3.2.3.7. A felnőttek viselete.....	146
3.2.3.7.1. Rongyos, szakadt ruha.....	146
3.2.3.7.2. Cigányos viselet.....	151
3.2.3.7.2.1. (Rontott) nemesi viselet.....	151
3.2.3.7.2.2. Kalderás viselet.....	153
3.2.3.7.2.3. Oláh cigány viselet.....	154
3.2.3.8. Tolvajlás	157
3.2.4. Hiányzó toposzok.....	162
3.2.4.1. Kosárfonás.....	162
3.2.4.2. Gyűjtés.....	163
3.2.4.3. Medvetáncoltatás, majom-mutogatás.....	163

Második rész – képelemzés

4. Az egyes képek forráskritikai elemzése.....	166
4.1. 17. század.....	167
A Niepoort-lapok.....	168
Az erdélyi viseletkódex képei.....	170
4.2. A 18. század.....	173
Stock sorozata, 1766.....	174
Győr kéziratos térképe, Hrusovszky, 1789, részlet.....	177
4.3. A 19. század első fele.....	179
Berner Ádám kottacímlapja, 1805.....	180
Ifjabb Neuhauser Ferenc színezett rézmetszetei, Nagyszeben, 1807.....	182
Bikkessy két lapja, 1816.....	185
Illusztráció John Paget könyvéből, 1839.....	187
4.4. A 19. század második fele.....	189
4.4.1. Önálló lapok és vegyes kiadványok.....	189
Barabás Miklós színezett acélmetszetei, 1850 körül.....	190

Barabás Miklós litográfiája, 1855.....	192
Országh Antal tollrajza, 1854.....	195
Theodore Valério rajzai 1854-1855.....	196
Andrássy albumának lapjai, 1857.....	207
Marastoni Jakab: Lúdtolvaj cigányok (1859 előtt).....	209
Joseph Heicke könyomata (1861 előtt).....	210
A Képes Világ melléklete, 1860 körül.....	211
A Rohbock-lapok.....	212
A Magyarország képekben, honismertető album öt képe, 1870.....	215
Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képben, 1901.....	218
4.4.2. Illusztrált folyóiratok.....	223
4.4.2.1. Áttekintés.....	223
4.4.2.2. A vizsgált újságok.....	228
4.4.2.3. A folyóiratok képei.....	233
4.4.2.3.1. 1850-1860.....	233
4.4.2.3.2. 1861-1870.....	235
4.4.2.3.3. 1871-1880.....	265
4.4.2.3.4. 1881-1890.....	289
4.4.2.3.5. 1891-1900.....	329
4.4.3. Képeslapok.....	340
5. Összegzés.....	355
6. Képek statisztikája.....	365
7. Képek jegyzéke.....	377
8. Irodalom.....	389

Bevezető

Képekben élünk. A világ elsődlegesen képekben mutatkozik meg előttünk, és mindaz, amit látunk és hallunk, bennünk leképeződik. Gondolkodásunk azonban ezeket a képeket, illetve leképeződéseket fogalmakká absztrahálja, a fogalmakat szavakba öntjük, a szavakat pedig leírjuk, mások leírt szavait olvassuk. A beszéd és az írás segítségével képek nélkül is megértjük egymást, közlendőnk célba talál.

A tudomány tehát hosszú időn át megtehetette, hogy hátat fordít a képnek, vizsgálódása tárgyának és eszközének kizárólag a szöveget választotta. Úgy tűnik azonban, hogy a kép az elmúlt egy-két évtizedben kitört ebből a fogságból, s az emberi gondolkodásban visszaköveteli magának azt a helyet, amelyet évtízezedeken át elfoglalt. Jó húsz éve egyre több szó esik a képi fordulatról, az „iconic turn”-ról, amelynek révén a kép valósággal elárasztotta a civilizációt, meghódította a tömegek mindennapjait, és a tudomány kapuit döngeti.

Ennek a fordulatnak az egyes elemeit világosan látjuk mindnyájan. A televízió időnk egyre nagyobb hányadát követeli magának, újságjaink és könyveink képekkel zsúfolva, utcáinkon plakáterdő, mobil-telefonunkon képes üzenetek jönnek-mennek, a fényképezés, képfeldolgozás digitális technikáit már az általános iskolások elsajátítják.

A fordulat azonban sokkal korábban kezdődött. Nagyhatású könyvében (A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció) William Ivins¹ a 19. század első harmadának találmányaira hívja fel a figyelmet: az angol Bewick részletgazdag fametszetére, a francia Robert folyamatosan, végtelen csíkban gyártott újságpapírjára, valamint a német Koenig gyorssajtójára, amelyek együttesen megteremtették a feltételeket az olcsó, nagy példányszámú képes újságok számára². Bátran illesszük

1 Lásd irodalomjegyzék.

2 Ivins 20.

a sorhoz a Daguerre és Talbot felfedezte fényképezést³, amely ugyan az újságokat és könyveket csupán a 19. század legvégén hódította meg, de a kor szemléletére addig is óriási hatást gyakorolt.

És ezek a találmányok nem a semmiből jöttek. Valójában a civilizáció ipari forradalomnak nevezett, korszakhatárt jelölő fordulatainak újabb jelenségével van dolgunk, amely Nyugat-Európából szétterjedve áthatotta az egész emberiséget, és amely fordulat minden jel szerint még ma is tart, újabb és újabb jelenségekkel lepve meg a szemlélőt. A tudomány téved, ha a képek újabb tapasztalt szétáradását terhes kényszernek, a popularizmus támadásának érzi, és azzal szemben zárt kapukkal őrzi a szövegek, a textus szentélyét. A képi fordulat nem kényszer, hanem lehetőség olyan ismeretek megszerzésére, olyan következtetések levonására, amelyek addig rejtve maradtak előlünk.

A témával foglalkozó irodalom egyik alapművében (Eyewitnessing) például Peter Burke, a cambridge-i egyetem emeritus professzora hosszú szakaszt szentel a mindenkori történetírás figyelmét elkerülőknak, elsősorban a nőknek és a gyerekeknek⁴, akikről írott forrás egészen a huszadik századig aránytalanul kevés maradt fenn, a képek mellékfiguráiként azonban gyakran szerepelnek.

A cigányság éppen ilyen nép, amely egészen a 19. század végéig főként néhány romantikus, részben pedig negatív sztereotip ideával volt képes beépülni az európai közös kulturális-történelmi hagyományba⁵, egyébként szinte ismeretlenül élt egyfajta párhuzamos, rejtett életet az európai történelmi színpad főhelyén zajló színjáték háttérében. A rivaldafénybe még az előző századforduló után is csupán néhány, a meglévő sztereotípiákat megtestesítő személy és irodalmi alak tudott kilépni, például Carmen, akiben az igézően szép, szabad cigánylány nyugat-európai ideája öl-

3 Ezúttal eltekintve annak elemzésétől, hogy Daguerre-nek valójában mekkora része volt a találmány megalkotásában.

4 Burke 103-117.

5 Erről bővebben ír Epstein Nord és Charon-Deutch.

tött alakot⁶, vagy Rigó Jancsi, a Chimay belga hercegnét⁷ muzsikájával elbűvölő és elcsábító muzsikus⁸. Ezen túl élt még Nyugat-Európában egy nagyjából pozitív elemeket tartalmazó, de éles kontúrokat nem tartalmazó romantikus kép a szabadon élő, isteni tehetséggel megáldott cigányokról⁹, Közép- és Kelet-Európában pedig egy inkább negatív elemeket tartalmazó idea-együttes többek között a cigányok munkakerüléséről és tolvajlásairól¹⁰, ennél több azonban alig.

Ebben a helyzetben a képek, az ábrázolások aligha nélkülözhető történelmi források. Hogy milyen információ nyerhető belőlük, arra az alábbiakban próbálunk válaszolni.

És még egy gondolat, amely némiképp már át is vezet a cigányság történetéhez. A jelen tanulmány a történelmi Magyarország cigányságát, a róluk készült, 1914 előtti ábrázolásokat vizsgálja. Tudni kell azonban, hogy Magyarországon belül a két nagy történelmi egység, Erdély és a szűken vett Magyarország szociokulturális háttere, noha a két országrész 1867-ben jogilag egyesült, igen jelentősen különbözött. Erdély társadalma, termelési kultúrája sok tekintetben archaikusabb volt, mint a nagyobbik hazáé, és ez erősen kihatott, sőt máig kihat a cigányokhoz való viszonyra. Ha tehát a történelmi Magyarországról beszélünk, ezt a kettőséget figyelembe kell vennünk.

Végül néhány szó a tanulmány címében szereplő „ikonológia” kifejezésről. Jellemző a megközelítés viszonylag új voltára, hogy az ezt leíró kifejezések tartalmát illetően sem alakult ki teljes konszenzus. Eredetileg a Hans Belting meghatározó kötetének címében szereplő „képantropológia” szóval terveztem leírni a tanulmány tárgyát, ez a kifejezés azonban – ma még – túl általános érvényű ahhoz, semhogy kellőképpen meghatározza az elérni kívánt célt. A témával foglalkozó szakirodalomban azonban

6 Charnon-Deutsch 60-63.

7 A hölgy egyébként polgári származású volt, tehát nem hercegnő, ahogy sok helyen tévesen szerepel.

8 Sárosi 1971, 176, valamint 2004, 263 és tovább.

9 Például Liszt Ferencnél.

10 A különbség valószínűleg a cigányságnak a többségi etnikumhoz való arányából, illetve a konfliktushelyzeteknek a létszámaránytól függő gyakoriságából fakad – erről később bővebben.

meghonosodott már egy kifejezéspár: az ikonográfia és az ikonológia. Az előbbi a régebb óta használatos, többnyire „képpel való megfogalmazás”, valamint „adott kép leírása” értelemben. A képi közlés korábbiaknál elmélyültebb kutatása magával hozta egy átfogóbb kifejezés igényét, így született meg az ikonológia, a „képtudomány”, amely a bonyolult összefüggések teljességének feltárására törekszik¹¹. Ebből a teljességből egy szelet, a történeti szempont a jelen tanulmány tárgya.

11 Burke 34.

Első rész

Képelemélet történelmi megközelítésben

1. Képekről

1.1. A kép, mint történeti forrás

A bölcslelettudományok többé-kevésbé evidenciának tekintik, hogy a civilizáció fundamentuma a fogalmi gondolkodáson alapuló ismeretátadás, amely a beszéddel és az írással teljesedik ki. Ez az álláspont minden jel szerint helyes, de csak azzal a megszorítással, hogy a fogalmi gondolkodás, a fogalmi alapú ismeretátadás nem az egyetlen, kizárólagos eszköz. A fogalmi gondolkodás mellé oda kell sorolnunk a képi gondolkodást is, amellyel többé-kevésbé szétszálazhatatlan szimbiózisban funkcionál, a szóbeli és írásbeli ismeretátadás mellé pedig hangsúlyosan oda kell tennünk a képi közlést, amelynek alkalmazása valójában soha egy percre sem szünetelt, még ha a különböző korok eltérő mértékben éltek is vele.

A képi gondolkodás a fogalmi gondolkodást teljes egészében nem helyettesítheti, ezt igazán még elgondolni is nagy nehézségekbe ütközik. A képpel való kommunikáció, a kép közlésre való alkalmazása és „olvasása” azonban az egész civilizáció történetében sokkal jelentősebb, mint általában feltételezik. Magyarország évszázadok óta kétségkívül a fejlett világ része (egy képzeletbeli, a Föld összes civilizációját magában foglaló fejlettségi céltáblán a kilences körben volna a helye), az olvasni tudók azonban itt is csupán a 19. század utolsó harmadában kerültek többségbe az analfabétákkal szemben¹². Az elmúlt ötezer évben, az írás létrejötte óta élt összes embernek valószínűleg a kilencvenkilenc százaléka analfabétaként élte le az életét, a szóbeli kommunikáció mellett kizárólag a képi közlésre hagyatkozhatott. És minden időben volt is mire hagyatkoznia.

Márpedig ha a kép a keletkezése idejében alkalmas volt a közlésre, akkor információkat hordoz az utókor számára is. Nem kétséges persze, hogy ami például a történelmet illeti, a múlttól megszerezhető ismeretek elsődleges forrása az írott szó

12 A hat éven felüliek közül írni-olvasni tudók Magyarországon: 1870: 34,4 %, 1880: 43,44 %, 1890: 53,35 %. MSK I. 152.

(ezúttal eltekintve a legújabb kori oral history eredményeitől), a szöveg, az írásbeli dokumentum. A történettudomány összehasonlíthatatlanul többet tud azokról a népekről, amelyekről írott dokumentumok maradtak fenn, mint azokról, amelyeknek csak a tárgyi emlékei ismeretesek. Mégis önmagát fosztja meg fontos ismeretektől az, aki a szöveg mellett elhanyagolható forrásnak, illetve a történettudomány számára közömbös tárgynak tekinti a képet. Különösen, ha azt tág értelemben veszi, ide értve a kerámia edények vonaldíszzeitől a tényleges ábrázoláson át a modern tárgyak formatervezéséig a kifejezés bármely tárgyasult megvalósítását.

A jelen tanulmány azt igyekszik igazolni, hogy a kép, az ábrázolat a múlt megismerésének eszközei között a szöveg mellérendelt társa, általa olyan ismeretek birtokába lehet jutni, amelyek nélküle nem szerezhetők meg, és amelyek a szöveges forrásokra támaszkodó történetírás számára is relevánsak. Ez természetesen fordítva is igaz: a szöveges forrásokból merített ismeretek alapvető segítséget nyújtanak a kép megértéséhez.

A történeti értékű kép (és vajon melyik nem az?) tehát nem csupán arra való, hogy a szerzők ismeretterjesztő munkáikat színesítsék vele, még csak nem is csupán arra, hogy általuk láttatni lehessen azt, amit a puszta szöveg segítségével csak nehézkesen lehetne megtenni. A kép a történeti ismeretek megszerzésének és bővítésének éppen olyan értékes tárgya és eszköze, mint a szöveg, egy korabeli ábrázolás éppen olyan elsődleges forrás, mint egy levéltári dokumentum.

1.1.1. Nemzetközi kutatási irányok és eredmények

A tudományban ritkán történik meg, hogy egy felismerés teljesen újnak bizonyul – a jelen tanulmány tárgya sem az. Anélkül, hogy önálló kutatási iránynak tekintették volna, már a 18. században a korai kereszténységről beszélő forrásként tekintettek a római katakombák falfestményeire, a 19. században pedig ugyanezeket már a

társadalomtörténet forrásaként is értelmezték¹³. A képek historiográfiai szerepével kapcsolatban említendő Jacob Burckhardt, Johann Huizinga, Aby Warburg, majd az utóbbi nyomán Frances Yates munkássága. Mindezek a kezdeményezések azonban nem álltak össze egységes szemléletté. Az új megközelítés, amely közel egy évszázadra tekint vissza, nem a történettudomány, hanem a filozófia felől érkezett. Az egyik úttörőnek az osztrák Otto Neurath számít, aki az 1920-as évektől két évtizeden át kísérletezett a teljes értékű képi nyelv megalkotásával, ezáltal a képi gondolkodás új dimenzióinak megnyitásával. Megalkotta a Nyomtatott Képi Oktatás Nemzetközi Rendszerét (International System Of Typographic Picture Education, ISOTYPE)¹⁴, egy olyan képsort, amelyben standardizált ábrák jeleztek dolgokat (ember, kutya, virág) és viszonyokat (lent, fent, gyorsan, most, majd). A képi nyelv nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, de a kezdeményezés életre hívta a piktogramm műfaját, azokat a képi jeleket, amelyekkel ma már ezerfelé találkozhatunk, és amelyek bármely nyelven beszélőt útba igazítanak.

A kép mai filozófiai megközelítése Neurath mellett újra és újra visszatér Wittgenstein filozófiájához is. A témánktól kissé távol vezet ez a szál, ezért csupán jelezni szeretnénk, hogy Neurath és Wittgenstein képelméleti munkásságát behatóan elemzi Andreas Roser *Léteznek-e autonóm képek* című tanulmányában¹⁵.

Ha voltak is kezdeti lépések, a tudomány felettébb lassan fordult a kép felé. A témával foglalkozó művek gyakran idézik H. H. Price 1953-ban papírra vetett mondatait. „Balszerencsénkre a történelemnek leginkább szavak gyötörte civilizációjában élünk, ahol ezrek és tízezrek teljes munkás életüket azzal töltik, hogy szavakkal bánjanak. Egész felsőoktatásunk arra irányul, hogy bátorítson a verbális gondolkodásra, és lebeszéljen a képi gondolkodásról. Reménykedjünk abban, hogy utódaink bölcsebbek lesznek, és mindkettőt bátorítják.”¹⁶

13 Francis Haskell: *History and its images*, idézi Burke 10. oldal.

14 Neurath.

15 Roser 2003.

16 Price 1953 – idézi Nyíri 2003/1, 265. oldal.

Talán bölcsebbek lettek. Az első jelentős lépések egyikének Rudolf Arnheim *Visual Thinking* című, 1969-ben Kaliforniában megjelent műve tekinthető¹⁷, amelyre szinte minden, a tárgykörrel foglalkozó mű hivatkozik. Figyelmet érdemel sok más mellett Merlin Donald: *Origins of the Modern Mind* című, 1991-ben megjelent kötete¹⁸, amely a homo sapiens kognitív evolúciójában három elem, a képi, az ideografikus és a fonologikus újítás egyenrangú együttműködését hangsúlyozza. Ami magát az ideografikát illeti, arra nézve Nyíri Kristóf szavait idézzük: „a képek háttére (ti. a képek mint a háttérben használt eszközök – B.G.) nélkül a szónyelv egyáltalán nem látszik működőképesnek”¹⁹. Természetesen nem eshetünk a ló túloldalára, hiszen, ahogy Arthur C. Danto fogalmaz: „ahhoz, hogy a képeket teljességgel meg tudjuk érteni, szükségünk van a szónyelvre.”²⁰

Mindezek a fejlemények hozzájárultak egy nemzetközi tudományos dialógus, az úgynevezett *imagery debate* (képi vita) kialakulásához. Ennek a zömmel publikációk formájában zajló vitának jelentős alkotásai Stephen Kosslyn *Image and Brain* (Kép és agy)²¹, W. J. T. Mitchel: *Picture Theory* (Képelmélet)²², továbbá Bruno Latour: *Visualisation and Cognition*²³ című kötetei. Érdekes adalékkal járult a vitához Peter Gallison a részecskefizika tárgyköréből. Mivel ez a tudományág a képrögzítés feltalálása után született, kezdetben a legtöbben úgynevezett mimetikus reprezentációra törekedtek, magyarán megpróbálták lefotografálni a szubatomi részecskék kölcsönhatásait, a valóságot leképező képet igyekeztek előállítani, amely bizonyítékul szolgált valamely addig nem ismert entitás vagy effektus meglétére²⁴. Ezzel szemben álltak a pusztán számokból álló matematikai modell hívei, akik a számítógép feltalálásával megerősítették pozícióikat. A számítógép azonban mára képessé

17 Arnheim 1969.

18 Donald 1991.

19 Nyíri 2007, 7.

20 Danto 1994, idézi Nyíri 2007, 5.

21 Kosslyn 1994.

22 Mitchel 1994.

23 Latour 1986.

24 Gallison 1997 – idézi Nyíri 2002/1, 6. oldal.

vált arra, hogy pusztán matematikai modellekből – bármennyire bonyolultak is – virtuális képet alkosson, ekképp visszaállítva a dolgok egységét.

Az utóbbi egy-két évtizedben többé-kevésbé önálló kutatási irányra fejlődött a képnek, mint (jelen idejű) információkat közlő médiumnak a vizsgálata. A kutatásokat életre hívó jelenségnek már neve is van, képi fordulatnak, iconic turnnak nevezte el Gottfried Boehm bázeli művészettörténész és filozófus professzor 1994-ben, *Die Wiederkehr der Bilder* című tanulmányában²⁵. Ő azonban a műalkotások felől közelít²⁶. Mások, elsősorban a kommunikáció felől érkező kutatók azt vizsgálják, hogy a képek – fénykép, a tömegmédiá és a számítógép-technológia – hogyan hatnak a kultúrára, a társadalomra és a tudományra²⁷.

A kutatásokban, melyekről kiváló összefoglalót ad Nyíri Kristóf a lipcsei egyetemen 2006-ban tartott székfoglalójában²⁸, Németország jár elől. Igen jellemző, hogy a Wikipedia német nyelvű változatában (2009 júliusában) részletes szócikk tárgyalja az iconic turn kifejezést, az angol nyelvű változatban azonban nincs ilyen címszó. A németországi kutatók közül mindenekelőtt Hans Belting karlsruhei professzor nevét kell említeni, aki *Bildantropologie* (Képanropológia) című, eredetileg 2001-ben megjelent művében nem csupán összefoglalta a témában addig született irodalmat, de új irányt is szabott a maga megközelítésével. A kép mint sajátos jelenség, mint pszichológiai és filozófiai, vagy még inkább antropológiai probléma vált az újabb kutatás tárgyává, és ezzel tág tér nyílt a legkülönbözőbb képek (fizikai és virtuális ábrázolatok, sőt a külső és a pszichében keletkező /imaginárius/ képek) kutató elemzésére. Belting tanulmánykötete a képet, mint jelenséget különböző rétegekre

25 Boehm 1994. 11-38.

26 Boehm 2000.

27 A jelen tanulmány kereteit szétfeszítené, ha akár csak nagy vonalakban is megkísérelné ismertetni a fényképpel kapcsolatos elméleti irodalmat. Csupán jelezzük, hogy e tárgykörben számos más alkotó mellett megkerülhetetlen Susan Sontag (*On Photography*, 1977, New York, *A fényképezésről*, 1981, Budapest), vagy Roland Barthes (*Camera lucida*, 1980, Paris), a magyar szerzők közül pedig többek mellett Pfsztner Gábornak a *Fotóművészet* című folyóiratban, a fotoposzt.hu-n és másutt megjelent publikációi érdemelnek figyelmet.

28 Nyíri 2007, 4.

bontja: egyebek mellett a hordozó anyag, a képkészítőnek a képhez és a benne élő előképekhez való viszonya, a közvetített szimbólumrendszer, a befogadóban való leképeződés koronként változó összefüggéseit teszi vizsgálatá tárgyává.

Történelmi távlatokat nyit Belting másik nagy hatású műve, a *Bild und Kult* (Kép és kultusz)²⁹, alcíme szerint a kép története a művészet korszaka előtt³⁰. Ebben a kötetben Belting a kép és kortárs szemlélője viszonyát elemzi, ami már történészi megközelítésként is értelmezhető.

A németországi eredmények mellett feltétlenül szólni kell Peter Burke, a cambridge-i egyetem emeritus professzorának már említett *Eyewitnessing – The Uses of Images as Historical Evidence* [Szemtanúság – A képek történelmi bizonyítékként való használata] című, Londonban 2001-ben megjelent kötetéről. Burke könyve bevezetőjében szellemes szójátékkal a láthatatlan látványról beszél, vagyis arról a jelenségről, hogy „a történészek még nem veszik elég komolyan az ábrázolatokból nyerhető információkat”³¹, azok mintegy láthatatlanok a tudomány számára. Emlékeztet Raphael Samuel szavaira, aki az 1960-as évekre vonatkoztatva kollégáit és saját magát is „vizuális analfabétának” nevezte, akiknek történészi képzése kizárólag szövegek olvasására és elemzésére épült. Burke ugyanakkor felhívja a figyelmet, hogy a történészek egy kicsiny, de nem lebecsülendő csoportja már a 20. század első harmadától komolyan foglalkozott a képek nyújtotta információkkal. Olyan kiemelkedő történészeket idéz, mint Huizinga vagy Burckhardt, majd sorra veszi azokat a tudósokat, akik a leglényegesebb hozzájárulást tették az ábrázolatok történészi kutatásában. Ezen ismertetés során az 1980-as évekre maga is alkalmazza a *pictorial turn*, más szerzőknél *iconic turn* kifejezést, amikortól kezdve az ábrázolatok esetleges vizsgálatát a céltudatos kutatás váltja fel.

Burke a teljesség igénye nélkül elemzi a kép mint történelmi forrás lehetőségeit. Az

29 Belting 2000.

30 Belting szóhasználatában a művészet a pusztán szépségéért becsült műalkotás, azaz a műtárgy létrehozása, maga a kötet pedig Európa középkorára és újkorára szorítkozik, Bizánc-tól a reformációig.

31 Burke 9.

utolsó előtti fejezet az ígéretes, bár mindjárt kérdőjeles *Túl az ikonográfián? (Beyond Iconography?)* címet viseli. Burke itt két megközelítést vet fel: a pszichoanalitikus, valamint a strukturalista, illetve poszt-strukturalista módszert. A strukturalista megközelítés világhírű képviselőjeként említi Claude Lévi-Strausst, aki a képet jelek rendszereként fogta fel, és így értelmezte. A szerző ismerteti azokat a bírálatokat is, amelyek a strukturalizmust érték, és amelyek nyomán kialakult a poszt-strukturalista megközelítés. Ez utóbbi az ábrázolatok jelentésének instabilitását és többértelműségét feltételezi – ezt nevezte Jacques Derrida a „jelentések végtelen játékának”.

Kötete végén Burke így ír: „Azt remélem, hogy e könyv olvasói a képek értelmezésében nem valamiféle »hogyan oldjuk meg a feladatot« típusú útmutatóra számítanak, mintha az értelmezés egy egyedül lehetséges megoldású kirakójáték volna. Ellenkezőleg, azt igyekeztem bemutatni, hogy az ábrázolatok gyakran többértelműek és sokjelentésűek.” Négy fontos szempontot mégis megfogalmaz kötetének végén: a képek kevésbé saját koruk valóságáról adnak hiteles képet, inkább arról, ahogyan az adott kor embere látta a világot; a képek által közvetített információt az összefüggések rendszerébe kell helyezni; a képsorozatok hitelesebb források, mint az egyedi alkotások; a képekkel kapcsolatban a történésznek meg kell tanulnia olvasni „a sorok között”, fel kell figyelnie a részletekre vagy éppen azok hiányára³².

A képelmélet új megközelítései természetesen nem szorítkoznak egy-két ország szellemi közösségére. A francia Ronald Barthes életművének nem jelentéktelen része érinti ezt a területet. A mi szempontunkból különösen *A kép retorikája* című tanulmánya érdemel figyelmet, amelyben többek között az információs forrásként működő kép kétféle közlésmódját elemzi. Megkülönböztet úgynevezett analóg (önmagát jelentő) és szimbolikus, a befogadóban meglévő konnotatív sémákra számító jelentéstartalmat³³.

Visszatérve a német kutatókhoz, Belting a már fentebb idézet, *Kép-Antropológia* című kötetében így ír: „A »kép« több, mint az észlelés terméke. Személyes

32 Burke 187-188.

33 Barthes 120-123.

vagy kollektív szimbolizáció eredményeképpen jön létre. Minden, amit megpillantunk, vagy ami belső szemünk elé kerül, így tisztázható le vagy változtatható képpé. Ezért a kép fogalma, ha komolyan vesszük, végső soron kizárólag antropológiai fogalom lehet. Képekben élünk és képekkel értjük meg a világot. Ez az eleven képi vonatkozás egyúttal a képek fizikai termelésében is folytatódik, amelyet a szociális térben viszünk véghez. Körülbelül úgy fogalmazhatunk, hogy a fizikai kép úgy viszonyul a mentális képhez, mint a kérdés a válaszhoz.”³⁴ Íme egy rövid felvetés arról, milyen izgalmas új területek nyílnak meg az ábrázolások kutatói előtt. A jelen dolgozat számára különösen a „személyes vagy kollektív szimbolizáció” ígér lehetőségeket, ahogyan a kép „leképezi” a befogadó-megrendelő társadalomnak az adott tárgyról – jelen esetben a cigányságról – alkotott szimbólumrendszerét és kulturális sztereotípiáit.

1.1.2. A magyarországi kutatás eredményei

Az a képantropológiai megközelítés, amely néhány országban már a történeti kutatás egyik elfogadott módszere, Magyarországon még kevésbé nyert teret. A helyzetet jól jellemzik Gyurgyák János szavai: „A történészek – tisztelet a meglehetősen kevés számú kivételnek – nem tekintik komoly történeti forrásnak a fényképeket, általában a képi dokumentumokat. Számukra mindennél fontosabbak a szentnek tekintett szövegek. A textus mellett minden forrás másodlagos (ha nem harmadlagos), minden csak az után következik.”³⁵

Azért vannak, akik jelentőséget tulajdonítanak a fénykép forrás-értékének. „Történeti dokumentum, bizonyíték, s mint ilyen, lehetséges történeti forrás minden fényképi emlékeanyag, amelyet az előző korok ránk hagytak, függetlenül a fényképező szándékától” – írja Stemplerné Balogh Ilona, a Magyar Nemzeti Múzeum

34 Belting 2003, 14.

35 Gyurgyák 2008, 9.

Történeti Fényképtára vezetője a Fénnyel írott történelem című kötet előszavában³⁶. Jalsovszky Katalin és Tomsics Emőke szerzőpárost alkotva újabb és újabb fotótörténeti kötetekkel jelentkeznek, eddig három kiadványban dolgozták fel például Budapest képes történetét, alapanyagot szolgáltatva a további kutatásokhoz is.

A képzőművészet alkotásait tárgyaló művészettörténet, illetve a művészetelmélet irányából már jó ideje tartanak a kutatások, amelyek a régmúlt időkig, az írásbeliség előtti korokig is elhatolnak, amikor a kép, az ábrázolás társadalmi funkcióit elemzik. Itt kell említést tennünk a Magyar Nemzeti Galéria 2000-ben megrendezett Történelem-Kép című kiállításáról, amelynek anyagát még abban az évben hatalmas, több mint nyolcszáz oldalas, hatvanhét szerzőt felvonultató kötetben dolgozták fel³⁷. E kötet azonban más megközelítést alkalmaz, mint a jelen tanulmány: azt vizsgálja, hogy a különböző korszakok képzőművészetében hogyan jelenik meg az alkotás idejéhez képesti múlt, hogyan változik a képzőművészet képi történelemfelfogása. A kötet egyes tanulmányai ezzel együtt jelentősen túllépnek a művészettörténeti megközelítésen, és képelméleti elgondolásokat is felvetnek.

Magától értetődik, hogy behatóan foglalkozik a képekkel a régészet, hiszen a fellelt emlékeknek csak csekély hányada tartalmaz írást, a következtetéseket, a múlt lehetőségig menő rekonstrukcióját tehát az ábrázolások segítségével lehet levonni és elvégezni. A régészet ráadásul anyagából adódóan igen tágan értelmezi a kép fogalmát, egyes díszítő motívumok, sőt eszközalakítási szokások alapján is messzemenő következtetésekre jut, ami tanulságokkal szolgál az írásbeliség kora képi hagyatékának elemzéséhez is.

A vizuális rekonstrukció új lendületet nyert a számítógépes grafika lehetőségei által. László Gyula *Ötven rajz a honfoglalókról*³⁸ című albuma még csupán annak a szerencsés véletlennek volt köszönhető, hogy a jeles régészprofesszor egyúttal iskolázott festő is volt. A számítógépes grafika azonban az épület-megjelenítés eddig soha nem

36 Fénnyel írott, 5.oldal.

37 Történelem-kép, szemelvények a múlt és a művészet kapcsolatából Magyarországon. Budapest, 2000.

38 László 1982.

látott távlatait nyitotta meg, és egyelőre még alig publikáltan ugyan, de egyre nagyobb számban készülnek komputeres épület-rekonstrukciók, köztük nem egy a virtuális bejárást is lehetővé téve. A ma már hétköznapiak számító videojátékok oldaláról érkezik, illetve a történelmi ismeretterjesztés területére már meg is érkezett az alakok megjelenítése, mindez azonban a tudomány sáncai közé még nem nyert bebocsátást.

A művészettörténet mellett Magyarországon is a filozófia az a diszciplína, amely vizsgálódási körébe vonta a képet, mint a szöveggel egyenrangú információs eszközt. A művészetfilozófia új megközelítésein túl leginkább Nyíri Kristóf filozófus professzor munkássága hatol. Szempontjairól egy helyen így ír: „képek és szavak egymásra vannak utalva, ám (...) a képek nem a szavak erejével, hanem éppenséggel a képek erejével bírnak”³⁹. Úgy véli, hogy a képi fordulat valójában visszahelyezi a képet abba az állapotba, ahol a civilizáció kezdeti szakaszában bekövetkezett nyelvi fordulat, „linguistic turn” előtt volt. Maga is behatóan foglalkozik Wittgenstein munkásságával⁴⁰, és a nagyközönség figyelmét is felkeltették azok a kutatásai, amelyek a modern elektronikus képalkotó eszközöknek, nevezetesen a mobiltelefonoknak és a számítógépeknek a képi fordulatban betöltött szerepét vizsgálják.

A hazai történettudomány nagyjából még adós a kép felfedezésével. Jól jellemzi ezt a történész szakma legtekintélyesebb folyóirata, a Századok. E folyóirat tíz évfolyama (1998-2007) kereken tizenötezer oldal, ami nagyjából megfelel a Révai Lexikon terjedelmének. Ezen a tizenötezer oldalon összesen 120 vizuális elem található, ebből 52 grafikon, 37 térkép és 31 kép (az utóbbiak közül négy maga is írást, kódex-töredéket ábrázol). Említést érdemel például a tekintélyes folyóirat azon tanulmánya, amely a honfoglaló magyarok művészetének az abbaszida-iraki művészettel való kapcsolatát tárgyalja, 30 oldalon, 211 lábjegyzettel – egyetlen illusztráció nélkül⁴¹. A folytatás hasonló eredményt mutat. A 2008-as évfolyam 1570 oldalán 17 képi elem található, ebből

39 Nyíri 2007, 5.

40 Nyíri 2002.

41 Mesterházy Károly: A honfoglaló magyarok művészete és az abbaszida-iraki művészet. Századok. 132. 1998. 1. 129-159.

7 grafikon, 7 térkép és 3 valódi kép (egy cikkhez két éremkép, egy cikkhez ásatási helyszínrajz). A 2009-es évfolyam 1525 oldalán 18 képi elemet közöl, valamennyi valódi kép, ám közülük 11 írást (kódex-részletet) ábrázol.

Itt mindjárt szükséges megemlékezni azokról a magyar kutatókról, akik legalább a számbavétel igényével a kép kutatásával foglalkoztak. Bár alapvetően művészettörténeti indíttatású, teljességre törekvő alaposságával ide is sorolható *Pataky Dénes: A magyar rézmetszés története* című kötete, mely a megjelenés óta feltárt némely hibái és hiányosságai ellenére is alapvető kézikönyv mindazok számára, akik a korai hazai ábrázolások kutatásába fognak⁴². A litográfiát illetően ugyanezt a szerepet tölti be *Gerszi Teréz: A magyar kőrajzolás története a XIX. században* című kötete⁴³. Bár viselettörténeti mű számos készült Magyarországon, szempontunkból kiemelkedik *Kresz Mária: Magyar parasztviseletek* című albuma⁴⁴, hiszen az eredeti képek reprodukcióit közli, és a kísérő tanulmányban is foglalkozik a képek forrásértékével. A teljesség igénye nélkül a sort *Rózsa György* művészettörténésszel fejezzük be, aki a Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokának vezetőjeként egész életművet szentelt a magyarországi veduták⁴⁵ és történelmi ábrázolások elemző közreadásának (ő hívta fel a figyelmet a Birckenstein-kötet cigányábrázolásaira is⁴⁶).

Úgy tűnik azonban, hogy olyan történelmi mű alig született Magyarországon, amely a művészettörténeti megközelítéstől teljesen szakítva tisztán történeti forrásként kezelné a képet. Holott a képek, amint a már említett Belting is idézi Ernst Gombrich gondolatát, „olyan információkat közvetítenek, amelyeket semmilyen más módon nem lehet megfejteni”⁴⁷.

42 Pataky 1951.

43 Gerszi 1960.

44 Kresz 1956.

45 Veduta: a. m. látkép, a 16-19. században többnyire fa-, réz- és acélmetszetű vár- és városábrázolás, melyen a hangsúly az ábrázolt épületeken van, de az előteret gyakran apróbb jelenetek, életképek, a helyszín jellegzetes figuráinak képei díszítik.

46 Rózsa 2001.

47 Belting 2003. 16.

1.2. A sokszorosított kép

Hogy miért elsősorban nyomtatással sokszorosított képekkel foglalkozik a jelen tanulmány, annak indoklásául a már hivatkozott William Ivins érvelését hívjuk segítségül, aki egész kötetet szentelt a témának. Ivins, noha eredetileg jogi végzettséget szerzett és ügyvédként dolgozott, majd harminc éven át, annak alapításától volt a New York-i Metropolitan Museum of Arts metszetgyűjteményének vezetője. Első önálló művét, *Prints and Visual Communication* (Nyomatok és a vizuális kommunikáció) című kötetét 1952-ben, hetvenkét éves korában publikálta, és noha érvelése olykor meglehetősen önkényes és csapongó, az outsider bátorságával tett kijelentései valósággal áttörést hoztak a történeti kép értelmezésében, és a kötet egymás után jelent meg a világ számos nyelvén.

Ivins mondanivalójának kulcsa a megismételhetőség. Mindjárt kötete bevezetőjében így fogalmaz: „A nyugati civilizáció számos jellegzetes gondolata és lehetősége szorosan kötődik ahhoz a képességünkhöz, hogy a világnak ezen a részén pontosan meg tudjuk ismételni a nyomtatott képeket és a képi közlendőket”⁴⁸. Másutt így ír: ”Bár igen sok kép és nyomat készült műalkotásként, sokkalta nagyobb a vizuális információ átadására készült képek száma. Így a képnymtatás története nem egy másodrangú művészi forma története, mint ezt sokan gondolnánk, hanem az emberi kommunikáció leghatásosabb formájának, és ennek a nyugateurópai civilizációra gyakorolt hatásának története”⁴⁹. Helyben is vagyunk. A kép az ő számára – és a jelen tanulmány szerzője számára – által válik az írásbeli kommunikáció egyenrangú társává, hogy azzal megegyező módon újra és újra megismételhetően hordozza a maga tartalmát és jelentését. Ennek megértéséhez szükségesnek látszik némi kiérőt tenni az írás történetéhez.

Kezdetben volt a kép. Aligha kétséges, hogy az írás a képből támadt, de ehhez mindjárt hozzá kell tennünk, hogy már a kezdet kezdetén levált arról, és egé-

48 Ivins 9.

49 Ivins 103.

szen más logika szerint alakult. E logika lényege, hogy a jel elsősorban hangot és hangcsoportot ábrázol, és a közvetlen képi jelentés csak másodlagos, kiegészítő szerepet kap. Igaz ez a legkorábbi sumér, egyiptomi és maja szövegekre, és abban is biztosak lehetünk, hogy a ma még nagyrészt megfejtetlen Indus-völgyi írás is alkalmazott hang- és hangcsoport-jeleket⁵⁰. Hozzá kell tennünk, hogy a kínai és az abból kifejlődött írások logikája ennél sokkal összetettebb, de nem árt emlékeztetnünk, hogy a ma használatos, hivatalos kínai írás jeleinek 90 százaléka nem piktografikus, hanem az úgynevezett szemantikai-fonetikai csoportba tartozik, tehát vagy értelmező (kicsi, nagy, kint, bent, alatta, felette, hímnemű, nőnemű, stb.), vagy kifejezetten hangokat és hangcsoportokat jelöl⁵¹.

A képi és a szöveges információ-közlés közötti alapvető különbség megértéséhez nagyon fontos megértenünk: az írás a születése pillanatában elszakadt a képtől, sőt akár azt is mondhatnánk, hogy ezen elszakadás által született meg: a jel a vizuális gondolkodás világából a fogalmi gondolkodás világába lépett át, és az akárhányszor megismételhető, mindannyiszor egyértelműen megérthető, pontos fogalmi közlés eszköze lett. A képből az írás születése tehát nem evolúció, hanem revolúció útján ment végbe.

Tudományos körökben évszázados vita zajlik arról, hogy a ma ismert legrégebbi írások, a maja, az ókori indusvölgyi, a kínai és a mezopotámiai-egyiptomi vajon közös gyökerű-e, vagy ugyanannak (tudniillik az írásnak, mint elvnek) többszöri, egymástól független feltalálásával van-e dolgunk. Mindenesetre nem zárhatjuk ki, hogy a Heuréka-felismerés egyetlen (ebben az esetben feltehetően sumér) ember elméjében ment végbe bő ötezer évvel ezelőtt, aminthogy általánosan elterjedt nézet szerint egyes kutatók szerint egyetlen ókori görögnek köszönhetjük a magánhangzók beillesztését az addig csak mássalhangzókat tartalmazó ábécébe. Ám akár egy ős-feltalálónak köszönhetjük az írást, akár több, Athén aranykorához

50 Robinson 148.

51 Robinson 186.



1. kép



2. kép

hasznló, többgenerációs szellemi felragyogásnak, a lényeg, hogy nem a konkrét írásjegyeket „találták fel”, hanem a kép (hangjelölő) jellé alakításának lehetőségét. Így válik érthetővé, hogy a minden valószínűség szerint mezopotámiai gyökerű egyiptomi írásnak miért olyan hasonló a logikai rendszere, és miért annyira különböző a megjelenése.

A kép az írás révén tehát felszabadult vizuális jelentésének kötöttségei alól, és az általa ábrázolt tárgy vagy jelenség kiejtett szavának (többnyire első) betűjeként vagy betűcsoportjaként, szótagjaként olyan építőelemmé alakult, amely tetszés szerint felhasználható lett bármely más szó lejegyzéséhez. Az írás, mint kommunikációs eszköz azzal, hogy tetszés szerint könnyen megismételhetővé, és mindenkor ugyanazt a tartalmat hordozóvá vált, nyomban óriási előnyre tett szert a képi kommunikációval szemben, faképnél hagyta azt, és ezzel gyökeresen átalakította az emberiség gondolkodását. A kép a kommunikáció világában legfőbb utóvédharcokra volt képes, és bár állásait soha nem adta fel végleg, lényegében visszavonult a művészet bástyái mögé.

És onnan tört előre ismét a grafikai sokszorosítás megjelenésével. A képnek ugyanis óriási hátránya, hogy csak kevesen képesek általa információkat megbízható módon hordozó színvonalon létrehozni, miközben az írást gyakorlatilag bárki elsajátíthatja. A grafikai sokszorosító eljárás nem áttöri, hanem megkerüli ezt az akadályt azzal, hogy megoldja a másolás problémáját, és ezzel eléri, hogy sok ember találkozhassék ugyanazzal a képi közléssel, és ugyanezen az úton akár képi válaszokat is adjon rá.

Ezen logika alapján nincs rá ok, hogy a sokszorosított fényképet kizárjuk a vizsgálódás köréből. Más megközelítésben azonban találunk ilyen okot. Az alábbi képpár szemléletesen mutatja, hogy a valóságról készült fénykép és grafika milyen jelentős mértékben eltérhet egymástól. Mind a fényképet, mind az akvarell képet Oldal István⁵² készítette. A két kép bepillantást enged az előző századforduló egyik, a jelen tanulmányban majd gyakran említett festészeti technikájába: az alapot fénykép adja, és ezt a festő szabadon átkölti. A fényképen jól látható, hogy a vándorcigány család egy tekintélyes porta, talán községi hivatali épület udvarán időzik. A festmény, amely valójában maga is fénykép átdolgozása (jól mutatja ezt a két felnőtt arca, a szekér és a lovak egynémely részlete) az épületet elhagyja, és a cigány családot a természetbe helyezi, amivel új hangsúlyokat ad a jelenetnek.

Mindez szempontunkból azért lényeges, mert megmutatja a fényképből és a grafikából nyerhető információk közötti különbséget. A fénykép elsősorban saját tárgyáról beszél, különösen a korai időszakban, amikor még nem terjedtek el a művészi fényképezés jelentésmódosító technikái. A grafika ezzel szemben nagyon sokat elárul az alkotóról, sőt mi több, a befogadó közegről is nyerhetünk információkat, miközben kellő forráskritikával természetesen magához a tárgyhoz is közelebb kerülhetünk.

Átfedés ezzel együtt is bőven van a két képkészítési eljárás között, és a grafikai információ forráskritikájának a (lehetőleg korabeli) fénykép meghatározó eszköze. Ezzel a céllal, kiegészítő információs forrásként mi is igénybe vesszük a fényképet, felhasználjuk a grafikai ábrázolások értelmezéséhez, de nem mélyedünk el a fénykép és valóság viszonyának vizsgálatába.

A jelen tanulmány egyébként sem vállalkozik, nem is vállalkozhat arra, hogy az itt fölvezetett, mindeddig kevésbé bejáratott hatalmas területnek minden zugát megmutassa és feltárja. Hogy merre vezetnek még utak, annak szemléletes példáját adja Katie Trumpener: A cigányok ideje - egy „történelem nélküli nép” a Nyugat

52 Festő és fényképész, Nagybecskerekén működött, élt 1828–1916.



3. kép

csak ... erre keressük a választ. Amelynek megelézéséhez a fényképeket ezúttal csupán forráskritikai segítségként alkalmazzuk. Igazából csupán egyetlen kérdést tűz maga



4. kép

narratíváiban című tanulmánya⁵³, amely fényképeket is segítségül hívva szól a cigányok és a nyugat-európai történelem viszonyáról, előbbieknél a történelemből való kiszorulásáról. Nem kevésbé izgalmas távlatokat nyit Ulrike Pilarczyk - Ulrike Mietzner: A képtudomány módszerei a neveléstudományi és társadalomtudományi kutatásban című tanulmánya, amely szintén a fotoantropológia eszköztárát alkalmazza⁵⁴.

A jelen tanulmány igazán csak ... erre keressük a választ. Amelynek megelézéséhez a fényképeket ezúttal csupán forráskritikai segítségként alkalmazzuk. Igazából csupán egyetlen kérdést tűz maga elé: nyerhető-e a történetírás számára hasznosítható információk az 1914 előtti magyarországi grafikus cigányábrázolásokról, és ha igen, melyek ezek? A továbbiakban erre a kérdésre keressük a választ.

53 Replika, 1996/23-24. 219-241.

54 Iskolakultúra. 2010. 5-6. szám. Melléklet 1. 3-20. old.

1.2.1 A grafikai sokszorosító eljárások

A koraújkortól a sokszorosított fénykép megjelenéséig terjedő időszakban a képi források alapvetően kétfélék: egyedi alkotások és grafikai sokszorosító eljárással készült képek. Az első csoportot, amint azt fentebb kifejtettük, csak nagyon korlátozottan vontuk be vizsgálódásunk körébe, elsősorban azért, mert az egyedi alkotásokat túl sok esetlegesség veszi körül, akár a keletkezésükről, akár utóéletükről, hatásukról van szó. A második csoport vizsgálódásunk fő tárgya, innen rendelkezünk a következtetések levonásához elegendő számú mintával, különösen az 1850-es éveket követően. Elsőként röviden célszerű áttekinteni, melyek is ezek a sokszorosító eljárások⁵⁵.

1.2.1.1. A fametszet

A legrégebben ismert és használt képsokszorosító technika a fametszés, amely Európában már a könyvnyomtatás feltalálását megelőzően, a 15. század első felében elterjedt. Ezt évezredekkel megelőzi ugyan a hengerrel vagy lapos tárggyal történő pecsételés, ez azonban szinte egyáltalán nem nevezhető képalkotó



technikának, inkább egyfajta aláírásként, tulajdonjelölőként használták.

A fametszés magasnyomású eljárás, tehát a nyomófelület kiemelkedő, magas részei ve-

5. kép

55 Az eljárásokat Aleš Krejča: A művészi grafika technikái című könyve (Bp., 1985) és Novák László: Grafikai művészetek könyvtára sorozatának Grafikai sokszorosító művészetek című, Budapesten 1927-ben megjelent kötete alapján ismertetjük.

szik fel és viszik a papírra a nyomdafestéket. Gutenberg előtt több évtizeddel már szövegeket, sőt teljes könyveket is nyomtattak Európában⁵⁶ ezzel a módszerrel, köztük a híres Biblia Pauperumokat (3. kép), csakogy itt nem önálló betűket használtak, hanem az egész könyvoldalt egyetlen falapra vésték, amelyet értelem-szerűen kizárólag az adott könyv nyomtatására lehetett használni, semmi másra. Gutenberg találmányának éppen az a lényege, hogy cserélhető, sokszor felhasználható betűket alkalmaz, amivel megsokszorozta a munka költséghatékonyságát. A fa könnyen, olykor túl könnyen véshető anyag, a véső gyakran megugrik, viszonylag nagy darabokat hasít ki, finom vonalak előállítása rendkívül nehéz, de még ha sikerülne is, fennáll a veszély, hogy a túl vékonyra hagyott vonal letörik, és ez egész munka kárba vész. A hagyományos fametszet tehát elkerülhetetlenül darabos, szögletes – ez még olyan mesterek munkáin is felfedezhető, mint Dürer és Holbein, a kismesterek munkái pedig olykor kifejezetten bumfordiak, esetlenek (4. kép).

A fametszetű képnek az az előnye, hogy a betűvel egy menetben, a szöveg közé illesztve nyomtatható, sérülékenysége azonban a rézmetszettel szemben idővel háttérbe szorította, és noha a 15. századtól egészen a fotó nyomdai sokszorosításiának bevezetéséig, a 19-20. század fordulójáig folyamatosan jelen volt a kereskedelemben, a 17. századtól az olcsó népkönyvek lapjaira szorult vissza, gyenge képességű iparosok készítették, ezért információs értéke is visszaesett.

A döntő változás egy angol természettudós, Thomas Bewick nevéhez fűződik, aki könyveihez olcsó és jó minőségű illusztrációs technikát keresett. Az 1800-as évek első évtizedében, több lépésben kifejlesztett technika legfontosabb leleménye valóságos Kolumbusz tojása: Bewick a fát nem szálirányával párhuzamosan vágta táblára, hanem arra merőlegesen, asztalos kifejezéssel bütüre, és így a korábinál sokkal homogénebb, ugyanakkor szívósabb felületet kapott. A leleményt tovább finomította az-

56 A kínai blokknyomtatás jóval korábban kezdődött.

zal, hogy felkutatta a legalkalmasabb fát, a puszpángot, emellett finom vésők, fogazott kaparók, himba-pontozók sorozatát fejlesztette ki, és segítségével a rézmetszetével vetekedő, olykor azt felülmúló részletezettségű fametszetet állított elő. A hagyományos rézmetszet, bármilyen virtuóz is a művelője, csak kontúrokkal képes dolgozni, a Bewick-féle technikával azonban már tónusokra lehetett felbontani a képet, a gyakorlott mester addig nem tapasztalt valóságűséget érhetett el⁵⁷ (5. kép).

A fa sérülékenységének problémáját azonban még mindig nem sikerült megoldani. A nyomódúc használat közben szükségszerűen kopik, apróbb részletek letörnek, a levonatok száma korlátozott. A 19. század közepére erre a problémára is találtak megoldást. Egy évtizeddel Bewick találmánya előtt, 1798-ban fedezte fel Galvani az elektromosságot, és néhány évtized múltán megszületett a róla elnevezett galvanizálás, felületek elektronikus úton fémmel való bevonása. Az 1840-es évekre kidolgozták a fametszet galvanizálását is (elektromos vezetőként finom grafitport használtak), és ezzel gyakorlatilag megszünt



az egy metszetről készíthető másolatok példányszámának korlátja. A kor könyv- és újságkiadói valósággal tobzódtak az illusztrációkban, egy-egy hetilap-számba több tucat, egy-egy könyvbe olykor több száz képet zsúfolva. A jelen tanulmány bevezetőjében emlegetett iconic turn, a képi fordulat legelső jeleit itt, az 1840-es (Magyarországon az 1860-as) években kell keresnünk – de ez már egy másik tanulmány témája lehetne.

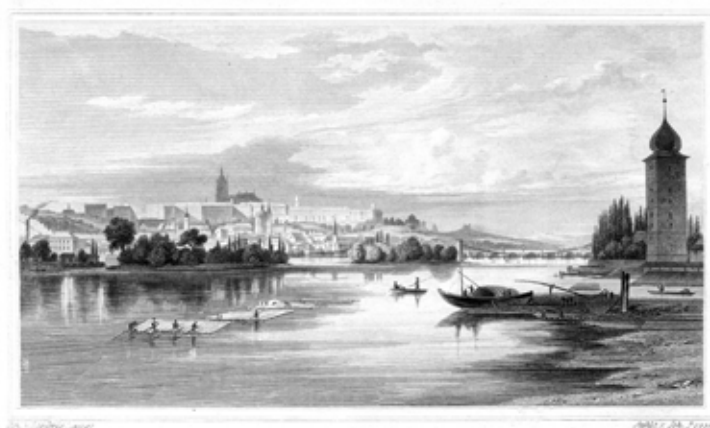
6. kép



7. kép

1.2.1.2. A réz- és acélmetszet

A rézmetszet úgynevezett mélynyomású eszköz, az alkotó a nyomtatandó vonalat ki-mélyíti a lemezen, és ez a mélyedés veszi fel, majd adja le a nyomdafestéket. A szoro-san vett rézmetszet valójában csak egy a számos réz-alapú technika között, bővebben alább szólunk róla. A rézmetszethez hasonló, a 15. század óta ismert, de nem gyak-ran alkalmazott hidegtű eljárás során a rajzoló erős, hegyes tűvel végzi el a mélyítés munkáját. A hidegtű rajza természetes, jobban hasonlít a szabadkézi rajzhoz, mint a metszet, mégis van benne bizonyos merevség, hiszen a vonalakat erős nyomással



kell húzni, nem szabadon a kéz. Emiatt ez a tech-nika kevésbé terjedt el, inkább csak festők kísérleteztek vele. Említést érdemel még a meg-lehetősen bonyolult aquatinta, 8. kép

valamint a bársonyos tónusokra képes borzolás, ezeket azonban nagyon ritkán alkalmazták, témánk szempontjából nem relevánsak.

A rézmetszet és a hidegtű merevségének oldására fejlesztették ki a rézkarcot. A 16. század kezdete óta ismert technikát először vaslemezen alkalmazták, a réz csak később vette át a szerepet. Az eljárás során a fémlamezt saválló, könnyen karcollható réteggel (például kormos viasszal) vonják be, a művész erre karcolja rá a rajzot, majd a felkarcolt vonalakat savval kimélyítik, ezt követően a saválló réteget lemossák, és nyomtatásra kész a lemez. A lemez többszöri ismételt maratásával, egyes felületek ismételten saválló réteggel való bevonásával, a sav erejének és a maratás idejének variálásával a hozzáértő különleges hatásokat képes elérni. De éppen ez a bonyolultság akadályozta meg a tömeges elterjedést, és elsősorban néhány művész, például Rembrandt és Goya eszköze volt⁵⁸ (6. kép).

A 17-18. században a már említett rézmetszet volt a legkedveltebb és legrangosabbnak tekintett grafikai sokszorosító eljárás. A 15. század közepe óta ismert technikával tiszta, erős vonalú rajz állítható elő, a gyakorlott mester nagy részletgazdagságot érhet el. Hátránya, hogy egy-egy lemezeről viszonylag kevés, legföljebb három-négyezer levonat készíthető, ennek azonban a 18. századig, amikor egy kiadvány kétezres példányszáma már igen magasnak számított, nem volt jelentősége. A korról meglévő képi ismereteink döntő hányada a rézmetszetekből származik, különösen azokat a témákat illetően, amelyeket a magas művészet nem tartott megörökítésre méltóaknak (7. kép).



9. kép

Mint említettük, a fametszet a 19. század elején versenyre kelt a rézmetszettel, amelyre az utóbbi egy 15. századi technika, a vasmetszet új technológiájának felelevenítésével válaszolt. Az 1820-ban kidolgozott eljárás szerint a képet lágyított vasle-

mezre vésték a rézmetszetével mindenben megegyező technikával. A kép elkészülte után a lemezt keményre edzették, vésetét mintegy fordított rotációs eljárással lágyított vashengerre nyomtatták, amelyet megedzve nagyszámú acél nyomódúc előállítására alkalmas nyomóformát, patricát kaptak. A patricáról akár több száz, egyenként több ezer nyomat elkészítésére alkalmas dúc készülhetett, és ettől kezdve a példányszám nem jelentett többé gondot. Az acélmetszet fénykora az 1820 és 1850 közötti időszakra esett. Jellemzően kislakú képek készültek így, köztük rengeteg veduta, országokat és városokat bemutató városkép, háttérben a kérdéses település látképevel, az előtérben apró staffázsfigurákkal (8. kép).

A grafikai sokszorosítás régi problémája a szín. Egészen a 19. századig erre egyetlen megoldás mutatkozott: a képek utólagos, kézzel való színezése. Széles körben alkalmazták is ezt az eljárást, a kiadók mellett népes színező műhelyek dolgoztak, ahol a munkások éppen olyan gyorsan és precízen végezték munkájukat, mint manapság egy porcelángyárban. Színezett képek a 15. század óta készültek, de az igazán tömeges igényt a 18. század végén megjelent divatlapok teremtették meg. Szerinte Európában a színes divatképek százezrei készültek gondos kézi munkával, a munkának megfelelő áron. A dolgok természetes logikájából fakadóan az új termék új igényeket generált, egyre nagyobb igény mutatkozott a színes képekre.

1.2.1.3. A litográfia

Részben ez az igény segítette életre a minden addigitól gyökeresen különböző új nyomtatási eljárást, a könyomtatást vagy litográfiát. Ez síknyomtatási eljárás, a festék azonos magasságban van a körülötte lévő felülettel, a rajz felvitelére a különböző anyagok víztaszító vagy vízvonzó tulajdonsága alapján van mód. A rajzoló víztaszító anyaggal rajzol a csiszolt kőlapra, és ez a rajz veszi fel és viszi át a nyomatra az olajalapú festéket (9. kép).

Az eljárást Alois Senefelder találta fel 1796-ban, azután sokan tökéletesítették. Litográfiával nem csak vonalak, hanem felületek is nyomtathatók, tetszés szerinti színnel. A technikából fakadóan a litográfus csak tiszta színekkel és azok árnyalataival tud dolgozni, és annyiszor kell nyomtatnia a lapra, ahány színt akar. Ebből fakadóan a színes litográfia látványos és drága eljárás, illusztrációként többnyire drága albumokban alkalmazták.

1.2.1.4. További eljárások

A 19. század második felében egyre újabb és újabb képnyomtató eljárásokat dolgoztak ki, hogy a nyomdaipar rohamosan fejlődő szükségleteit kielégítsék. Mai napig ismert az úgynevezett olajnyomat, valójában többféle eljárás gyűjtőneve, amellyel igen látványos színes képek készültek. Többféle módszer született a fénykép sokszorosítására is. Ezek egy része a litográfia elvén működött, mint például a cinkográfia, más részük a rézkarc technikáját ötvözte a fényképezéssel, amit magyarul többnyire fénynyomtatnak neveztek. A jelen dolgozat szempontjából azonban ezek nem meghatározók. Az 1850-es évek előttről a régi típusú fametszet (például – lásd majd alább – Münster), a rézmetszet (például Birkenstein), a rézkarc (például Stock), 1850 után pedig a litográfia (például Prónai) és az új típusú fametszet (Vasárnapi Újság) volt a döntő. Az előző századfordulót követően pedig a fénykép vette át a vezető szerepet.

1.3. A grafikus ábrázolások lelőhelyei

A különféle témájú grafikus képeket nem véletlenszerűen találja az ember a múlt évszázadok alatt felhalmozódott képtömegben. Mint minden másnak, ennek is megvan a maga logikája. Az évszázadok során kialakultak azok a kiadványtípusok, amelyekben egy-egy nép, népcsoport ábrázolásai jó eséllyel megtalálhatók.

A mi esetünkben ilyenek az önállóan forgalmazott vagy kötetbe foglalt távlati vár- és városképek, idegen szóval *veduták*, melyeken igen gyakran láthatók úgynevezett staffázsfigurák, a kompozíciót gazdagító szereplők és jelenetek.

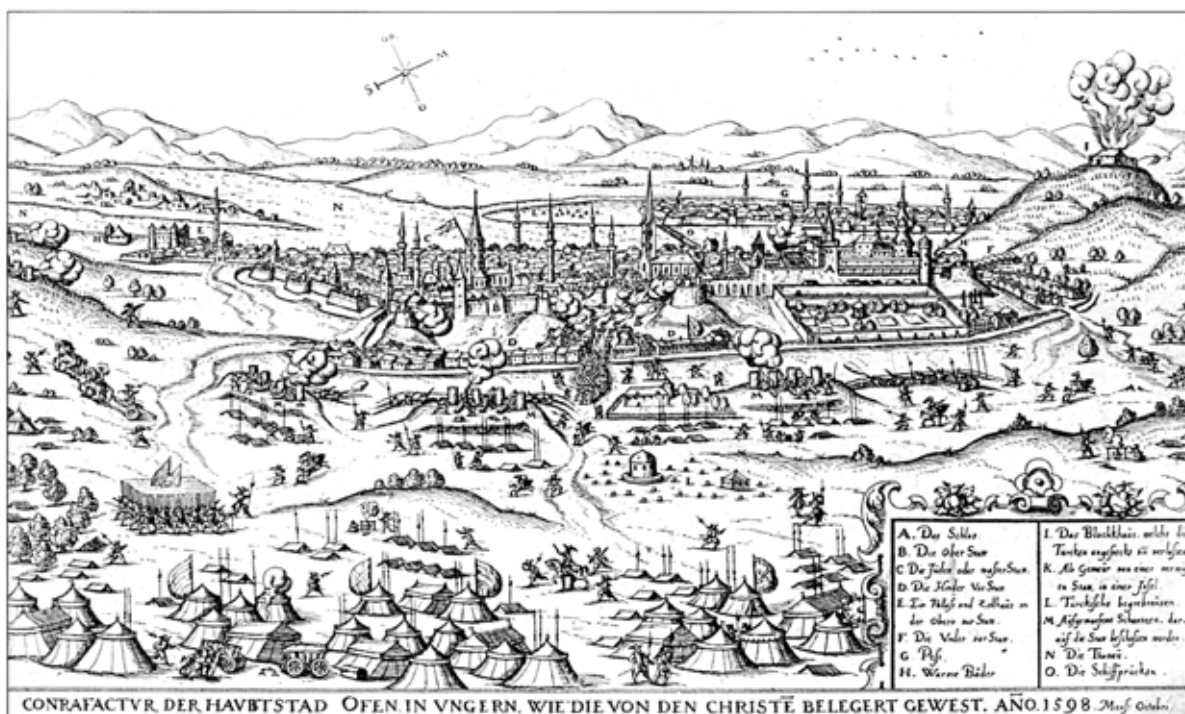
Ismertek továbbá *viseletalbumok*, melyek gyakran nem csak egy népcsoport öltözetét ábrázolják, de kisebb-nagyobb életképeket, olykor egész mozgalmas jeleneteket is tartalmaznak. A könyvnyomtatás kezdetétől kezdve készültek *országleírások* és más, a tárgykörhöz köthető illusztrált könyvek. A 19. században váltak tömegessé az illusztrált *folyóiratok*, a század második felében terjedtek el az úgynevezett önálló műlapok, a feltörekvő kispolgárság olcsó lakásdíszítő kép iránti igényeit kielégítő metszetek és nyomatok, végül a század végén a *képes levelezőlapok*. Csupán sajátos szempontunk avatja önálló kategóriává a 19. század rajzos címlappal ellátott *kottáit*, melyek közül több is hozott cigány zenészeket.

A műfaji határok nem mindig élesek, sok könyvben veduták és viseletábrázolások vegyesen találhatóak, bár akadnak olyan kiadványok is, amelyek valóban csak az egyik képtípust tartalmazzák⁵⁹. A 19. század második felében a folyóirat és a könyv határai mosódtak el oly módon, hogy egyes kiadványok füzetenként, egyfajta előfizethető periodikaként is megjelentek, kezdve a *Magyarföld és népei* 1846-os sorozatán, egészen az *Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képen* című, közel másfél évtized alatt megjelent köteteiig.

1.3.1. Veduták

A veduták, távlati vár- és városábrázolások műfaja közel egyidős a könyvnyomtatással, és utolsó jelentős alkotásai az 1910-es években, már fotografiai eljárással készültek. Ennek a bő négy évszázadnak a termése mérhetetlenül gazdag, valóságos ikonográfi-

59 Cennerné 23. oldal.



10. kép

ai bőségszaru, jószerével kimeríthetetlen képanyaggal. A korai időkből a leghíresebb Hartmann Schedel 1493-ban megjelent világkrónikája⁶⁰, melynek számos részletében hiteles Buda-ábrázolása az első metszet a magyar fővárosról. Schedelnél a városábrázolások még elválnak az emberek képeitől, később azonban a rajzolók egyesítik a kettőt, így téve mozgalmasabbá és vonzóbbá a képeket.

A mozgalmas 16. és 17. században a veduták önálló ágaként jelentek meg a mezei ütközeteket és várostromokat megörökítő csataképek (10. kép). Akadt közülük klasszikus előképeket idéző fantáziakép, de bőségesen találni tudósítói hitelességre törekvő ábrázolásokat is, amelyekről pontosan leolvasható az egyes hadtestek elhelyezkedése, előnyomulása vagy visszavonulása, nem beszélve a domborzat és az erődítések jellegzetességeiről. A staffázsfigurák igen gyakran a csataképeken is megjelentek, egyszerre képi információként és díszítőelemként.

60 Hartmann Schedel: Registrum huius operis libri cronicarum cu[m] figuris et imagi[ni]bus ab inicio mu[n]di, Nürnberg, 1493, több hasonmás kiadás is.

A jelenleg ismert legkorábbi magyarországi cigányábrázolás egy 17. század végi veduta-albumból ismeretes⁶¹. Anton Birckenstein mértankönyvének ábráit zömmel magyarországi várképek vedutáival, látképeivel díszítette, a várképek előterében pedig úgynevezett staffázsfigurák, egyfajta statiszta szerepet betöltő alakok életképei láthatók. A legtöbb kép katonákat ábrázol, de kettőn cigányok is azonosíthatók. A képekkel a továbbiakban részletesen foglalkozunk.

A veduták aranykora a 19. század ötvenes és hatvanas évtizede. Ekkor terjedt el igazán az acélmetszet technikája, amely lehetővé tette, hogy igen finom rajzú képeket nagy példányban lehessen reprodukálni. A technikai újítás következtében sokszorosára nőtt a képi információk száma. Ezek a veduták a kor szemléletének megfelelően a lehető legnagyobb hitelességre törekedtek, mégis átlengi őket valami megszépítő, éteri békesség, akárha a megállított idő dokumentumai lennének. Ennek a máig megragadó varázslatnak a forrása a valóság és a képi költészet egyedülálló ötvözése: az eredeti helyszínen felvett vázlatot, esetleg fotográfiát híven követi a rajzoló, a részleteket azonban tetszése szerint átkomponálja, mintegy letisztítja, elhagyja a zavaró részeket, és az előtérbe tetszése szerint megrajzolt (de persze hiteles) alakokat helyez, éppen oda, ahol legjobban érvényesülnek a kompozícióban. Ily módon a valóság és a költészet között a határ már-már eltűnik, a kettő az egzotikumban egyesül⁶². Számolnunk kell azzal, hogy a kor polgári szalonjainak olvasója ezeken a vedutákon keresztül alkotott képet magának a messzi tájakról, aminek következtében a világot sokkal szebbnek, békésebbnek, rendezettebbnek és vonzóbbnak vélte, mint amilyen a valóságban volt. A fotográfia rideg tényyszerűsége bőségesen hozzájárult ahhoz a keserű kiábrándulás- hullámhoz, amely a 20. század elején előntötte a világot – de ez már egy másik tanulmány tárgya lehetne.

A 19. századi veduták műfajába sorolható a *Magyarország és Erdély eredeti képekben* című, három kötetes kiadvány is⁶³. A könyv a Birckenstein-kötethez

61 Birckenstein 105 és 119.

62 Bencsik 1990, 131.

63 Könyvészeti adatait lásd az irodalomjegyzékben.

hasnólóan nem nevesíti az ábrázolt épületek előterében látható figurákat, csupán képi jellegzetességeik alapján azonosíthatunk három cigány csoportot. A két művön kívül még számos veduta-gyűjtemény és önálló várkép, városkép megjelent Magyarországon, azokon azonban cigányokat azonosítani eddig nem sikerült.

1.3.2. Viselet-albumok



11. kép

négy művet használtunk. Az első valójában meg sem jelent, kéziratban maradt, és mint ilyen, elvileg nem is volna helye a jelen dolgozatban. A korai időkből azonban olyan

A 16. századtól kezdődően egész Európában elterjedt műfaj volt a viseletalbum⁶⁴. Egyes kiadványok csupán egy-egy terület viseleteit gyűjtötték össze, mások több országra, olykor több földrészre kiterjesztették gyűjtőkörüket, olykor csupán a kortárs viseleteket vették számba, máskor sok évszázad öltözeteit is közreadták (11. kép). Akadtak néhány szerény, fekete-fehér képet közreadó munkácskák, és voltak hatalmas, sok kötetre rúgó monográfiák, melyek sok száz színes képpel kedveskedtek az olvasóknak.

Ebből a hatalmas anyagból mi

64 Bővebben erről Galavics 57–77.

kevés kép maradt fenn a cigányokról, hogy bocsánatos bűnnek gondoltuk, ha kivételt teszünk. A Budapesten őrzött, 1690 körülre datálható kéziratos viseletalbum mindazokat a jegyeket magán viseli, amelyeket nyomtatásban napvilágot látott társai – eredetileg bizonyára maga is nyomda alá készült. Az albumból három képet vettünk át.

A következő gyűjtemény Stock János Márton sokat reprodukált öt képét tartalmazza 1778-ból⁶⁵. Az album valószínűleg csonka maradt, sohasem készült el teljesen. Hasonló a helyzet Ifj. Neuhauser Ferenc színes metszeteivel, melyeknek még a pontos keletkezési dátuma sem ismeretes, csupán valószínűsíthető az 1810-es évek eleje⁶⁶.

Annál jobban ismert Bikkessy-Heinbucher József 1816-ban megjelent nagy színes albuma, amely magyar és horvát viseleteket mutat be néhány történelmi ábrázolással együtt. A kötet korabeli sikerét mutatja, hogy az első után hat évvel második kiadásban is megjelent. Ebből a kötetből két képet vettünk át.

Érdekes itt megemlíteni Franz Jaschke pompás, színes albumát⁶⁷, amely viseleti lapokat és vedutákat egyaránt közöl, tehát elvben mindkét kategóriának megfelel, az ábrázolt személyek között azonban cigány nem található.

1.3.3. Országleírások

A korai időkre vonatkozóan az országleírás helyett talán helyesebb volna a „geográfia” kifejezést használni, abban az értelemben, ahogyan az ókortól, Sztrabóntól kezdve értették: földrajz, néprajz, történelem, kultúrtörténet szétválaszthatatlan elegyeként. Számos könyv az egész akkor ismert világról adott a maga korának megfelelő ismereteket, mint például Schedel említett *Világkrónikája*. Ezt az ősnymotatványt aztán sok ezer más mű követte, bennük képek százazrei az elfutó évszázadok alatt mind jobban kitárulkozó, megmutatkozó világról (12. kép).

65 Könyvészeti adatait lásd az irodalomjegyzékben.

66 Könyvészeti adatait lásd a második részben.

67 Nationaltrachten und Ansichten Ungarns, Siebenbürgens und der Bukovina, Wien. 1822.



Eine Straße unterhalb des Schlosses zu Warwick.

12. kép

Magyar vagy Magyarországot tárgyaló, 1900 előtti képes országleírás azonban kevés van, inkább egy-egy tájegységről készültek képes albumok, amelyekben cigányábrázolás alig akad. A ritka kivételek egyikeként említhető John Paget angolból utóbb magyarrá lett utazó *Hungary and Transylvania* című kétkötetes munkája⁶⁸, melyben egy cigánylány félalakos portréja látható. Feltűnő, hogy ezen a képen egyetlen toposz sem azonosítható – a skót szerző vélhetően nem ismerte a Magyarországon elterjedt képi közhelyeket. Az országleírások közé tartozik a *Magyarország képekben – honismertető album* című kötet⁶⁹, ebből öt cigány képet is idézünk. Végül még egy mű akad a vizsgált korszak legvégéről: *Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képekben* című, két évtizeden át készült hatalmas, 21 kötetes díszmunka⁷⁰. Ennek 20., Erdélyt tárgyaló kötetébe József főherceg írt egy 11 oldalas, öt képpel illusztrált fejezetet.

68 Könyvészeti adatait lásd az irodalomjegyzékben.

69 Könyvészeti adatait lásd az irodalomjegyzékben.

70 Könyvészeti adatait lásd az irodalomjegyzékben.

1.3.4. Térképek

A nyomtatott és kéziratos térképeket készítésük kezdete óta díszítik különféle alakokkal és jelenetekkel. Ezek egy része a képmező szélén, félreeső helyén ugyanazt a szerepet tölti be, mint a veduták esetében, máskor a képmezőn belül gazdagítja az ábrázolást. A Magyarország egészét vagy részleteit ábrázoló térképek ilyen szempontból is gazdag anyagot kínálnak, ikonográfiai feldolgozásuk azonban még el sem kezdődött, a képek egyikét-másikat mindeddig csupán véletlenszerűen publikálták. Így került a szakmai közönség elé egy kéziratos győri térkép cigány-ábrázolása, amelyet magunk is bevonunk a vizsgálódás körébe.

1.3.5. Folyóiratok

Bár a nyomtatott újság története egyidős magával a nyomtatással, a mai értelemben vett, széles körben terjesztett, rendszeresen megjelenő és előfizethető sajtó kezdetei csupán a 17. századig nyúlnak vissza⁷¹. Ezen korai folyóiratok némelyike hozott időnként egy-egy rézmetszetű mellékletet, de a magas költségek miatt ez nem vált rendszeressé. A „képes újság” fogalma igazából a 19. század folyamán született meg. Korántsem véletlen, hogy az 1847-48-as magyar országgyűlésen elfogadott Sajtótörvény (XVIII. 2.) hangsúlyozza: „Sajtóutoni közlés alatt értetik: minden olyan közlés, mely vagy szavakban, vagy ábrázolatokban, nyomda, könyomda s metszés által eszközöltetik (...)”⁷²Az úttörő szerepet a divatlapok játszották, melyek nyilvánvalóan nem nélkülözheték az illusztrációt. Kezdetben kézzel színezett rézmetszetű divatkép mellékleteket hoztak, amelyek költségeit – ma már alig ismert ez a tény – valójában egyes szalonok fizették, lényegében hirdetésként⁷³. Az úton a szerény kivitelű, fekete-fehér könyomatokkal illusztrált újsá-

71 A Magyar Sajtó Története 1. p. 35.

72 1847-48. évi Országgyűlési törvények p. 57.

73 Tompos p. 114.

gok mentek tovább, közöttük Magyarországon a *Fillértár* élt meg viszonylag huzamos időt⁷⁴. Az áttörést azonban a magasnyomású, tehát a betűvel egy menetben nyomtatható fametszet több lépcsőben zajló technológiai megújítása, több ezer lenyomatot is elviselő fa nyomódúcok létrehozása hozta el⁷⁵. Az először Angliában megjelenő, majd az európai kontinensen is teret nyerő olcsó képes folyóirat – zömmel hetilap – akárcsak ma, akkor is a viszonylag alacsony iskolázottságú közönségre számított. Ezek a lapok a 19. század második felében szerte Európában nagy sikert arattak.

Magyarországon már 1848-ban megtörtént az első kísérlet ennek a piacnak a meghódítására⁷⁶, de az ismert körülmények között a vállalkozás nem bizonyult tartósnak. Az első nagy sikert ezen a piacon az 1854-ben indult *Vasárnapi Újság* aratta – ez a lap még az első világháborút is túlélte, korának meghatározó orgánuma volt. Példáját sokan igyekeztek követni, változó sikerrel. A század harmadik harmadára már folyamatosan 4-5 gazdagon illusztrált családi folyóirat versengett a magyar közönség kegyeiért, az illusztrált szaklapok sokaságát nem is számítva. Témánk szempontjából ez a terület bizonyult a leggazdagabb forrásnak, a felkutatott képeknek több mint a fele innen származik.

Öt-tíz éves szórással 1900 körül a képes újságok a fametszetről áttértek a sokszorosított fényképre. Addig ennek elsősorban nyomdatechnikai akadályai voltak, a már korábban is ismert technikai megoldások túl drágának bizonyultak az olcsó lapok számára. A technológiai áttörés azonban végül is bekövetkezett, és noha a 20. század első évtizedének fényképes újság-illusztrációi meglehetősen rossz minőségűek, innen már nem volt visszaút, a fametszet és a többi grafikai sokszorosító eljárás végleg kiszorult a valós események ábrázolásának területéről, és az újságokban megmaradt a karikatúrák és irodalmi illusztrációk műfajának.

74 1834 – 1836.

75 Novák X. p. 129-130, XI. p. 117-118.

76 Az *Ábrázolt Folyóirat* 1848-ban indult.

1.3.6. Kották

A 18. század végén és a 19. században széles körben elterjedt a házimuzsikálásra szánt, egy-két zenedarabot tartalmazó kották címlapjának képpel való díszítése. Ezt a jelentős anyagot ikonográfiai szempontból átfogóan még senki sem kutatta, inkább szemezgettek belőle. A dolog érthető: az egyetlen mód a sok ezer kotta egyenkénti kézbevétele, címlapjának reprodukálása, leírása, katalogizálása. Erre mi sem vállalkozhattunk, ám négy ide illő képet mégis sikerült fellelnünk.⁷⁷

1.3.7. Képes levelezőlapok

A levelezőlap, mint új médium 1869 október 1-én jelent meg (a világon először történetesen az Osztrák-Magyar Monarchiában)⁷⁸, képekkel pedig 1883-tól, Magyarországon 1889-től volt kapható. A közönség hamar rákapott, valósággal robbanásszerűen elterjedt. A századfordulóra már hihetetlen mennyiséget, évente Magyarországon 5 millió, az egész világon másfél milliárd darabot továbbított a posta.

A lapok legtöbbször épületeket, település-részleteket ábrázolt, sok volt a műalkotások reprodukciója, voltak zsánerek, életképek, és voltak úgynevezett grafikai lapok is, külön a képeslap-kiadó számára rajzolt-festett jelenetek, alakok, díszítések. Ebben a sorban helyet kaptak a cigányok is. Hozzá kell tennünk, hogy a hatalmas anyagban ilyen szempontból mennyiségi elemzés még nem készült, nem tudható pontosan, hogy az összes kiadványból mennyi ábrázol egyes népcsoportokat, azon belül mennyi a cigányok aránya. A jelenség mégis feltűnő, hiszen a korai fotós lapokat is ideszámítva mindenképpen százas nagyságrendről van szó.⁷⁹

77 A szerző ezúton is köszönetet mond Sárosi Bálintnak a tanácsaiért.

78 Pallas Nagy Lexikona 11. kötet Budapest, 1895. p. 474.

79 Önálló kötetet szentelt a cigány tárgyú képeslapoknak Jana Horváthová, a brnoi Muzeum Romské Kultury munkatársa. A cseh, romani, angol és magyar nyelvű kötet 219 képeslapot közöl zömmel Közép-Európából, az 1900 és 1930 közötti időszakból.