

Szellem az anyagban – az érzéki világ kiterjesztése és a technikai médiumok

2. rész | Világkiállítások. Mit jelent: kiállítani?

Werner Hofmann a világkiállításokat a „19. század hivatalos névjegyei”-nek nevezi. „Itt maga század lép színre, itt világszínházzá válik számára a világ.” (Hofmann 1987: 86)

A világkiállítások nagyrészt viszonylag jól dokumentáltak: határozatok, tervezetek előzik meg létrejöttüket, esetenként nyitás után speciális periodikákat adnak ki megvalósulásukról, sokszor már azelőtt is rendszeres tudósítások jelennek meg a legérdekesebbnek tartott részletekről, katalógusokat, vezetőket publikálnak, összefoglaló jelentések készülnek – mindez furcsa mód nem annyira megkönnyíti, mint inkább megnehezíti átfogó feldolgozásukat; különös tekintettel arra, hogy a folyamat korántsem állt meg a 19. század végével, minden idők talán legelképesztőbb kiállításával, az 1900-as párizsival. E sorok írása idején a *Milánói Expo* előkészületei folytak.²

A nemzeti kiállítások e mintákat követik, így az 1885-ös budapesti *Országos Általános Kiállítás* épít az 1873-as bécsi világkiállítás tapasztalataira, az 1896-os milleniumi pedig a megelőző egyfajta kiterjesztése. Párizs öt világkiállítást rendez a 19. században (1855, 1867, 1878, 1889, 1900) melyek közül az 1889-es a francia forradalom százéves évfordulójának, az 1900-as mintegy a század áttekintésének, összefoglalásának, egyúttal az új század kezdetének lett dedikálva.

Mi hatott a látogatókra, mi maradt meg emlékként, esetleg mint cselekvésre inspiráló ötlet, minta, példa? Miként jelentek meg, alakultak át hasonló témák, formák, melyek voltak a kiemelt szenzációk és hogyan értelmezték ezeket koronként, s egyáltalán: mit jelent kiállítani? Ilyen és hasonló kérdések merülhetnek fel – melyek áttekintésére, megválaszolására itt nem vállalkozhatunk, csupán néhány megjegyzésre szorítkozunk.

„1873-ban 11 éves fiammal elmentünk a bécsi világkiállításra. A szédítően sok látnivaló közül egynémelyik megmaradt emlékezetemben, többi között az olasz szobrokból az, midőn Clio egy márványlapra vési Cavour nevét s éppen az r betűnél tart.

Azután egy magas oszlop, melynek tetején egy hóféhér szobor állott. Ez földganytából készült. A talpzat legalsó foka koromfekete, azután mindig halványult egy árnyalattal, míg legtetején a hóféhér szobor volt. Láttam egy nagy olajfestményt, hol zölderdőben egy farkas véres húsdarabot tart szájában. Az erdő zöldjének

– melyet csupán a törzsek és a farkas, meg a hús színe szakítanak meg –, úgy hallottam akkor, hogy 3000 árnyalata van ezen a képen.

Majd egy óriási higanyval megtöltött kádban úszott a felületen egy nagy ágyúgolyó, jelezve, hogy a higanynak mennyivel nagyobb a fajsúlya. Volt egy sziléziai terem, melyben a len-ipar termékei voltak kiállítva, középen egy nagy bassin szökőkúttal. A víz hullása mind lenből utánozva, remekül.” (Rudnayné 1922: 109-110)³ A bécsi világkiállítás – közelsége miatt? – volt talán az első olyan nagyszabású nemzetközi felvonulás, melyhez Magyarországról is sokan kapcsolódtak (Klősz György a hivatalos fotográfus stáb tagja, tapasztalatait az 1885-ös kiállítás alkalmával kamatoztatja majd, melynek Kozmatával együtt hivatalos fotósa; sikeres kiállító Jedlik Ányos,⁴ meglátogatja a bemutatót Kosztka Tivadar – akkor még nem Csontváryként). A kiállítás egyik kiemelendő motívuma – legalábbis az erről hosszú cikket író Szily Kálmán szerint⁵ – a mágnes, akkor még egyáltalán nem abban a funkció-

3 özv. Rudnay Józsefné Veres Szilárda: *Emlékeim 1847-1917*. Budapest: Légrády Testvérek, [1922]. A szerző a magyarországi nőnevelés megteremtőjének, Veres Pálnéknak a lánya.

4 A nemrégiben restaurált „csöves villámfeszítő”: http://mult-kor.hu/20101028_restauraltak_jedlik_anyos_villamfeszitojet

5 „De hát mire valók ezek a nagy mihaszna mágnesek?” kérdezhetné tőlem valaki. Valahányszor egy új fölfedezés haszna után hallok tudakozódní, mindjárt a kis gyermekek jutnak eszembe, kik ha valami újat látnak, először is azt kérdik „meg lehet-e enni?” A bécsi világtárlat mágnesei, *TTK* 1873 november, 419. lap. Magyaráztként a szerző Faradayt idézi: *Valahányszor delejt közelítünk egy szakadatlan fémtömeghez, péld. zártvégű huzaltekereshhez, mindannyiszor villanyáram keletkezik, mely azonban csak addig tart, míg a delej a fémtömeghez közelebb és közelebb jó. A delej közeledő mozgása megszűnén, megszűnik a villanyáram is. Azonban nem csak közeledésekor, de távozásakor is létesít a delej a tekereshen villanyáramot, csakhogy ez utóbbi az előbbivel éppen ellenkező irányú.*

1 International Exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs, 1851-2005: A Bibliography by Alexander C.T. Geppert, Jean Coffey and Tammy Lau. 3rd edn, Berlin/Fresno 2006. <http://www.tu-cottbus.de/theorie/architektur/Wolke/eng/Bibliography/ExpoBibliography.htm>

2 <http://www.expo2015.org/en>

nális értelemben, mint ahogy húsz évvel később Tesla alkalmazza Chicagóban.

Ha arra keressük a választ, mit is jelent(ett) „kiállítani”, először észre kell vennünk, hogy a magyar nyelvben a kiállítás szó mellett a 19. században legalábbis alternatívaként használták a nyelvújítás alkotta tárlat kifejezést – világtárlat –, ami arra utal, hogy a „kiállítás” szemantikája legalábbis nem tűnt elégségesnek az eset megnevezésére. A kiállítás szó háttérében⁶ legalább két, egymással nem azonos jelentés rejlik, mely az állít szóból érthető meg (valamit mond, valahová helyez), de ez nem teljesen fedi a nemzetközi szóhasználatban ugyancsak meglévő – s gyakran egymás alternatívájaként használt – kettősséget: *Great Exhibition of the Industry and Works of All Nations, London 1851*, illetve *L'exposition universelle de 1855 Paris*. Az „exhibition” és az „exposition” egyaránt latin gyökerű, de míg az expozíció az *ex – pono* (pono, ponere, posui) nyomán egyfajta kitélre, pozicionálásra, akár pózra utal, vagyis a hely, az elhelyezés felé tolja

6 Nyilvánvaló rokona a német „Austellung” – a „stellen” itt is sokrétegű, melynek részletezésére most nincs mód: „Bildern verstellen was sie vorstellen. Sie stellen sich vor das was sie vorstellen sollen.” Vilém Flusser

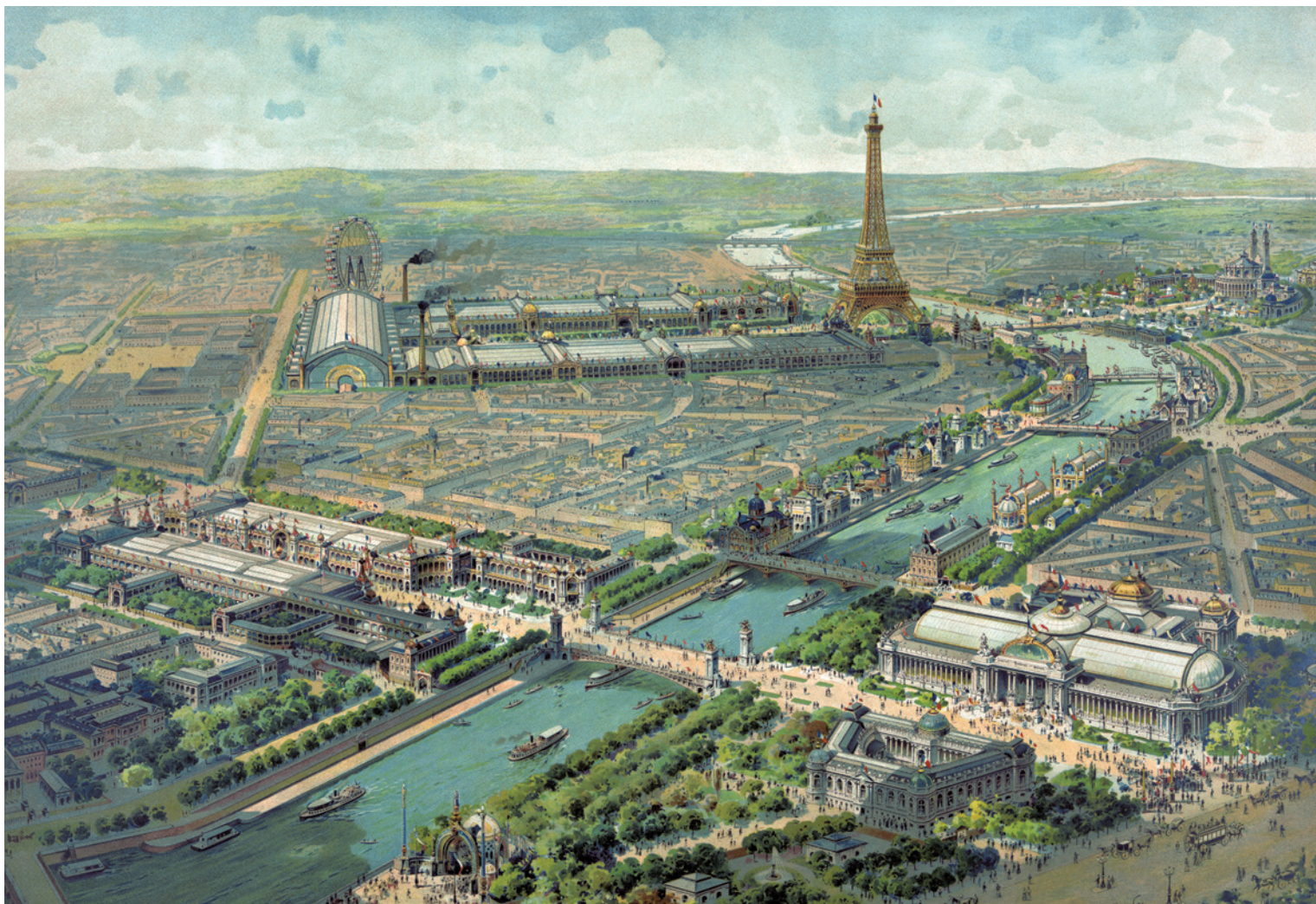


Az 1900-as párizsi vilákiállítás panorámaképe – Nemzeti pavilonok a Szajna partján. A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye, 1901. 182–183. lap

az értelmezést, az exhibícióban ott van a tulajdonlás, a birtoklás (*ex + habeo*), tehát valamely tulajdon kerül időlegesen „birtokon kívül”, mikor megmutatkozik. Míg a „tárlat” intenciója a nyilvánosság egyfajta integrálása a jelentésbe (*kitár*), ez a nemzetközileg használt kifejezésekben kevésbé van jelen. Ugyanakkor – gondolva a szavak egyéb használatára – úgy az *exhibition*, mint az *exposition* egyaránt valamiféle bevezető magyarázat, nyitány, mely szükséges előkészítés valamihez, ami majd csak következik. Ilyen értelemben a világtárlatok egyszerre felmutatnak valamely birtokot (kincs, tudás, eredmény, felfedezés) és azt időlegesen „kiteszik” mások tekintetének valamely más helyen, mint az eredeti, a valódi.

A vilákiállítások szaporodásával párhuzamos az új képfajta, az első, paradigmaváltó technikai kép, a fotográfia születése, fejlődése, elterjedése. Az expozíció a fotográfiánál (*exposure, exposition*) azt az igen szűk időtartamot jelenti,

Az 1900-as párizsi vilákiállítás színezett panorámaképe, madártávlatból.



mely alatt a fényérzékeny emulzióval preparált anyagot „kiteszik” a fény hatásának, melyen így az optika segítségével (vagy attól függetlenül: camera obscura, fotogram) a külvilág képe megjelenhet. A fotografikus képalkotás talán a legpontosabb analógiája ennek kitettségeknek, mely a világtárlatok lényege: első olvasatra talán meglepő, de erősíti ezt az értelmezési lehetőséget az a tény, hogy a látogatóknak a világkiállításon – külön engedély nélkül – általában tilos volt fényképezni. A fényképekről ugyanis az ezzel megbízott, „hivatalos” fotográfus stábok gondoskodtak, az általuk készített (előre „kanonizált”) fotókat lehetett csak megvásárolni, elvinni: a rendezvények integrálni kívánták a róluk alkotott képet is. A kiállítások tehát valamely jól formált módon közvetített új világkép modelljei, melyet a nézői tekintetek összessége számára alkottak, ők pedig megvásárolhatják „instant” szuvenirként, mint előre gyártott emlékképet, vagy saját „képüket” majd távozásuk után, hazatérve hívhatják elő a memóriából.

Az 1900-as párizsi világkiállításon – feledkezünk most meg a nemzetek utcáiról, a gyarmati kiállításokról, az ipari és mezőgazdasági felvonulásról, a fotográfiáról és képzőművészetről, a középkori Párizs 1:1 méretű másáról (*le vieux Paris*), a svájci faluról, akváriumról és a mozgó járdáról (*trottoir roulant*) – az alábbi médiamutatványok voltak többek között láthatók: a nagy éggömb (*Globe Celeste*), Maréorama, Loïe Fuller színháza, az élőképek színháza, a Phono-Cinéma-Theatre & Theatroscope, a Vezúv Párizsban, Velence Párizsban, a Phonorama, a Panorama Transatlantique, A Panorama du Tour du Monde, a Panorama de Madagascar, a Cineorama Ballon, a Palais lumineux (Fények palotája), a gyarmati Diorámák, a Palais d'Optique, a Stereorama Mouvant, a „Grande Lunette” (nagy távcső), a Kinetoscope, a Palais des Illusions, a Cinématographe, az Aeroscope és Guillaume automata bábszínháza. Hogy e mutatványoknak volt-e, s ha igen, milyen hatása a magyarországi fejleményekre, azt most függőben hagyjuk. Bizonyos viszont, hogy a kiállítás egy eleme döntő befolyással volt a honi vizuális kultúrára – erre megbízható forrásaink vannak. „Az első rajzok, amelyek megvilágították az eddig dívott rajztanítás helytelen módszerét, az első rajzok, amelyek – ne vegye túlzásnak – de valósággal kinyilatkoztatás, felfedezés gyanánt hatottak rám, Parisban akadtak elem, az 1900. évi világkiállításon. Amerikai rajzok voltak, amerikai iskolák rajzlapjai, kezdve azon a ponton, ahol a kisgyerek elkezdte a rajzot, addig a pontig, ahová az iskola utolsó évében ér. Parisban tanulmányoztam tehát a rajzoktatást amerikai és angol rajzok, valamint akkor megjelent új s ezt a rajzoktatást, ezt a rendszert tárgyaló könyvek alapján. Erről, a tanulmányaim eredményéről hosszabb jelentéssel számoltam be az akkori kultuszminiszternek,

Wlassics Gyulának. Elmondtam megfigyeléseimet, a felfogásomat, hogy ezt a reformot, ezt az új szempontra, új kultúrára épült rajztanítást nálunk hogy lehetne bevezetni.”⁷

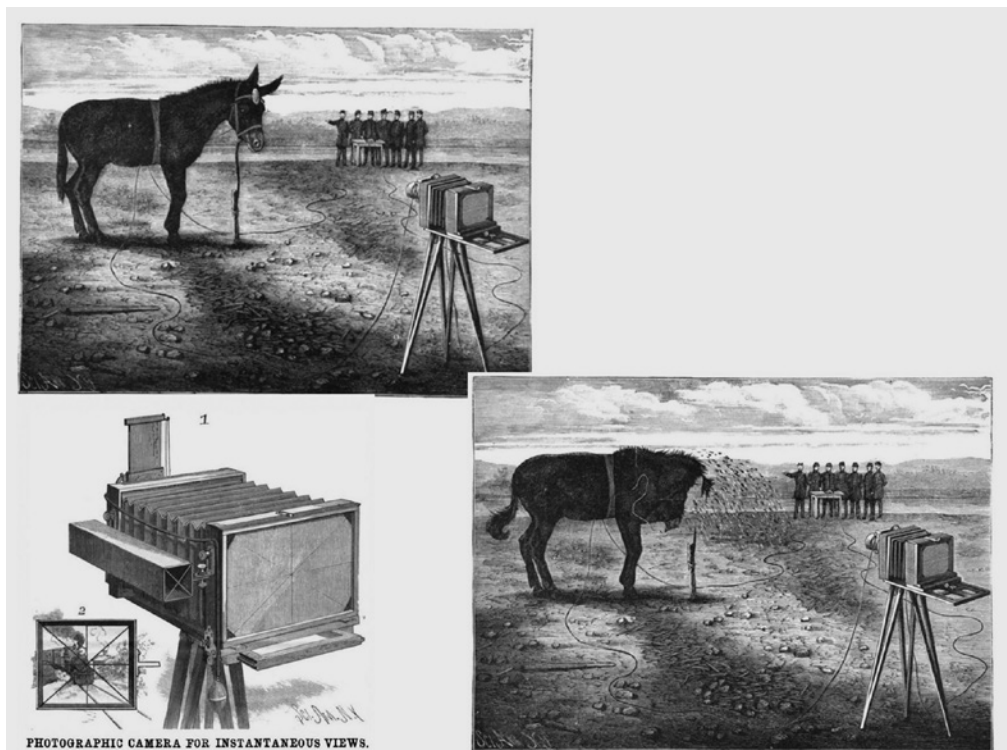
Pillanatnyi fényképezés. Egy mehökkentő kísérlet

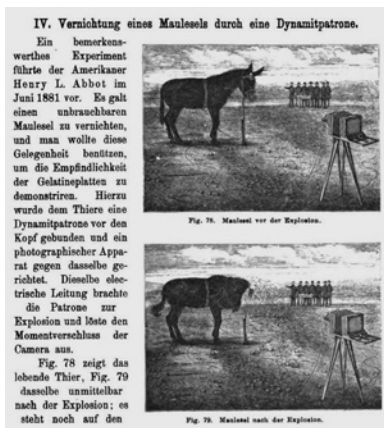
A Scientific American 1881. évi szeptember 24-i számának 194. lapján egy rövid hírt találunk, melyet két ábra illusztrál. A cikk címe *Instantaneous Photography* („Pillanatnyi fényképezés” – hogy a korabeli magyar szóhasználatot vegyük át), míg a képek a mai szemlélő számára egészen másról szólnak, mint amiről a hír – szándéka szerint – tudósítani kíván. A szöveg elején a szerkesztőség megköszöni Henry L. Abbot⁸ tábornoknak, hogy eljuttatta hozzájuk azt a két fényképet, melyek a „foto-zselatin lemezek” figyelemreméltó érzékenységéről (*remarkable sensitiveness of photo-gelatin plates*) árulkodnak. Mivel 1881-ben a fényképek újságpapíron történő nyomtatott sokszorosítása még nem volt lehetséges, a küldött képeket fametszetek helyettesítik. A képek a kísérlet előtti és a kísérlet utáni állapotról tudósítanak, főbb szereplői: a síkon, meglehetősen távolban egy asztal mögött álló hét, feltehetőleg egyenruhás férfi alak (a kísérletet 1881. június 6-án hajtották végre, helyszíne: Engenieer School of Applications, Willet's Point, New York, tehát egy katonai mérnöki iskola), egy állványra helyezett fényképező kamera a kép előterében, valamint egy csacsi, mely betölti a kép teljes, baloldali közep-terét. A csacsi nyakáról egy hosszúk tárgy lóg a földig, valamint zsinórok (kábelek) vezetnek a katonák csoportjához, illetve a fényképezőgéphez is. A katonai csoportozatot és a kamerát ugyancsak – jól láthatóan – földre fektetett kábel köti össze a fotómasinával, vagyis a főszereplők össze vannak kábelezve – s a metsző nem feledkezett meg a háttérben lévő hegyek, a fölöttük lévő felhők, a göröngyös, egyenetlen talaj (s ezen még nehezen értelmezhető, inkoherens árnyékfoltok) ábrázolásáról sem, hogy a gyakorlótér illúzióját keltse. A szöveg magyarázata a képekhez: “Fig 1 of our illustrations shows the animal, camera and electrical wires in position for firing. Fig 2. shows the appearance of the animal after the explosion, as taken on the photo plate.” Kiderül a szövegből, hogy a csacsi nyakán dinamitrudd

7 CHRONIQUEUR (Lyka Károly): Nádler Róbert. *Művészet* 1911. 5. p. 197-206. <http://www.mke.hu/lyka/10/197-206-nadler.htm>

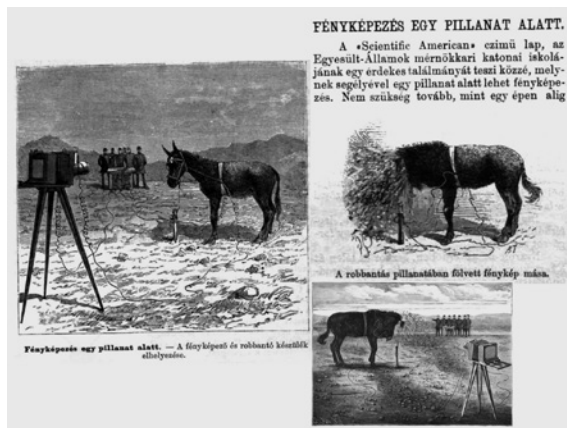
8 Az igazsághoz tartozik, hogy Henry Larcom Abbot (1831-1927) nevét nem emiatt a kísérlet miatt jegyezte föl a történelem, bár tény, hogy már 1863-tól, vagyis a kísérlet idején is az Amerikai Tudományos Akadémia tagja volt.

Scientific American, 1881. szeptember 24. 194. lap





Eder, Josef Maria 1886. *Die Moment-Photographie in ihrer Anwendung in Kunst und Wissenschaft*. Halle a. S.: Wilhelm Knapp.



Vasárnapi Újság, 1881. október 16. 668. lap

lóg, a kábelek elektronikus jelet visznek, mely egyszerre robbantja a dinamitot és a kamera exponáló zsinórját. Következésképp a második felvétel (pontosabban a metszet a felvétel alapján) annyiban különbözik az előzőtől, hogy a csacsi fejét épp a szétrobbanás pillanatában ábrázolja. (Jegyezzük meg a csacsiról, hogy a cikk szerint amúgy már pusztulásra volt ítélve, s ez adta a kísérlet ötletét: „It became necessary, one day, at Willet's point to destroy a worthless mule...” – amiből adódóan a csacsit mostantól öszvérnek fogjuk nevezni.)

A kísérletet sikeresnek ítéltették, hiszen még azelőtt rögzítette a kamera képet, hogy az állat a földre esett volna (“The photo-sensitive plate was impressed with a picture of the headless creature, still standing, before its body had time to fall.”) A cikket és a képeket kisebb módosításokkal átveszi a Vasárnapi Újság Budapesten, valamint közli Josef Maria Eder 1886-ban megjelent, *A pillanatnyi fényképezés alkalmazása a művészetben és tudományban* című német nyelvű szakkönyv⁹ a 101. lapon. Eder szinte szó szerint adja a cikk lényegi elemeit (vagyis a zselatins lemez érzékenységének bizonyosságaként tárgyalja az esetet az öszvérrel), valamint a képeket is. A publikált metszetek is szinte teljesen megegyeznek a Scientific American ábráival, bár mintha az újság szignó-jele a kép bal alsó sarkából elmaradt volna (tegyük hozzá, a rendelkezésemre álló kép nem túl jó minőségű). A Vasárnapi Újság 1881. október 16-i száma a 668. lapon azonban úgy a szöveget, mind a képeket jelentősen átalakítja. Idézzük itt a teljes szöveget (ki kell itt jelteni, hogy nem az öszvér feletti megrendülésünk miatt foglalkozunk e történettel ennyire részletesen, hanem mert mondandónk szempontjából az elemzés számos tanulsággal jár – de sajnáljuk az állatot is).

„FÉNYKÉPEZÉS EGY PILLANAT ALATT.

A «Scientific American» című lap, az Egyesült-Államok mérnökkari katonai iskolájának egy érdekes találmányát teszi közzé, melynek segítségével egy pillanat alatt lehet fényképezés. Nem szükség tovább, mint egy épen alig megmérhető csekély időben megjelenie a képnek a preparált üveglap előtt, s teljes képet kaphatunk. Nemcsak a legizgékonyabb gyermek mozgás közben, de a robogó vonat, a röpködő madár, vagy a hulló csillag is lefényképezhető. A találmány erejét megmutatni, még egy szegény öreg öszvérnek is életébe került. Kikötve őt egy cölöphöz, homlokára egy dinamit patront helyeztek, melynek elrobbantása villamos uton volt végbemenendő, oly módon, hogy az elrobbantás pillanatában a fotografáló készülék nyílása is egy pillanatra megnyílt. A villamos vezetés egy érintésre elrobbantotta a dinamitot, az öszvér feje gőzbe foszlott, de maga a test többi része épségben maradt. Ugyanazalatt azonban a fotografáló készülék is megtette hatását, s kész képet csinált, melynek lapunk mai számában adjuk mását.” S a képaláírások: „Fényképezés egy pillanat alatt. – A fényképező és robbantó készülék elhelyezése. A robbantás pillanatában fölvetett fénykép mása.”

Egyik közleményből sem derül ki, hogy a kísérletnek végül is mi a lényege, sem az, hogy a kivételesen érzékeny „zselatins fotólemez” nem Abbot felfedezése: a Vasárnapi Újság szövegváltozata e tekintetben kifejezetten félrevezető. Ugyanakkor tény, hogy a fotográfia folyamatos felfedezés-történetének újabb mérföldkövéről próbálnak hírt adni az újságok, sajátos módon. A korábbiaknál lényegesen érzékenyebb ezüstbromid alapú emulziót Richard Leach Maddox fedezte föl 1871-ben, s ennek nyomán vált lehetővé az ún. „szárazlemezek”, vagyis a fotólemez mint késztermék gyártása: korábban a fényképezők a felvétel előtt maguk voltak kénytelenek előállítani az emulziót is (ez persze itt egyszerűsítés). Ahogy Kincses Károly a zselatins száraz eljárásról megjegyzi: „A legtöbb fotótörténet a modern eljárások első állomásaként tartja számon. Nagyobb érzékenysége, kényelmesebb kidolgozása mellett ez volt az első olyan negatívanyag, amelyet kisüzemben, gyárban készítettek, s a fényképező készen vásárolta. Ezzel együtt járt egyrészt a fényképezés kézműves jellegének lassú megszűnése, másrészt ugrásszerűen megnőtt a fényképezők száma.”¹⁰ Eadward Muybridge, aki 1872-ben kezdi a lómozgás ábrázolásáról kísérleteit (itt a lovak életben maradtak), eleinte nem tud használható képeket készíteni, épp a nedves eljárással előkészített fényképlemezek nem megfelelő érzékenysége miatt.¹¹ Az ezüstbromid alapú szárazlemezekkel öt évvel később már kielégítő eredményt ér el: nála is szinkronizált a rögzíteni kívánt esemény-pillanat és az exponálás pillanata, csak ott a vágató lovak maguk szaktják el az exponálózsinórt. A pillanatképek készítése az évtized nagy témája: Eder említett könyve is jórészt ezen alapul. Ahogy idézett cikkünk (itt pontosan) érzékelteti: „Nemcsak a legizgékonyabb gyermek mozgás közben, de a robogó vonat, a röpködő madár, vagy a hulló csillag is lefényképezhető.” Következésképp ezen jelenségek korábban fotólemezen nem, vagy csak kivételes szerencsével voltak rögzíthetők. A legnevesebb kísérletezők – a már említett Muybridge mellett Anschütz, Marey és mások – ezen az úton indulnak, melynek a végpontja a mozgókép lesz, legalábbis technikailag. Villámok, galambok, gyors mozgások, felhők, tenger- és egyéb hullámok vagy épp sportversenyek, levegőben „lebegő” (ugró) emberek képei lepik el a sajtót – természetesen egy ideig még a publikációk számára hűségesen átmetszve, vagyis a fényképezés „fejlődésének” sebességétől elmarad a reprodukciós innováció sebessége. Ugyanakkor lenyűgöző az a technika, mely a harántdúcos fametszés

9 Eder, Josef Maria: 1886. *Die Moment-Photographie in ihrer Anwendung in Kunst und Wissenschaft*. Halle a. S.: Wilhelm Knapp, 1886

10 <http://fotomult.c3.hu/negativok/zselatins-szaraz-eljaras/>
11 (Taft 1997: 54) Taft, Robert 1997. „Edward Muybridge és munkássága.” In: Bán András – Beke László (szerk.) *Fotoelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 53-62.

(pontosabban vésés) elterjedésével gyakorlatilag mindenfajta képet igen meggyőző pontossággal (vagy inkább meggyőző erővel) vitt át a képekre egyre hatványozottabb mértékben igényt tartó és egyre szaporodó mennyiségben és példányszámban megjelenő sajtótermékek számára.

Ez a második lényeges szempont, mely miatt az öszvér történetét kiemeltük a múlt homályából. Az illusztrátorok számára lényegében mindegy, hogy pilanatképet vagy festményt, portréábrázolást vagy műszaki szabadalmat, tájképet vagy mikrográfiát kell nyomtathatóvá alakítani, tehetségükhöz képest megoldják a kérdést. Igen kiválóan, akár stílussteremtő erővel (Poyet) vagy széldületes eleganciával (és sebességgel) mint például Morelli Gusztáv.¹² E metszetek minősége pesze sem az akkori közönséget, sem a képekkel foglalkozó akkori és mai szak-nézőket – kevés kivételtől eltekintve – nem igazán érdekelte. Az újságírók, szerkesztők ugyanakkor szinte minden esetben fontosnak tartották megjegyezni, ha egy adott kép „fénykép után” készült – ez részben befolyásolta a közönséget (a fénykép minden esetben a nagyobb hitelesség látszatát kelthette),¹³ részben pedig árulkodó is volt a favészet státusa tekintetében. Ilyenkor ugyanis az illusztrátor nem csupán a képen ábrázoltat, hanem magát a fotográfiát, a fotografikus képet ábrázolta, ami sok esetben jól látható. Választott illusztrációink különössége ebből is adódik. A Scientific American „eredetije” (ők látták ugyanis feltehetően egyedül a mintaként szolgáló fotográfiákat) két, szinte teljesen identikusnak tűnő kép: az elsőtől a második lényegében az öszvér fejének eltűnésében, farkának megmozdulásában különbözik (a fej helyén látható furcsa cseppszerű vonalak feltehetőleg az illusztrátor kreativitását dicsérik). Ha jobban megnézzük, még észrevehető a felhők látszólagos elmozdulása, az altalaj finom domborzati eltérései – mégis szinte két, identikus képről lenne szó, leszámítva a dinamit hatását. A fő probléma abban az ellentmondásban rejlik, mely a szöveg és a kép között fennáll: a második képet nem készíthette az a kamera, mely a képen látható, még ha el is fogadjuk, hogy az első kép egy másik fényképezőgéppel készült, mely a helyzetet ábrázolta. Ha jóhiszeműek akarunk lenni, azt mondhatjuk, hogy a metszeten látható fényképezőgéppel készült képet az illusztrátor egyszerűen integrálta az eredetibe, így téve didaktikai szempontból érthetővé a történetet: a két kép közötti változást. Mint egy stop-trükk a mozgóképnél, így jelenik meg a két kép egymásutánja. Eder könyve ezt a megoldást gondolkodás nélkül átveszi – nem így a Vasárnapi Újság. Itt a képeket láthatóan újrametszették az amerikai lap illusztrációi nyomán, minthogy a közölt változat tükörfordított, s több más változtatást is eszközölt a metsző (akinek a szignója a szokásoktól eltérően nem szerepel a képen, bár valószínűleg azonosítható). Változtatott az első kép arányain: a kép inkább négyzetes, a kamera lényegesen nagyobb, míg az öszvér kisebb, a katonák csoportja csak hat főből áll és egyik sem lendíti utasításra a kezét, a háttérben lévő hegyek magasabbak, felhő kevesebb látható, a talaj is kevésbé kidolgozott (de az árnyékok koherensek), az összekötő drótok viszont hangsúlyosabbak és formailag is az elektromos kábelre való asszociációt segítik a spirálisan tekeredő vonalrajz miatt. Sokkal izgalmasabbak

12 Lyka Károly: Morelli Gusztáv. *Művészet*, 3/1909. 187-191. <http://www.mke.hu/lyka/08/187-191-morelli.htm>

13 „Amint a társadalmat elárasztották a nyomtatott képek, a közösség ezekből kívánta megszerezni a vizuális információ java részét. [...] Miután az emberek hozzászoktak, hogy vizuális információkat a nyomdafestékek sokszorosított fényképről szerezzék be, nem sok időnek kellett eltelnie, és e személytelen vizuális dokumentum elképesztő hatással volt mindazokra a dolgokra, amelyekről a közösség úgy gondolta, hogy a maga két szemével látja őket. Az ember fotószerűen kezdett látni, míg végül az ábrázolás hűségének mértékéül a fotografiai képet fogadta el. Oly hittel bízott a fényképekben, ami korábban egyetlen kézzel készített képre sem volt jellemző. A gondolkodás és a filozófia, a tudomány és a vallás sok forradalmat megért már, de úgy gondolom, az emberiség történetében nem volt teljesebb forradalom annál, ami a látásmódban és a vizuális rögzítésben a tizenkilencedik század közepe óta végbement. A fénykép olyan dolgokról közöl vizuális információt, amelyeket saját szemével soha senki nem látott, és nem is fog látni. A fényképet ma a dolgok és az alakzatok létezésének olyan bizonyítékaként fogadjuk el, amelyekben a kézzel készült képek alapján sosem hittünk volna.” (Ivins 2001: 62) William M. Ivins, *A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció*. Budapest: Enciklopédia, 2001. ford. Lugosi Lúgo László

Amit Ivins itt leír, különösen érdekes ma, mikor pontosan ezzel ellentett értelmű vizuális forradalom zajlik, a virtualitás épp a fent leírt „vizuális hitelesség” megkérdőjelezése. Az idézet első részében jelzett átalakulás az 1890-es évek második felére értendő, korábban egyáltalán nem volt általános (részben nem is volt lehetséges) a fotografikus kép nagypéldányszámú illusztrációként történő kinyomtatása. Mégis, mint a főszerzőben idézett példából látszik, a közönség már jóval ezt megelőzően, pusztán verbális információ hatására elfogadta, fényképként nézte adott esetben a kézzel készült metszetet – ami egyébként a tekintetben is árulkodó, mennyire nem volt képes az új, technikai kép „olvasására” – az interpretációs technikák igen lassan alakulnak ki, itt egyszerű átvitelről van szó, vagyis arról, hogy a „természetelví” festett képet is „valóságként” tekintették, amennyiben a hasonlóságot keresték rajta.

a változtatások a második képen. Itt már csak az öszvér látszik, ahogy a szöveg is írja: az állatnak kellene lenni azon fotón, amit a szinkronizált kamera érzékeny zselatinos lemeze rögzít a robbanás pillanatában.

A grafikus ez alkalommal sokkal radikálisabb robbanást ábrázol, mint amit bármely korábbi képen láttunk – ebből is következtethetünk arra, hogy a szerkesztő vagy inkább a metsző észrevehette a képek és a szöveg közti ellentmondást. Már ebből is adódna, hogy a kép többi eleme elhagyható. Van viszont még egy különös eleme ennek az illusztrációnak, pontosabban nincs: a metsző elhagyta a keretet, a szétrobbanó öszvér háttére az újságlap fehér felülete, vagyis a képelem mintegy az eredeti környezetéből „kilép” s ennek van logikus magyarázata. Ha elfogadjuk, hogy az öszvér robbantását az a fényképezőgép rögzíti, amely az első képen látszik – akkor annak a nézőpontja nem ismert, ilyen képünk nincs, ergo a környezetet sem ismerjük, nem másolható. Az illusztrátor így ezt a metszeten üresen hagyta, s paradox módon ezzel alkalmazkodott a lehető legjobban a képfelirathoz, mely szerint az illusztráció „a robbanás pillanatában fölvert fénykép mása”. Azt, hogy a metsző az eredeti újságképek alapján dolgozott, mutatja az öszvér kicsit felfelé kunkorodó farka a második képen, mely szinte teljesen pontos másolata az eredeti illusztráció adott elemének. Ugyanakkor – mivel fényképről van szó – a háttér nem ismert részleteit nem tudta honnan másolni, így egyszerűen elhagyta, a „hitelesség” kedvéért.

A kísérlet lényege a képfelvétele sebességében, a kép és leképezendő megteremthető szinkronitásában, az új fotografikus emulzió „érzékenységében” (mely az igen rövid záridő lehetőségén túl a szűrkeskála-fokozatok gazdagságát, a fényhatásra való igen árnyalt reakciót is jelenti), vagyis egy olyan képi fordulatban érhető tetten, ahol a kép létrejötte a cél, függetlenül attól, mit is „ábrázol”. Sőt, adott esetben az ábrázolás akcidentális: nem az öszvér szétrobantott feje az érdekes, hanem az anyag viselkedése: tehát mást kell látnunk, mint amit a kép mutat, de mégsem (a Ripa értelmében vett) allegóriáról van szó. A zársebesség felveti a pontos idő(mérés) kérdését – Anschütz 1882-87 között eljut az 1/1000 másodperces zársebességig, melyet többen (Mach, Salcher, Marey) sajátos technikákkal fokozni is tudnak.

A publikáció, vagyis a képközlés tényének, formájának a tanulsága – a nyomtatott sajtó mint első tömegmédiium szerepén túl, illetve ezzel együtt –, hogy ugyan a nyomdatechnika még nem érte el a megkívánt szintet (magát az eredeti fotót nagy példányszámú újságban nem lehetett sokszorozni) ám ez a hiányosság egyáltalán nem okozott konfliktust. A metszet éppoly jól működött: elég volt a látásmódot átprogramozni.