

## Kuriozitás és művészet randevúja a kioszkban

### AZ ÖTNÉZETŰ PORTRÉFOTÓ ZSÁNERE

Történetünk, mint oly sok történet az utóbbi évszázad művészetében, Marcel Duchamp-mal kezdődik. Pontosabban: a történetet kezdhethetjük ezúttal is Duchamp-mal, mint oly sokszor. Arról az ötnézetű portréfotóról van szó, mely mára az egyik legtöbbet reprodukált arcképének számít. De az utóbbi évtizedekben nemcsak e kép ismertsége növekedett látványosan, hanem jellege, státusa, jelentősége is megváltozni látszik. Kezdetben ugyanis nem műalkotásként tartották számon, csupán érdekes adaléknak számított Duchamp művészi portréjához. Ennek igazolására hozza fel Heinz-Werner Lawo, hogy a kérdéses fotó nem szerepel Arturo Schwarz *The Complete Works of Marcel Duchamp* című, átfogó műtárgyjegyzékében.<sup>1</sup> A helyzet azonban Lawo írásának idejére (2008) megváltozott. Olyannyira, hogy a 2009-ben Washingtonban rendezett *Inventing Marcel Duchamp* című kiállításnak, mely

a művész imázsát állította a fókuszba, ez a fotó lett az egyik kulcsműve: Duchamp csalafinta művészi önreprezentációjának ősdarabja és eredője. A kiállítás honlapján olvassuk: „A 20. század nagy részén átívelő munkássága során Marcel Duchamp újrafabrikálta az identitás kialakításának és leírásának bevett módozatait. 1917-ben, nem sokkal Amerikába érkezését követően, különös jelentőséggel ruházta fel azt a fotó-képeslapot, melyet mechanikus módon, egy pántos tükör segítségével készítettek róla, és öt különböző nézetből ábrázolja. Marcel Duchamp ötnézetű portréja jól jelzi, hogy a művész milyen korán tudatosította a személyes identitás sokarcú természetét, amit aztán későbbi műveiben új és új megvilágításba helyezett.”<sup>2</sup> James McManus, a kiállítás egyik kurátora előbb franciául (2005), majd angolul (2008) hosszú tanulmányt publikált a fotóról, és a Duchamp-irodalom olyan jól ismert, régóta morzsolts, fi-

nomra örölt és tudományossá porított tematikáinak közegébe helyezte, mint a sakk, a readymade, a csuklópántok, az egymást kioltó állítások, a tükrök és a mechanikus szerkezetek. Egyszóval Duchamp művészi működésének centrumába.<sup>3</sup>

Lawo szerint korábban azért nem sorolta szinte senki Duchamp művei közé ezt a portrét, mert „egyszerűen nem állt rendelkezésre elegendő információ ehhez a tükörfotóhoz”.<sup>4</sup> Közismert, hogy Duchamp mellett más avantgárd művészek is készítettek hasonló ötnézetű fotókat, de jellemző az ezeket övező tájékozatlanságra, hogy több fotótörténész fotómontázsak titulálta őket, vagy bonyolult tükörrendszereket emlegetett velük kapcsolatban.<sup>5</sup> Kétségtelen, hogy ma sokkal többet tudunk e képtípus történetéről, technikájáról, elterjedéséről és példairól, mint egy-két évtizeddel ezelőtt. Részben épp Heinz-Werner Lawo kutatásainak köszönhetően. De e képek művészi státusa és az ötnézetű fotókról rendelkezésünkre álló információk közötti összefüggés mintha fordítva is állna: minél kevesebb ismerettel rendelkezünk e képtípus technikájáról és elterjedtségéről, annál nagyobb tér nyílt az avantgárd művészek ötnézetű képeihez kapcsolódó misztifikációra.

Arra a meglepő tényre, hogy a huszadik század elejének számos jelentős avantgárd művésztől ismerünk

egymáshoz szinte kísértetiesen hasonló, ötalakos fotókat, 1980 táján kezdett rácsodálkozni a művészeti szcénára. Ami e folyamat hazai vetületét illeti, Peternák Miklós 1981-ben, Sebők Zoltán pedig 1983-ban hívta fel a figyelmet rájuk.<sup>6</sup> Mindketten hivatkoztak a lengyel Marcin Gyzcki 1980-as írására, és alighanem ennek köszönhető, hogy Duchamp és Picabia mellett mindketten két lengyel művész, Stanisław Ignacy Witkiewicz és Waclaw Szpakowski fotóira utalnak. Mindketten tisztában voltak e fotók elkészítésének technikájával is, vagyis azzal, hogy nincsen szükség hozzájuk egyébre, mint két tükörtáblára, melyek egymással 72 fokos szöveget zárnak be.<sup>7</sup> E képtípus történetéről, korabeli elterjedtségéről azonban nem esik szó náluk,<sup>8</sup> az általuk említett művészek fotóit láthatólag alkotóik eredeti invenciójának tekintik, hatásuk különösségét emelik ki. Peternák szerint Witkiewicz ötnézetű fotójának esetében ezt a különösséget „fokozza a készítés időpontja, amely majdnem egyidejű Picabia és Duchamp fotójának megszületésével (1917)”. Sebők pedig így ír: „Számomra kissé misztikus módon a fenti négy művész egymástól függetlenül, más-más időpontban valósította meg ugyanazt az ötletet”. Ez a misztikus hatás, mint írja, „csak csökken, de nem szűnik meg” azzal, hogy a pofonegyszerű technikai magyarázattal tisztában

vagyunk. Hiszen: „Hogyan lehetséges, hogy négy kiváló egyéniségnek egymástól függetlenül ugyanaz az ötlete támad?”

Sebők és Peternák (más szerzőkhöz hasonlóan) tehát az említett művészek öntörvényűségét, eredetiségét, teremtő erejét tekintik e képek alfájának és ómegájának. A fotókat művészi gesztusnak látják, magától értetődőnek veszik, hogy a szóban forgó művészek gondolták ki, tervezték meg, készítették el őket, még ha segédlettel is. Ezek a fotók az ő műveik. Ennek köszönhető, hogy a művek közötti megtévesztő hasonlóságra úgy tekintenek, mint a koincidencia „különös”, „misztikus” esetére.

Nem kétséges, hogy a művészet története tele van efféle rejtélyes és meglepő együttállásokkal, az avantgárd művészek önarcképeinek „koincidienciája” azonban *nem ezek közé tartozik*. Ez eléggé egyértelművé válik, ha elolvassuk az ötszörös portrékról írt két legfontosabb tanulmányt, Heinz-Werner Lawo és Irwin Reichstein írásait, akik e fotótípus készítésének története, korabeli elterjedtsége és kulturális gyakorlata felől közelítenek tárgyukhoz. Noha Lawo érdeklődését e képfajta iránt Duchamp ötalakos portréja keltette föl, ő maga nem Duchamp-kutató, sőt még csak nem is művészet- vagy

fotótörténész. És aligha véletlen, hogy Reichstein sem az. Mindkettőjük a szó legnemesebb értelmében vett műkedvelő kutató és gyűjtő. E képtípus újfajta megközelítéséhez tehát olyanok tevékenysége kínált új kérdéshorizontot, akik nem professzionális művészetkritikusok, hanem személyes érdeklődésük által vezérelt laikusok. Ezt a ténytet nem árt külön is kiemelnünk.

Duchamp és Picabia ötnézetű képei hasonlatosságának rejtélyét egyébként már az is megoldja, hogy a két művész korántsem „egymástól függetlenül, más-más időpontban valósította meg ugyanazt az ötletet”, ahogy Sebők írja, hanem ugyanazon a napon, együtt mentek el a New York-i Broadway-n levő fotóműterembe. Elvileg elképzelhető persze, hogy azon alkotók valamelyike, akiktől ugyanebből az időből hasonló fotókat ismerünk (az említettek kivül pl. Umberto Boccioni, Hannah Höch, Émile Cohl, az animációs film úttörője és Kay Boyle, amerikai író) maga ácsolta össze a tükröket, és készítette el ötnézetű önarcképét.<sup>9</sup> Az azonban bizonyos, hogy az elv, a fotótechnikai szabadság már ismert, sőt széles körben elterjedt volt akkor, amikor fotóikat készítették. Valószínűbb tehát, hogy egyszerűen beültek egy fotóműterembe.

Úgy vélem, a szóban forgó ötnézetű fotók különös koincidienciájára való rácsodálkozás jórészt a művé-

szeti gyakorlatot általában övező misztifikációnak tudható be. Sebők azt találta különösnek, – saját kifejezését használva – „misztikusnak”, hogyan juthatott eszébe négy karakteresen eredeti művésznak egy időben ugyanaz az ötlet, és hogyan készíthettek ennek nyomán szinte kísértetiesen hasonló fotókat. Számomra sokkal érdekesebb az a kérdés, mely így hangzik: szerencsés-e merőben más attitűdöt, jelentéstartalmat és szofisztikáltságot feltételeznünk és felfedeznünk ezekben a művészekről készült képekben, mint azon ezrek és tízezrek fotóiban, akik a 20. század első évtizedeiben ültek be a fotós fülkéjébe, és fényképeztették le magukat ugyanezzel az eljárással? Másképpen fogalmazva, érdemes-e és szükséges-e kapcsolatba hozni ezeket a fotókat a rajtuk látható művészek (művészi) invenciójával? Jól tudom persze, hogy ezekre a kérdésekre van egy rutinszerű, a művészeti szcénában bejáratott és borítékolt válasz. Eszerint a művészek ötnézetű képei tevékenységük és életművük kontextusába illesztve, rájuk jellemző, egyedi jelentéstartalmakkal és értelem-összefüggésekkel telítődnek.<sup>10</sup> Ebben a tekintetben ezek a fotók pontosan úgy viselkednek, mint bármely más művük.

De most, hogy immár kellő információval rendelkezünk az ötalakos képek készítésének történetéről és gyakorlatáról, vajon nem jutunk-e

érdekesebb problémákhoz akkor, ha szakítunk az egyes művészek életművére fókuszáló értelmezési gyakorlattal? Mielőtt azonban elbúcsúznánk ettől a megközelítéstől, térjünk vissza egy forduló erejéig Duchamp-hoz, a Duchamp-értelmezés iparszerű gyakorlatához és a művészetelmélethez. De csak azért, hogy el tudjunk szakadni: tőle is, és az elmélettől is!

Az általam ismert legközelítőbb és legelmélyültebb ötalakos fotóértelmezés James W. McManus említett terjedelmes tanulmánya Duchamp fotójáról. A szerző számba veszi a kép elkészülésének körülményeit, történeti és technikai kontextusát is. Leírja, hogy Duchamp 1917. június 21-én barátjával, Francis Picabiával és Beatrice Wooddal betért a New York-i Broadway Photo Shopba, ahol a két férfi csináltatott magáról egy-egy ötalakos képet, és hármukról is készült ugyanitt egy hagyományos műtermi fotó. Megtudjuk írásából azt is, hogy a „pántos tükör” technika, mellyel az ötalakos fotó elkészíthető, a 19. század végén terjedt el; kezdetben üdülőhelyek, termékkiállítások és vidámparkok látogatói készíthették el a maguk vicces portróját, amint öt nézetben ülnek körül egy asztalt. Ez a képtípus, mint egyfajta szuvenír, a tízes években örvendett a legnagyobb népsze-

rűségnek (Boccionit és Kay Boyle-t leszámítva az összes említett művész fotója ebben az évtizedben készült).<sup>11</sup>

McManus tehát tökéletesen tisztában van e képtípus mechanikus és populáris jellegével. Írásának súlypontját azonban a szóban forgó Duchamp-fotónak az életmű számos alapkérdését érintő spekulatív értelmezése adja. Olyan Duchamp gondolkodását keresztül-kasul átjáró problematikákat hoz be a képbe, mint a fotográfia, a mechanikus szerkezetek, a sakk, a csuklópántok és a readymade, annak bizonyítására, hogy az ötnézetű fotó az életmű számos központi kérdésének afféle emblémája.<sup>12</sup>

Ehhez kínál kulcsot számára Robert Lebel 1959-es úttörő Duchamp-monográfiájának az az oldalpárja, amelyen ötalakos fotója is szerepel. McManus tekervényes – utalások, fogalombeemelések, ráolvasások, összefüggések és idézetek sokaságával terhelt – eszmefuttatásában az asztalt körülülő Duchamp pozitívra, a szájához emelt pipa és a sakk iránti szenvedélye fonalán jut el a híres sakkautomatáig (Kempelen, Ajeeb), majd Duchamp egyik végjátékelemzésére hivatkozva egy (ló)ugrással visszatér a readymade és a fotográfia közti párhuzamhoz, melyet korábban már érintett, ekképpen: „Az ötnézetű portréba Duchamp »readymade«-ként illeszkedik, és egyfajta »readymade« képpé transz-

formálódik. Ez olyan jellemzőket eredményez, melyeket Krauss a fotográfia és általában a readymade közös tulajdonságainak tekintett: »Mindkét esetben arról van szó, hogy egy tárgyat fizikailag átemelünk a valóság kontinuumából a művészi kép rögzített keretei közé azáltal, hogy egy pillanatra kiválasztjuk, izoláljuk. És ezáltal az ötnézetű portré emlékeztet a shifterekre is. Ezek olyan jelek, amelyek inherensen 'üresek'. [...] Vagyis egy jelentés nélküli jelentés az, ami az index által jön létre.«”

Ugyanezt a Rosalind Krauss-paszust McManus korábban hosszabban is idézi ugyanebben az írásban. A két idézet között azonban van egy lényeges különbség. A citátumok sűrűjében előrehaladó McManus ugyanis a második alkalommal egyszerűen betoldja Krauss szövegébe a „the five-way portait” kifejezést az „it” mutató névmás helyett, mely a szövegben szerepel. Ezzel a kis kozmetikázással – mely arra szolgál, hogy az ötalakos fotó ne csak az életművön belül kerüljön magasabb polcra, hanem az elméleti összefüggések terén is megkapja a magáét – a legfőbb baj, hogy az „it” Kraussnál nem az ötnézetű portréra utal, hanem a fotográfia és a readymade létrejöttének folyamatára, már csak azért is, mert az ötnézetű fotóról egyáltalán nem esik szó az írásában!<sup>13</sup>

Természetesen attól az aprócska gikszertől eltekintve, hogy egy idézetbe McManus egyszerűen beleírja azt, amit látni szeretne benne, ízig-veéig spekulatív értelmezése akár meggyőző vagy megvilágító erejű is lehetne. De – számomra legalábbis – egyáltalán nem az. Így aztán az „ötalagos portré” kifejezés beszúrása, mint afféle freudi elszólás, csupán nyomatékosítja azt az érzést, hogy egy nekibuzdult és fogalmilag felvértezett műkritikus kezét-lábát képes összetörni, hogy értelmezését aládúcolja, s közben az olvasó teherbíró képességét és józan esztét is megropogtatja kicsit.

Noha McManus az említett oldalpár képeinek összefüggéseit alaposan kiaknázza, egy fontos mozzanatot figyelmen kívül hagy. Miközben rögzíti a tényt, hogy a Duchamp fotóját reprodukáló oldalon szerepel barátja, Henri-Pierre Roché az övéhez hasonló, ötalagos portréja is, McManust annyira elfoglalja a Duchamp-fotó jelentésbeli rétegzettségének és jelentőségének bogozgatása, hogy ennek a gesztusnak nem tulajdonít különösebb jelentőséget. Duchamp fotója először Lebel monográfiájában jelent meg, amelynek könyvtervét és tipografizálását maga Duchamp végezte. Joggal hihető tehát, hogy a fotók válogatásában is szerepe volt. Ennek fényében lesz figyelemre méltó, hogy ötalagos fotójának első publikálásakor rögtön

mellé teszi barátja hasonló fotóját, mégpedig tükörszimmetrikus elrendezésben (bal felső sarok – bal alsó sarok). A két fotó családi hasonlóságára ráerősít Duchamp és Roché ruhájának és egész fizimiskájának – hajviseletének, testalkatának és profiljának – szinte kísérteties hasonlósága is. Azt, hogy a két fotó felcserélhetőségének tükör-effektje Duchamp részéről tudatos volt, megerősíti még valami. Hiszen választhatta volna Picabia ötalagos fotóját is, mely, mint említettem, a sajátjával egy napon és egy helyen készült.<sup>14</sup> Miért nem így tett? Csak találgathatunk. Az azonban bizonyos, hogy Picabia, ez a vastag nyakú, sötét bőrű spanyol merőben más alkat volt, mint a két szikár arcú francia, Duchamp és Roché. Ráadásul mindkettőjükön sötét ruha van, Picabia viszont világos zakót visel. Vagyis nincs az a futó pillantás, amellyel Duchamp ötnézetű önarcképét össze lehetne téveszteni Picabiaéval, míg Duchamp és Roché fotója olyannyira hasonlít egymásra, hogy szinte összecserélhető. Tekintve Duchamp kirívó tudatosságát, ez aligha lehet véletlen. Ötnézetű fotója azzal együtt vagy inkább annak ellenére futott be kiugró karriert e képcsailád recepciótörténetében, hogy először egy másik, hozzá megtévesztésig hasonló képpel együtt publikálták! Mint oly sok másban, ezzel a gesztussal Duchamp megint csak mindenki

előtt járt. Nemcsak fotójának közlésével bizonyult úttörőnek, hanem a közlés módjával is, ami képének éppen nem egyediségét, különlegességét és kuriozitását hangsúlyozta, hanem készen kapottságát, mechanikusságát, köznapiságát – ebben az értelemben –, readymade jellegét. És ezen a ponton, Duchamp útmutatását követve, végre elhagyhatjuk őt, és megfeledkezhetünk róla!

Az ötnézetű fotók képtípusának legismertebb magyar példája Karinthy Frigyesről készült, és először az író halála után, a *Színházi Élet* 1938. szeptember 4-i számában publikálták. A Karinthy fotóit összegyűjtő 1982-es *Fotótéka* kötet szerkesztője, Kovács Ida „1920 körül”-re teszi keletkezését, és mindössze ennyit tud

róla: „A kép trükkfelvétel. A felvételtől eredeti pozitívot nem ismerünk.” A kötet negyedszázaddal későbbi, bővített változatában ehhez annyit tesz hozzá, hogy a fotó „feltehetően egy tükörrendszer segítségével készült”. Míg az ötnézetű fotó tág értelemben nevezhető trükkfelvételnek, a tükörrendszert emlegető feltetelezés friss és némiképp meglepő példája a képtípus technikáját övező tájékozatlanságnak és misztifikációnak, melyről korábban esett szó.<sup>15</sup> A *Színházi Élet*ben közölt fotóhoz képaláírás is tartozott, melyet Kovács Ida nem tartott fontosnak megemlíteni, újraközölni. Mivel azonban eredeti nagytítás – amely információkat kínálhatna készítőjéről vagy dátumáról – nem áll rendelkezésünkre, voltaképpen ez a képaláírás az egyedüli adalék a fotóhoz. „Öt Karinthy!



»Ping-Pong« szabadalom” – ezt írták a *Színházi Élet* szerkesztőségében a kép alá.<sup>16</sup> A ping-pong szó talán arra utal itt, hogy tekintetünk folyamatosan mozog, „ide-oda pattog” az asztalt öt példányban körbeülő író figurái között. Alakmárai folytonosan egymásra mutatnak, és beletelik kis időbe, amíg felismerjük, hogy az író nem egyszerően öt példányban szerepel itt, hanem egyetlen ülést látunk egyszerre öt nézetben.

A ping-pong szó használata azonban ez esetben nem pusztán újságírói lelemény, szóvirág. A sportból átvett kifejezés a 20. század elején egy meghatározott képkészítési módot jelölt, melyről Patrick Feaster fotótörténeti blogján olvashatunk alapos és informatív írást.<sup>17</sup> Ennek illusztrációi egytől egyig Feaster saját gyűjteményéből valók. Vagyis ő immár a harmadik gyűjtő – Lawo és Rechstein mellett –, akinek kutatásai irányt szabnak történetünknek. Tőle tudhatjuk tehát, hogy a ping-pong fotó az egyik legolcsóbb és legnépszerűbb fotografikus képfajta volt Amerikában a 20. század első évtizedeiben. Gazdaságossága anyagtakarékoságából fakadt, a „Ping-Pong szabadalom” ugyanis olyan kamera, melynek hátlapja egy sínszerkezeten ide-oda volt mozogatható és lehetővé tette, hogy a fotós több expozíciót készítsen egyetlen negatívlemezre.

A kamera beállításától függően eképpen 2, 3, 4 vagy akár 24 fotó is készülhetett egyetlen lapra.<sup>18</sup>

A ping-pong szabadalom segítségével tehát különálló képek – történetesen többnyire öttagú! – sorozatát készítették el, mely ugyanazt a személyt ábrázolta különböző helyzetekben vagy arckifejezéssel. Ez elsősre szembetűnő hasonlóságot mutat az ötnézetű fotókkal. Ez lehetett az oka, hogy a *Színházi Élet* szerkesztőségi munkatársának fejében a ping-pong elnevezés az ötnézetű képekkel kapcsolódott össze, amikor a Karinthy-fotót képaláírással látta el. Ugyanerre a hasonlóságra hajazott az is, hogy az ötnézetű képtípust Magyarországon „Ping-Pang” szabadalom névvel reklámozta egy bizonyos Hauser A., aki – reklámkártyájának tanúsága szerint – e képek „egyedüli készítője” volt Budapesten, Erzsébet-körút 33-as szám alatti műtermében „a Royal-Orfeum mellett”. A „Ping-Pong” és a „Ping-Pang” névvel jelzett képtípus technikai háttére azonban merőben más. A ping-pong fotók egy lemezre történő többszörös expozícióval készülnek, az ötnézetű képek viszont két egymással 72 fokos szöveget bezáró tükör segítségével. Az előbbin egy embert látunk öt helyzetben, öt egymás mellé tett képen, képsorozaton, az utóbbin pedig egyetlen alakot egyszerre öt nézetből. A reklámkártyán levő bajszos férfi, szájában cigarettával, egy asz-

**Mi a legújabb Budapest ? a Ping-Pang** szabadalmazva

Egyedüli készítője: **HAUSER A.** Budapest.



Mindenki készíthet saját személyről ilyen levelezőlapot a hol egyszerre öt pozitúrában láthatja magát.

**2 darab 1 Korona**  
**6 darab 2 Korona**

**VII., Erzsébet-körút 33** a Royal. Orfeum mellett.

talt körülülve kedélyesen kártyázik önmagával. A kép alatt pedig ez olvasható: „Mindenki készíthet saját személyéről ilyen levelezőlapot, a hol egyszerre öt pozitúrában láthatja magát.”

Amikor Kovács Ida Karinthy hasonló fotóját 1920 körülre datálta, nemigen támaszkodott másra, mint arra, hogy az ötalakos fotón látható Karinthy körülbelül hány évesnek látszik. Én pusztán ennek alapján is korábbinak gondolom ezt a fotót, de a datáláshoz megfoghatóbb támpontot is remélhetünk, ha tudjuk, mikor jelent meg Hauser A. szabadalmaztatott „Ping-Pang” fotója Budapesten. Előbb azonban érdemes elmondani, hogy az ötnézetű fotók eljárása, mint találmány, akárcsak a ping-pong fotóké, Amerikából került át Európába. A

*Popular Science News* című lap 1893 októberében számolt be arról, hogy egy bizonyos James B. Shaw egyetlen expozícióval öt helyzetben képes láttatni egy személyt. A „multigraph” születési helye a keleti part első számú üdülő- és szórakoztató központja, Atlantic City. Az eljárás a *Scientific American* egy évvel későbbi részletes, több képpel illusztrált leírása nyomán vált ismertté, és terjedt el széles körben.<sup>19</sup> A modell, aki ilyen bizarr fotón szerette volna öt példányban viszontlátni magát, többnyire három fotóképeslap-kópiát kapott belőle. A Lawo blogján szereplő gyűjtésben egy 1895-ös, Olaszországban készült multigráf az első európai példa.

Mikori lehet tehát az a reklámkártya, amely a „Mi a legújabb Budapest?” kérdésre nyomban meg

is adja a választ: a „Ping-Pang” szabadalom. Mikor „szabadalmaztathatta” Magyarországon Hauser A. ezt a világszerte már évtizedek óta használt eljárást? Az 1914-es *Budapesti Cím- és Lakásjegyzék*ben a Fényképészek névsorában ezt találjuk: „»Ping pong« (sic!) Hauser A., VII, Erzsébet-körút 33.” Az 1913-as és az 1915-ös címjegyzékben viszont nincs nyoma Hauser A. műtermének. Azt jelentené ez, hogy a titokzatos Hauser A. vállalkozása csak rövid ideig működött Budapesten?

Az utóbbi években legalább négy darab ötnézetű fotó bukkant fel a Darabanth Aukcióház árverésein. Három jobb alsó sarkában ez olvasható: „PING-PANG SZAB. ERZSÉBET Krt. 33.” A tételek leírása két esetben – a fotó hátoldalán szereplő információk alapján – megadja a fotó dátumát (1913) és készítőjének nevét (Hauser A.) is.<sup>20</sup>

Azt, hogy ez a képtípus 1913-ban jelent meg Budapesten – könnyen lehet, hogy az 1914-es Címjegyzék az előző évi adatait közli –, még valami megerősíti. Az *Érdekes Újság* 1913. június 1-jei számában olvasható egy cikk, amely a következőképpen kezdődik: „Virág Jenőt tetszik ismerni. Kabaréban, orfeumban, szinpadon, mindig sok gyönyörűséget szerzett a publikumnak furcsa kupléival, groteszk táncaival. Hát egyszer csak az

asztalra csap Virág Jenő s azt mondja: – A teremtését ennek a szomorú világnak! Mindig csak mások gyönyörködjenek bennem? Egyszer magam is gyönyörködni akarok magamban! Csinálok magamnak egy jó napot és megszorozom az élvezetem azzal, hogy [...] keresek magamnak valami nagyon kitűnő társaságot, egy kompániát még négy Virág Jenőből. [...] S akkor Virág Jenő elmegy egy körúti fotográfushoz, háttal ül a gépnek és szemben egy háromszögű tükörrel s levétezi magát amint megköti a nyakkendőjét, amint boldogan konstatálja, hogy elég jó kártyával indul egy jó kassza elébe, amint gusztálja az eredményt s amint a nagy nyereség öröme” rendel egy limonádét. Az egész oldalas cikket négy fotó kíséri, melyeken 4x5 nézetben látjuk Virág Jenőt.

1913 késő tavaszán tehát már bizonyosan készíthető volt Budapesten ötnézetű fotó, és az eljárás újdonság lehetett, hiszen Az *Érdekes Újság* cikket nyilvánvalóan a mellékelt képek újdonságértéke, mulatságos vizuális hatásának, kuriozitásának bemutatása hívta életre. Bár a cikk nem csinál reklámot a fotóműtermének, a „körúti fotográfus” megjelölés illik Hauser A. Erzsébet körúti műtermére. Azt is tudjuk, hogy Virág Jenő naponta járt erre felé akkoriban, hiszen 1913-tól a Royal Sörkabaréban lépett fel, amely a Royal Orfeum épületének első emeletén működött, tehát a



Ping-pang műteremmel szomszédos házban!<sup>21</sup>

Ebből persze még semmi sem következik arra nézve, hogy Karinthy hol, és pontosan mikor készíthette el a maga hasonló fotóját. Ha azonban tekintetbe vesszük, mennyire érdeklődött a tudományos felfedezések és az új technikai találmányok iránt,<sup>22</sup> hogy például akkor, amikor ez még igencsak veszélyes vállalkozás volt, az aviatika egyik hazai úttörője, Wittmann Viktor mögé vackolódott a repülőgépen, és a levegőbe emelkedett, hogy élményeiről tudósítson (Wittmann nem sokkal később lezuhant gépével, és szörnyethalt), akkor valószínűsíthető, hogy az érdekes fotótechnikai eljárás pesti felbukkanására is gyorsan reagált, és az új találmányt azonnal kipróbálta. Ha máshonnan nem, legkésőbb *Az Érdekes Újság* idézett cikkéből tudomást is szerezhetett róla, hiszen a lap állandó szerzője volt, önálló rovattal (*Karinthy Frigyes tréfái*), *Hazamegyek dolgozni* című humoreszkje épp abban a számban jelent meg, mint az idézett cikk Virág Jenő fotóival.

Ez a ping-pang (vagy ping-pong) fotó budapesti szabadalma körül forgó hosszú kitérő persze nem a Karinthy-fotó hozzátvetőleges datálása miatt volt fontos, hanem azért, hogy segítsen kiszabadulnunk a művészet bűvköréből. Hiszen önkéntelenül adódik a kérdés: hogyan tehetünk különbséget az ötnézetű képek mű-

vészi és nem művészi példái között? A bűvös szó, mint oly sokszor, itt is a kontextus. Csakhogy esetünkben nemcsak az elkészült képek, de készítésük kontextusa is kísértetiesen hasonló. A fotók vizualitását és alkotói mozgásterét maga a szabadság, a tükrök és a modell pontosan rögzített helye határozza meg. Vagyis ebben a felállásban az egyéni invenció szerepe minimális. A művész ugyanazt akarja, mikor betér a fotóműterembe, és ugyanazzal a produktummal távozik onnan, mint bárki más. Attól tartok, hogy művészek ötnézetű fotóira cizellált képzeteket rávetíteni afféle feltételes reflex csupán, mely a művészetről alkotott képzeteink kiirthatatlannak tűnő kísérője. Az ötnézetű fotók mindegyike érdekes és különös, de egyformán az, legyen szó ismert vagy ismeretlen emberekről, művészekről vagy járókelőkről. Az ötnézetű fotó szolgáltatás, amely a megrendelő testére van szabva ugyan – magára a produktumra mégis minimális hatással lehet csak, alanya szinte egyáltalán nem tudja alakítani. Maga a kép sokkal kevésbé függ a modelltől, mint akár egy szimpla, hivatalos igazolványkép esetében.

Mindez meglepően hangozhat, hiszen az ötalakos képeknél a modell azt csinálhat az arcával, amit csak akar, mimikájának spektrumát látszólag semmi sem korlátozza, még a tartását is szabadon változtathatja,

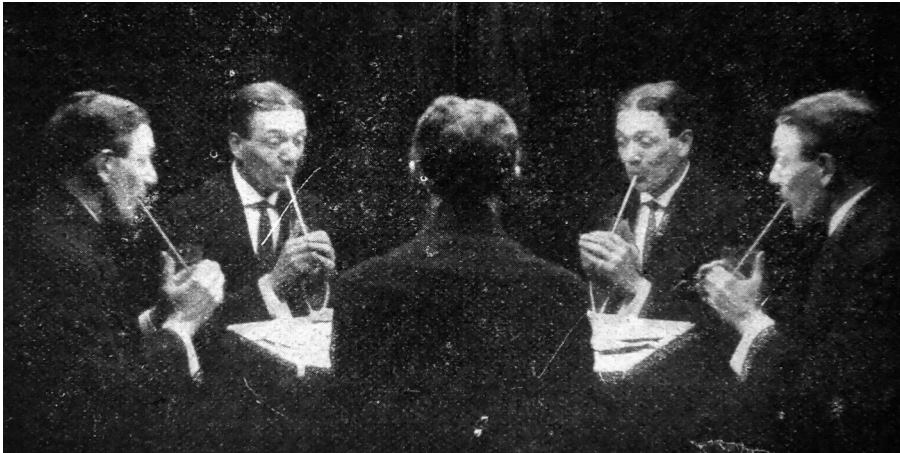
és kellékeket is kedve szerint használhat. Míg egy igazolványképnél ez nem így van. Csakhogy bármilyen pózt és arckifejezést vesz is föl, az összhatás, az, hogy öt példányban, öt nézetben látjuk ugyanazt az embert egy asztal körül, olyan különös és átütő, hogy a kép minden egyéb mozzanatát fölülírja.

Ami a szerzőséget és a modell szerepét, invencióját illeti, az ötnézetű képek státusa bizonyos hasonlóságot mutat azokkal a díszletszerű paravánokkal, „fotófalakkal”, amelyek a vurstlikban és a vidámparkokban voltak honosak, ahol ki-ki az előre gyártott panel kivágatába illeszthette bele a maga fejét. Az ötnézetű fotók érdekessége teljességgel technikai eredetű és technikailag rögzített. A látványosság, a spektakulum, a vurstli és a csodák palotájának ellenállhatatlan érdekessége ez. Ez az, amire a századelő avantgárd művészei is fogékonyak voltak. Egyfelől tehát ugyanazt az affinitást regisztrálhatjuk ez esetben is az avantgárd és a populáris kultúra formái között, melyet Tom Gunning *Az attrakció mozija* című briliáns tanulmányában, másfelől az avantgárd művészek is mintegy civilként ültek be a műtermekbe, hogy elkészítsék ötnézetű fotójukat. Előre gyártott effektet, készterméket vásároltak meg, akárhogy illeszkedik és rezonál ez többi művükhöz. Eszükbe sem jutott, hogy ezek a fotók művek vol-

nának, és nem is úgy kezelték őket, nem kiállítható, kiállításra váró tárgyat láttak bennük, hanem egyfajta önmagukról készített szuvenírt. A művész, mint mindenki más, a megrendelő, a vásárló szerepét töltötte be itt. Kicsit másképpen: az ötnézetű fotó mint képtípus kerete szinte semmi teret sem kínál a kreativitásra, mert maga a (szerep)játék, a keretbe való behelyezkedés a kreatív impulzus itt.

Mi a különbség tehát a művészek és a nem művészek ötalakos képei között? Én inkább így alakítanám át a kérdést: ha igaz az, hogy ez a képtípus ilyen csekély mozgásteret kínál az individuális formálásra, miben rejlett a vonzereje számos művész számára? Velős válaszom pedig körülbelül ez: ugyanaz, mint mindenki más számára. Az ötalakos fotónál a lapok és a szerepek precízen és változtathatatlanul le vannak osztva.

Az ötalakos fotónál a lapok és a szerepek precízen és változtathatatlanul le vannak osztva, mondom, és az egyik ilyen leosztott lap épp a kártyázó szerepe. Reichstein írásának apropóját egy birtokában levő, 1912 és 1916 között Montrealban készült multigráf képeslap adja. A fotót, melyen egy keménykalapos férfit látunk öt példányban, kezében kártyával, egyenesen rendkívülinek nevezi. Vajon miért? Erre írásának



végén tér vissza, amikor megkísérel választ adni arra a kérdésre, hogy mi tesz egy multigráfot sikerültté? „Az elsőre meglepő ötlet – írja – hamar megfakul, és az ember olyan multigráfokat kezd el keresni, amelyek fölé emelkednek az átlagnak. A montreali kártyázó ilyen kép. Az, ahogy a kártyázó belemerül a játékba, az, ahogy a kártyákat tartja, szinte az arca előtt, olyan belső drámát hoz létre, ami »szándéktalan remekművet« eredményez.” Vajon egyszerűen arra gondol, hogy ez esetben az imitált kártyázás ötlete a sikerült multigráf kulcsa? Reichstein mindenesetre rögtön hozzáfűzi: „Ami azt illeti, a kártyát gyakran használták kellékként a kép drámaiságának növeléséhez.” Ez a kiegészítés az igenlő és a tagadó válaszhoz egyaránt tápot ad. Másik példája egy olyan multigráf, amelynek modellje telefonkagylót tart a füléhez, és így trafikál öt példányban önmagával.

Reichstein szerint az is hozzájárul e multigráf „rendkívül eleven és érdekes hatásához”, hogy a fotósnak háttal ülő nő jobbra fordul. Az, hogy a modell elfordítja a törzsét, egyfajta rendellenesség, hiszen a multigráf sztenderd formájánál háttal fordít a kamerának. Ez az elfordulás – de ezt már én teszem hozzá – két dolgot eredményez. Egyfelől olyan hatást kelt, mintha a nő alakmásai párosával beszélnének egymáshoz. Csak hogy az öt páratlan szám, így aztán a kör, amelyet rendesen az öt alak képez, itt megbomlik, az egyedül maradó fantomkép pedig disszonanciát kelt, kilóg a képből, mivel az, akihez látszólag beszél, háttal ül neki. Ezzel szemben a sztenderd változatban az asztal körülülésének illúziója tökéletes.

Figyelemre méltó, hogy az összes említett század eleji művész ötnézettű fotója a sztenderd felállást követi. Vagyis a multigráf alapszolgáltatását

veszik igénybe, és azon semmit sem változtatnak. Úgy is mondhatnám, hogy vérbeli művész még véletlenül sem törekszik semmiféle extra hatásra, nem akar rátenni egy lapáttal az alaphelyzetre, alighanem azért, mert ez a kép önmagában is épp elég különös. Annál jellemzőbb ez a törekvés Virág Jenőre, a komikus színészre és kabarettistára. Ő mind a négy ötalakos fotóján izeg-mozog: nyakkendőjét köti, kártyázik, szívószállal szürcsölget valami levelet egy pohárból, szemét mereszti, grimaszol vagy nevet. Vagyis nem éri be azzal, amit a multigráf alapból tud és kínál. Mivelhogy nem éri be egyetlen ötnézetű fotóval, hanem négyet csináltat magáról, valóban furcsa lenne, ha mindegyiken az alaphelyzetben láthatnánk. Ez lenne csak az avantgárd gesztus! De hát Virág nem avantgardista, hanem humorista.

Figyelemre méltó, hogy az összes említett századeleji művész ötnézetű fotója a sztenderd felállást követi – írtam az előbb. Nos, épp ilyen figyelemre méltó, hogy ez alól két kivétel van. Van valaki, aki elfordítja a törzsét – ez Karinthy –, és van valaki, aki kelleket használ – ez Duchamp, akinek pipa van a kezében. Nem véletlen, hogy a maga módján mindkettőjük humorista.

Egyszerre vicces és mély értelmű, helyzetet kínál az ötnézetű

fotó, előre gyártott, mégis személyre szabott szenzációt, hordozható enigmát. A technikai trükk kis csodáját, készen kapott, komolytalan, hatásos effektet, mely az ősképek mélységével talál telibe bennünket. Mindannyiunkat. Akár művészek vagyunk, akár nem, akár van márkás önképünk magunkról és márkás imázsunk, akár nincs. Ezért helyezkedtek bele ebbe a készen kapott felállásba ezrek és tízezrek, és ugyanezért ült le háttal a kamerának a századelő jó néhány avantgárd művésze is. Mindannyiukban az motoszka, amit Boccioni kicsit gimnazistas mély értelműséggel fejezett ki, amikor a róla készült ötalakos fotó fölé ezt írja „én”, jobb oldalára pedig ezt, „mi”. Erről a fotóról jegyzi meg egy komolykodó kommentátor: „az, amit [a futurista fotográfusok – B. A.] megsejtettek, hogy egy személy furcsamód több testből tevődhet össze, szó szerint áll előttünk Boccioni [...] önarcképén. Ezt a képet, bármily különösen hangzik is, leginkább csoportos önarcképnek nevezhetnénk. [...] A »többszörözött-én-portré«, mely vándorfotográfusok által vásárokon és vidámparkokban felállított bódékban készült, a fotóautomata kezdetleges ősenek tekinthető. Az avantgárd ebben az esetben egy populáris kultúrából származó képalkotási módot használt, de reflektált és paradox formai kontextusba állítva.”<sup>23</sup>

Hol itt a reflektáltság? Mutassanak egy embert, akit az ötnézetű fotó nem az egy és a sok, az egyes szám és a többes szám, a „mi egymagunkban” frappáns képi paradoxonával szembesíti. És miféle paradox formai kontextusra gondolhat Max Kozloff? Boccioni képét – okkal, ok nélkül – 1906 körülre datálják, vagyis arra az időre, amikor neoimpreszionista képeket festett. A futurizmus és vele a futurista kontextus még nem volt sehol. Arról nem is beszélve, hogy a futurizmus krónikáisi szerint Boccioni később „hajlíthatatlanul ragaszkodott ahhoz az álláspontjához, hogy a fotográfia nem több, mint technikai eszköz”,<sup>24</sup> egy másik tudós cikkben pedig azt olvassuk, hogy Boccioni felfogása szerint „a futurizmus minden fotografikus formát visszautasít”.<sup>25</sup>

Az viszont kétségtelen, hogy Boccioni az egyedüli művész, aki valamit nagyon ki akart hozni a maga ötalakos portréjából. Nem érte be az a vizuális komplexitással, amit a két 72 fokos szögbe állított tükörlap, a multigráf technikai leleménye kínál. Valamit hozzá akart tenni a képhez, de nem afféle humoros többlet-re vágyott, mint Virág Jenő, hanem a művészet, az alkotás többletére.

Az előzőek fényében talán nem meglepő, hogy Boccioni gesztusa után egy évszázadnak kellett eltelnie

ahhoz, hogy valaki ismét – vagy hát istenigazából először – művészi cézzal nyúljon az ötalakos fotóhoz. Lorna Simpson *Chess (Sakk)* című művére gondolok, mely 2013-ban készült. Ez a mű bizonyos értelemben az ötnézetű fotók újrafelfedezésének, az irántuk megélnékülő művészetkritikai és fotótörténeti érdeklődés folyamányának vagy betetőzésének is tekinthető. Simpson három panelből álló videóinstallációját csakis ebből a szempontból érintem itt, anélkül hogy megpróbálnám elhelyezni jelentékeny életművében, vagy akár a mű önálló értelmezésére vállalkoznék. A mű mindhárom paneljének kulisszája az ötnézetű fotóról ismerős „tükörszoba”. Kettő középpontjában az ismerős asztallal, amely ezúttal valódi sakkasztal felállított bábukkal. Az egyiknél egy férfi, a másikonál egy nő játszik, mindkettőt maga Simpson alakítja.

A *Chess* előzménye az 1957–2009 című fotóinstalláció, melynek több mint háromszáz egyforma méretű, bekeretezett fotója egy eBayen vásárolt, több száz darabból álló 1957-es portfólió képeiből (ezek többségén egy csábos fiatal fekete nő pózol, a maradékon pedig egy fiatal fekete férfit látni), illetve e fotók beállításainak Simpson általi újrajátszásából tevődik össze. E sorozat fontos eleme tehát a tükrözés, ez az egyik kapcsolódási pont, a másik a sakk. Az 1957-es anyag néhány képén ugyanis egy-

egy sakkasztal mellett látjuk a nőt és a férfit is egyedül játszani, ezt egészítik ki e fotók Simpson által 2009-ben készített pandant-jai. A *Chess* harmadik fő eleme az ötnézetűség, mely mintegy a tükrözés motívumát emeli hatványra. Ez természetesen az ötnézetű fotó képtípusára megy vissza. Ezen a ponton érdemes idézni a *Jeu de Paume* 2013-as kiállításának kísérőfüzetét, mely Simpson is idézi „»Mikor megemlítettem, hogy [a *Chess*-videóban] tükrökkel fogok dolgozni, sokan hozták föl Picasso [sic!] és Picabia híres portréját, melyet egy New York-i fotóműteremben készített egy ismeretlen fotográfus, aki modelljeit egy asztal mögé ültette szembe két, egymással 70 fokos szögbe állított tükörlappal. Az eredmény ötalakos fénykép, szurrealista trükkfotó, melyen a figurák nem szimmetrikusak, hanem más és más szögből látszanak.« Bár Simpson először elvetette, hogy a tükröket ugyanúgy használja, ahogy ezek a régi portrék, amelyeket jól ismert, végül mégis rászánta magát, amikor művészettörténész-antropológus barátja, Sarah Thornton elküldött neki »egy gyönyörű fotót egy fehér szalmakalapot viselő fekete fiatalemberrel, amely a New York-i Modern Művészetek Múzeumban volt kiállítva. Ötnézetű fotó volt ez is, amely valószínűleg ugyanott készült, ahol Picasso (sic!) és Picabia portréi.«<sup>26</sup>

Naomi Beckwith a *Chess*ről írt esszéjében, mely a kiállítás reprezentatív katalógusában jelent meg, egyértelműen állítja, hogy a fekete fiatalember ábrázoló ötnézetű fotó ugyanott készült, ahol Duchamp (és Picabia) portréi.<sup>27</sup> Ennél a ténynél azonban jóval érdekesebb, hogy Simpson hangsúlyosan nem a művész elődök fotói inspirálták, hanem egy ismeretlen fiatalember hasonló portréja. Egyrészt azért, mert ennek modellje fekete, akárcsak Simpson, de azért is, mert ez a kép nem kötődik a művészeti szcénához. Ez esetben – úgy is mondhatnám, mára – tehát megfordult a helyzet, amelyből írásomban kiindultam. Az avantgardista művészek és az ismeretlenekről készült hasonló fotók közül az utóbbiak kerülnek előtérbe. Olyannyira, hogy a szóban forgó fotó, melyhez hasonló a tízes években ezerszámra készült, bekerült a MoMA gyűjteményébe is. (Ebben nyilván nem elhanyagolható szerepet játszik, hogy egy fekete ember portréjáról van szó, ami a fehérekről készült fotókhoz képest ritkaságszámba megy.<sup>28</sup>) Mint említettem, a *Chess* két egymással érintkező filmpaneljén Simpson sakkozik, az egyikken nő, a másikon férfi alakban. A tükrözésnek tehát itt van egy történeti időrétege – mely maga is kettős: egyfelől az ötnézetű fotók képtípusára hajaz, konkrétan pedig a fehér kalapos fekete fiatalember MoMA-ban kiállított képére, más-

felől az 1957-es vintage fotókra –, egy mediális viszonylata, a fotó-film vonatkozásban, továbbá gender-vetülete, mely egyszersmind a sakkjáték fekete-fehér táblájára és figuráira is rájátszik, valamint egy térbeli eleme, hiszen a két, egymással érintkező panel vizuálisan is egymás tükörképének hatását kelti. Mindez bőven elég egy izgalmas és látványos kortárs műalkotáshoz.

Ami nem hiányzik, legalábbis nekem nem, az a harmadik, az előbbi kettővel szemközt elhelyezett panel. Ezen egy zongorista szintén ötszörözve, a 26. jegyzetben említett fotóhoz hasonlóan kifelé fordulva

szolgáltatja a zenét az installációhoz. De mit ad hozzá a műhöz az, hogy a zongoristát is látjuk, még hozzá öt példányban? És mit ad hozzá az, hogy – ismét a kiállítás idézett kísérőfüzetét idézve – Jason Moran (ő zongorázik) improvizált darabja „a művésznek és a zeneszerzőnek »a tükrözéses zenei kompozícióról«, kiváltképp »ennek Cecil Taylor zenéjében játszott szerepéről« folytatott beszélgetéseire épül”? Vajon ebben a harmadik panelben rátétként, nem ugyanaz a fajta kényszeredett művészetakarás jelenik meg a kortárs művészet pongyolájában, ami az ötnézetű fotóknak száz évvel korábban sem állt jól? És amiért ez a képtípus azóta sem áll jól?

## JEGYZETEK

---

1. Heinz-Werner Lawo: Az önmagát megfigyelő megfigyelő önmagával beszélget – megfigyelve. In Kékesi Zoltán – Peternák Miklós (szerk.): *Pillanatgépek*. Budapest, C3–Műcsarnok, 2009, 119. Lawo állítása csak megszorításokkal igaz. A művészek fotó-önarcképeit bemutató 1981-es Pompidou központbeli kiállításon például Duchamp-tól ötnézetű fotója szerepelt. Vö.: *Autoportraits photographiques: 1898–1981*. Paris, Centre Georges Pompidou – Herrscher, 1981, 25.
2. Inventing Marcel Duchamp. The Dynamics of Portraiture. National Portrait Gallery, March 27 – August 2, 2009 <https://npg.si.edu/exhibit/duchamp/portraits.html> (letöltés: 2018. 10. 30.).
3. James W. McManus: Mirrors, TRANS/ formation and Slippage in the Five-Way Portrait of Marcel Duchamp. *The Space Between*, Vol. IV:1, 2008.
4. Lawo: i. m. 119.
5. Lawo: i. m. 119. és Irwin Reichstein: A Multigraph from Montreal. *Photographic Canadiana*, 2007/May–June, 16. Reichstein egyébként mindössze két olyan összefoglaló fotótörténeti munkáról tud, amelyik említést tesz az öt-alakos képtípusról.
6. Peternák Miklós: A fotó-önarckép. *Fotóművészet*, 1981/3.; Sebők Zoltán:

- Önsokszorosítások. *Mozgó Világ*, 1983/9.
7. A pontosság kedvéért: Peternák 75 fokos szöveget, Sebők pedig „90 foknál valamivel kisebb szöveget” említ, de ezen nem érdemes fennakadnunk. Amennyiben két tükörlap 65–85 fokos szöveget zár be egymással, a tükrök találkozásának tengelyébe ültetett modell a fotón öt példányban fog megjelenni. A 72 fok a két tükörlap által bezárt optimális, szabadalmaztatott szög.
  8. Peternák megjegyzi, hogy e képtípusra „magyar példa is ismeretes”, de közelebbit nem mond róla. Peternák: i. m. 53.
  9. Kay Boyle esetében, akiről 1906 körül készült ilyen portré, vagyis egy évtizeddel Duchamp-é előtt, ez kevésbé valószínű, ugyanis Boyle mindössze négyéves volt ekkor.
  10. Amikor három évtizede rácsodálkoztam Duchamp és Karinthy Frigyes ötalakos képeinek hasonlóságára és csaknem egyidejűségére, magam is életművük egyedi megvilágításában helyeztem egymás mellé őket. Vö.: Beck András: 2×5=2. *Nappali ház*, 1991/1–2.
  11. Heinz-Werner Lawo blogján, melyen e képtípus összes általa ismert és hozzáférhető példányát közreadja (a képek jó része a saját gyűjteményéből való), az 1910–1920-as évtizedből 142 fotót találunk, míg az előző évtizedből csupán 7-et, a rá következőből pedig 10-et. A második legtöbb az eljárás felfedezésének évtizedéből (1890–1900) való, 34 fotó. <http://uneinsamkeiten.blogspot.com/2008/07/heinz-werner-lawo-1997.html> (letöltés: 2019. 01. 12.).
  12. McManus: i. m. 138.
  13. A McManus által idézett teljes passzus az eredetiben: „The readymade’s parallel with the photograph is established by its process of production. It is about the physical transposition of an object from the continuum of reality into the fixed condition of the art-image by a moment of isolation or selection. And in this process, it also recalls the function of the shifter. It is a sign which is inherently ‘empty’, its signification a function of only this one instance, guaranteed by the existential presence of just this object. It is the meaningless meaning that is instituted through the terms of the index.” (Notes on the Index: Part 1. In *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MIT Press, 1985, 206.) Magyarul: Rosalind Krauss: Megjegyzések az indexről. *Ex Symposion*, 2000/32–33., 9. (Timár Katalin fordítását kissé módosítottam, az „ötnézetű porté” kifejezés beillesztése miatt.)
  14. Picabiának ráadásul van egy másik ötnézetű fotója is, amelyet alighanem akkor csináltatott, amikor Roché a magáét.
  15. Kovács Ida (szerk.): *Karinthy Frigyes összes fényképe*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2016, 121.
  16. Mivel a *Karinthy Frigyes revüje* című blokkot, melyben a fotó szerepel, még maga Karinthy írta, az sem zárható ki, hogy a képalírás is tőle származik.

17. Patrick Feaster: "Ping Pong" Photos: An Introduction. <https://griffonage-dotcom.wordpress.com/2017/12/23/ping-pong-photos-an-introduction/> (letöltés: 2018. 11. 19.).
18. Ezt az eljárást ugyanebben a kor-szakban „penny photo”-ként (vagy „penny picture”-ként) is emlegették, amely explicit módon utalt az eljárás olcsóságára (magyarul krajcáros fo-tónak mondhatnánk). Pedig lényeg-es különbség volt köztük. A ping-pong fotón ugyanis a fotózás alanya vagy alanyai több beállításban szere-peltek egy csíkban (a mai fénykép-automatákban készített képekhez hasonlóan), a krajcáros kép viszont a különböző emberekről készült fo-tók csíkjaikat tartalmazó negatív földarabolásával jött létre, látszatra tehát hagyományos, kartonra kasírozott portré volt.
19. Reichstein: i. m. 13–15.
20. A négy árverési tétel a következő lin-keken volt elérhető 2018. december 21-én: <https://www.darabanth.com/en/online-auction/255/categories-Other-collectibles/Photo-600018/cca-1920-Ping-Pang-szabadalommal-keszult-noi-portre-tukros-trukkos-vintage-foto-9x14-cm-II1239512/>; <https://www.darabanth.com/en/online-auction/195/categories-Other-collectibles/Photo-800017/1910-1920; Ismeretlen-szerzo-Ping-Pang-szabadalommal-keszített-felvetele-levlap-meretben-lenye-II748094/>; <https://www.darabanth.com/en/major-auction/30/categories-Post-cards/Advertisement-12596/1913-Hauser-A-Ping-Pang-fenykepesszeti-truk-szabadalma-Budapest-Erzsebet-korut-33-paten-II1853258/>; <https://www.mutargy.com/festmeny-grafika/1913-hauser-a-budapest-erzsebet-krt-33-ping-8211-pang-szabadalommal-vedett-tukros-trukkos-portrefelvetele-irenrol-feliratozott-fotolap-9x14-cm>.
21. Alpár Ágnes: *A fővárosi kabarék műsora 1901–1944*. Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1979, 105–106. Virág Jenő neve a könyvben Virágh írás-móddal szerepel.
22. A *Színházi Élet* ugyanazon számában, amely ötnézetű fotóját közölte, ezt olvassuk Karinthyról: „Mivel szere-tett foglalkozni? – Találmányokkal. Sok felfedezését szabadalmaztatta. Ő találta ki az újfajta töltőtollat, amit nem kell csavarni. Gumiból készült földgömbje még a szakembereket is meglepte. Persze, sok tréfás találma-nya is volt, például a zsemlyealakú kifli és a kiflialakú zsemlye. Azután a mesterséges tyúkszem. – Az micso-da? – Igazi karinthyáda! Mü-tyúk-szem. Nagy fáradsággal előállítva, de jobban fájt, mint az eredeti.”
23. Max Kozloff: *The Theatre of the Face. Portrait Photography Since 1900*. Phai-don, 2007.
24. Caroline Tisdall – Angelo Bozzo-la: A fotodinamizmus és a futurista film. *Metropolis*, 1997. tél – 1998. ta-vasz. 24.
25. Edward Aiken: Az olasz futurista festészet és a film. *Metropolis*, 1997. tél – 1998. tavasz, 39.
26. Lorna Simpson kiállításának (Jeu de Paume, 2013. május 28. – szeptember 1.) kísérőfüzete. <http://www.jeudepaume.org/pdf/PetitJournalLornaSimp-son-GB.pdf> (letöltés: 2019. 01. 12.).

27. Naomi Beckwith: Solo match: role play, time play, and spatial play in Lorna Simpson's *Chess*. In Joan Simon (ed.): *Lorna Simpson*. Munich – London – New York, Delmonico Books, Prestel, 2013, 61.
28. Heinz-Werner Lawo korábban említett blogján található egy philadelphiai gyűjteményben őrzött ötnézetű fotó egy fiatal fekete nőről, aki

ugyancsak fehér kalapot visel. A legkorábbi, 1893–1900 közötti datálású fotó másik különlegessége, hogy a modell nem háttal, hanem szemben ül a kamerával, ennek köszönhetően az öt példányban látható nő nem egy kör középpontja, és ekképpen nem egymás felé néznek, hanem mind-egyikük kifelé fordul.



Margócsy István acsai evangélikus lelkész (1869–1941)

# AJÁNDÉKOZZON ÉLET ÉS IRODALMAT!

Lepje meg családtagjait, barátait, üzletfeleit  
*Élet és Irodalom*-előfizetéssel!

Rendelje meg igényes grafikai kivitelű ajándék-  
utalványunkat, s adja át annak, akit tartalmas  
és maradandó ajándékkal kíván megtisztelni.

Hónapokon át mindig Önre emlékezteti majd őt  
a hetenként érkező *Élet és Irodalom*.

Az ajándékutalvány  
megrendelhető,  
illetve megvásárolható  
a szerkesztőségben:  
1089 Budapest,  
Magyarok  
Nagyasszonya tér 10.,  
tel.: 210-5149,  
210-5159,  
fax: 303-9241,  
e-mail:  
lapterjesztes@es.hu,  
es@es.hu

Az előfizetés díja: negyedévre  
**8100 Ft**, fél évre **14 100 Ft**,  
egy évre pedig **25 200 Ft**

