

NAGY KÁROLY ZSOLT

## A hétköznapi tárgyhasználat mint kultúrafenntartó újrajátszás

Kunkovác László fotói a paraszti élet szocialista átalakulásáról

### 1.

Kevés fogalom van, melyet többen magyaráztak, értelmeztek volna, mint a kultúra fogalma. Kroeber és Kluckhohn 1952-ben megjelent, sokat idézett könyvükben<sup>1</sup> a kultúra 164 meghatározását sorakoztatták föl, s vélhetően a forgalomban lévő definíciók száma a kötet megjelenése óta eltelt évtizedekben sem csökkent. Nevezett szerzők a kultúrafogalmakat típusokba sorolták, melyek egyikét a szemiotikai, vagyis a kultúrát a világ vagy a jelenségek jelentésével, illetve jelentésük megalkotásával összefüggésbe hozó meghatározások alkotják. Ebbe a csoportba tartozik az a meghatározás is, melyet Clifford Geertz amerikai kulturális antropológus nevéhez kötünk, s amely az etnográfia és a kulturális antropológia területén a közelmúltig az egyik legfontosabb kultúrafogalom volt. Geertz szerint a kultúra

szimbólumokban megtestesülő jelentések történetileg közvetített mintáit jelöli, a szimbolikus formákban kifejezett örökölt koncepciók azon rendszerét, amelynek segítségével az emberek kommunikálnak egymással, állandósítják és fejlesztik az étellel kapcsolatos tudásukat és attitűdjeiket.<sup>2</sup>

A magam részéről ezt a definíciót – más meghatározásokkal is közös nevezőt keresve – úgy szoktam alkalmazni, egyszerűsíteni, hogy a kultúra (egy adott közösségre vonatkoztatva) lényegében a közösség tagjai által a „mi mit szoktunk” és a „mi hogyan szoktuk” típusú kérdésekre adott válaszok alapján írható körül.<sup>3</sup> Ebben a meghatározásban a kérdésben szereplő „szoktuk” egyrészt a geertz-i történeti közvetítettségre, a kortársak ismétlődő közös cselekvéseire, és ezen keresztül a generációk közötti tudásátadásra utal; másfelől pedig arra, hogy a szokáscselekvéseken, viszonyulási mintákon keresztül a kultúrát mint felkészültségek rendszerét, állandósított problémakezelési eljárásokat ragadhatjuk meg, melyek intézményesülve messzemenőig jellemzőek egy közösségre, mondhatni annak identitásmarkereivé válnak, és lehetőséget adnak

<sup>1</sup> Alfred Louis KROEBER, Clyde KLUCKHOHN, *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*, New York, Vintage Books, 1952.

<sup>2</sup> Clifford GEERTZ, *A vallás mint kulturális rendszer*, ford. BOTOS Andor = C. G., *Az értelmezés hatalma*, Budapest, Osiris, 2001, 74.

<sup>3</sup> E kettőn keresztül figyelhető meg a „szoktuk” többi kiegészítése is: a kivel, mikor, hol és a miért.

arra, hogy a közösség tagjai tartalommal töltsék meg a „mi” személyes névmást. Végül, de nem utolsó sorban a „szoktuk” mint az ismétlések során szokássá rögzült és ekként ismételt mozdulatok rendszerére való hivatkozás utal a kultúra rituális dimenziójára is. A ritualizáció azonban nem csupán a kultúrában adott felkészültségek hosszú távú állandósításához járul hozzá, hanem ezzel összefüggésben a szokáscselekvéseket – függetlenül attól, hogy profán vagy szakrális esetekről van szó – „felemeli”, elkülöníti a hétköznapiól, értékkel és érzellemmel telíti.

A kultúra és a rítus összefüggései témánk szempontjából legalább két aspektusban fontosak. Az egyik a rituális ismétlés kérdése, melyet leginkább Mircea Eliade megközelítésében szoktunk idézni.

Ha szemügyre vesszük az archaikus ember szokványos viselkedését, arra a tényre döbbenünk rá, hogy sem a külvilág tárgyainak, sem az emberi cselekvésnek tulajdonképpen nincs önálló belső értéke. A tárgyaknak vagy cselekedeteknek csak akkor lesz értéke, és csak azáltal válnak valóságossá, ha így vagy úgy részt vesznek egy olyan valóságban, amely meg is haladja őket. Számptalan a kő, s közülük mégis egyetlenegy lesz szent – minélfogva azonnal telítődik létezéssel –, mert csak az az egy alkot hierofániát, vagy mert csak annak van „maná”-ja, azaz hatalma; vagy mert az emlékeztet egy mitikus eseményre és így tovább. A tárgy valamely külső erő gyűjtőhelyeként jelenik meg, éppen ez különbözteti meg környezetétől, és ruhazza fel értelemmel és értékkel. [...] Most pedig tekintsünk az emberi cselekedetekre [...] Egy cselekedet értelme és értéke nyilvánvalóan nem nyers fizikai vonatkozásaiban rejlik, hanem abban a tulajdonságában, amellyel újra tud teremteni valamely őseredeti cselekedetet, meg tud ismételni bizonyos mitikus példát. [...] A házasság és a közösségi orgiák mitikus előképeket visszhangoznak; ismétlésüket az indokolja, hogy kezdetben („azokban a napokban”, in illo tempore, ab origine) megszentelték őket az istenek, az ősök vagy a hősök. A „primitív” vagy archaikus ember tudatos viselkedésének egyetlenegy részletében sem hajlandó olyan cselekvést elismerni, amelyet korábban nem rendelt volna el valaki más, valamely nem emberi lény, és ne élt volna aszerint. Tegyen bármit, azt korábban már megtették. Életének egésze mások kezdeményezte cselekedetek szakadatlan ismétléséből áll.<sup>4</sup>

Első látásra persze azt mondhatnánk, hogy az archaikus ismétlésnek nincsen különösebben nagy jelentősége az újat és eredetit preferáló modern vagy késő modern társadalmakban, ez azonban valószínűleg „érzéki csalódás”. Egyrészt kortárs kultúránk, társadalmi gyakorlataink számos eleme értelmezhető az archaikus ismétlés paradigmája alapján – gondoljunk csak a divatkövetés, a sztárkultusz jelenségegyüttesére. Másrészt

<sup>4</sup> Mircea ELIADE, *Az örök visszatérés mítosza*, ford. PÁSZTOR Péter, Budapest, Európa, 1998, 16–18.

valószínűleg ebben az összefüggésben is alkalmazható Hermann Bausinger és az általa is hivatkozott Ernst Bloch párhuzamos különidejűségekről szóló hipotézise. Bloch a nemzetiszocialista mozgalom németországi hatalomra jutása összefüggésében jut arra a következtetésre, hogy a társadalom jelenében ezzel a jelenrel eltérő viszonyban álló társadalmi csoportok élnek együtt. „Bloch három csoportot nevez meg, [...]. Egyik »az ifjúság, amely nem tud egyszerre lépni a kopár jelenrel« és mozgalmi életével ahelyett, hogy előre, »a holnap felé« fordulna, »gátlástalanul a szép múltba« vonul vissza. Második helyen említi a parasztságot, amely »az ősi földhöz és az évszakok körforgásához« tapadva a mozgékony kapitalista évszázad közepén régiesebbnek sorolódik be«, és ezért hajlamos a reakcióra.”<sup>5</sup> Ebből következően bár e csoportok tagjai fizikai értelemben „itt” vannak, láthatóak, de „nem mindegyikük van ugyanabban a jelenben itt”<sup>6</sup> Mivel például életmódjukban, értékrendjükben, kulturális rutinjukban, s ami legalább ennyire fontos, vágyaikban a múlthoz – sőt, akár eltérő múltakhoz – ragaszkodnak, az él, működik bennük, a többivel együtt élnek bár, de „nem élnek a többivel egyszerre”<sup>7</sup> Bloch számára a nemzetiszocializmus ideológiájának győzelme összefüggésében az vált ebben fontossá, hogy a náci e különböző rekonstruált, vagyis lényegében sosem volt múltak meghitt képeire építve tudták legitimálni embertelen jövővízióikat. Bausinger ezzel szemben arra a jelenre teszi a hangsúlyt, melyben ezek a különböző társadalmi időkben létező csoportok mégiscsak együtt élnek, vannak jelen, ennek a jelennek a struktúrája, természete és vizsgálatának lehetőségei érdeklik. Ebből következően a különidejűséget mint egyidejűséget, „vagyis eltérő, különböző történeti erőtenyezők által meghatározott elemek egyidejűségét”<sup>8</sup> értelmezi.

Ezt a gondolatot pedig az archaikus ismétlés problémájára vonatkoztatva tovább is vihetjük, hiszen nemcsak azt feltételezhetjük, hogy egy társadalomban olyan csoportok lehetnek együtt jelen, melyek a többiekkel nem egyszerre élnek, hanem azt is, hogy egy-egy társadalmi csoport életmódjában, kulturális gyakorlatai között is egyszerre lehetnek jelen olyan elemek, melyek aktualitása, érvényessége eltérő történeti időkhöz, társadalmi-kulturális helyzetekhez kötődik. Ez pedig a néprajztudományban sokat tárgyalt és vitatott *survival – revival* problémához vezet. *Survival* alatt egy társadalmi csoport kortárs kultúrájának olyan elemeit szokás érteni, melyek a kultúra egy korábbi állapotából a megszokás erejénél fogva maradtak meg, jóllehet eredeti funkciójukat elveszítették.

A koncepciót ebben az értelemben E. B. Tylor alkotta meg, és más evolucionistákkal együtt a *survival*nek minősített jelenségeket a kulturális evolúció láncszemeinek rekonstruálására használta. Az újabb felfogás vitatja a

<sup>5</sup> Idézi Hermann BAUSINGER, „Párhuzamos különidejűségekről”: *A néprajztól az empirikus kultúratudományig*, ford. H. CSUKÁS Györgyi, *Ethnographia*, 1989/1–4, 25.

<sup>6</sup> *Uo.*

<sup>7</sup> *Uo.*

<sup>8</sup> *Uo.*

funkciónélküliség kritériumát, és azon a véleményen van, hogy a survival pusztán létével is funkcionál, ha nincs is hatással a jelenre, továbbmenően pedig a fogalmat kiterjeszti azokra a jelenségekre is, amelyek egy korábbi kulturális szituációban keletkeztek ugyan, de később funkciójuk megváltozásával élnek tovább.<sup>9</sup>

Az ilyen kultúraelemeket nevezzük azután *revival*-nek. A revival létrejöttére „akkor kerül sor, ha a szóban forgó jelenség kialakulási körülményeihez hasonló olyan állapot jön létre, amely a kifejezésre alkalmas, egyszer már megtalált és ismert formát új élettel tölti meg, és ezzel újból érvényessé teszi”.<sup>10</sup>

A honi néprajztudományban az ilyen „itt ragadt” kulturális elemek felkutatásának, rögzítésének és tanulmányozásának sokáig nagy jelentősége volt, hiszen ezek segítségével sokan próbálkoztak és próbálkoznak azzal (ma már jobbára a tudományosság határain kívül), hogy rekonstruálják az egyszer volt magyar népi kultúrát, vagy legalábbis annak egy-egy területét, esetleg megpróbálják a magyarság őstörténetét, életmódját s kivált ősvallását meghatározni, leírni. E vállalkozások egyik buktatója – mint az az úgynevezett primitív kultúrák tanulmányozása, s ennek alapján az emberi kultúra történetének rekonstrukciója kapcsán kiderült – az, hogy az ilyen survival/revival elemek jelenben megfigyelhető funkciója nem szükségszerűen egyezik egykori funkciójukkal, s a különböző kultúrákban meglévő, hasonló előfordulásuk sem vehető feltétlenül össze, hiszen az eltérő kultúrákban más-más jelentést nyerhetnek.

Ezen a ponton érdemes a kultúra és rítus kapcsolatának másik fontos aspektusára, az emlékezet kérdésére is kitérni. A három fogalom, illetve jelenségkör kapcsolatát elsősorban Jan Assmann kulturális emlékezet koncepciójának összefüggésében szokás tárgyalni.<sup>11</sup> Assmann szerint egy közösség identitásának fenntartásában kiemelkedően fontos szerepet játszik a kulturálisan meghatározott formákban (például emlékművekben és az ezekben tárgyiasult formát öltő történetek felelevenítését, újra elmondását vagy éppen eljátszását lehetővé tevő megemlékező rítusokban), illetve ezeken keresztül rögzített emlékezet. Az ugyanis, hogy egy közösség eljut odáig, hogy az emlékezetét ilyen formákba helyezze ki, azt is jelenti, hogy tagjai valamilyen szintű konszenzusra jutottak az emlékezet tárgyát illetően. Az emlékezet rítusai felidéznek és újra átélhetővé teszik azt, amire az emlékezet utal, így a rítus az emlékezet hordozójává válik.

Van azonban ennek a kapcsolatnak egy elemibb szintje is az Assmann által kevésbé tárgyalt mimetikus emlékezetben. Assmann megközelítésében a mimetikus emlékezet – bár a szokások és az erkölcs közvetítésének alapját képezi – tulajdonképpen

<sup>9</sup> BODROGI Tibor, *Survival = Néprajzi Lexikon*, főszerk. ORTUTAY Gyula, Budapest, Akadémiai, 1981, IV, 506.

<sup>10</sup> BODROGI Tibor, *Revival = Uo.*, 347.

<sup>11</sup> Lásd JAN ASSMANN, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán, Budapest, Atlantisz, 2018.

kizárólag az ilyen alapvető cselekvésnek a közvetítésére, utánzással történő megtanulására vonatkozik. Amikor azonban „a mimetikus rutinok a »rítus« státusát nyerik el, vagyis célszerűségi jelentésükhöz értelmi jelentőség (*Sinnbedeutung*) is társul”,<sup>12</sup> vagy másként fogalmazva, amikor egy cselekvéssor szimbólummá válik egy közösség számára, akkor Assmann szerint nem beszélhetünk már mimetikus cselekvési emlékezetéről. Hiszen ebben az esetben ezek „a kulturális értelem (*kulturellen Sinnes*) hagyományozási és megjelenítési formáiként a kulturális emlékezet szférájába tartoznak”.<sup>13</sup> Bár Assmann szerint a mimetikus emlékezet – csakúgy, mint a tárgyak emlékezete vagy a kommunikatív emlékezet – „többé-kevésbé törésmentesen vezet át a kulturális emlékezet terébe”,<sup>14</sup> több-kevesebb törést azonban mégis felfedezhetünk, amennyiben a kulturális emlékezetet annyira hangsúlyosan az értelemhez, azaz a reflexióhoz és az értelemadás kognitív műveleteihez kötjük, amennyire azt a szöveg, illetve a magyar fordítása sugallja. A problémát a rítusok értelmezése és elhelyezése jelenti. A rítus ugyanis, amennyiben tág értelemben beszélünk róla, nem köthető ennyire szorosan az értelemadás és „célszerűség” motívumához, ahogyan a „kulturális értelem” sem az „értelmi jelentőséghez” – amennyiben az „értelem” alatt azt értjük, ahogyan egy emlékező társadalmi rítus, például egy március 15-i megemlékezés társadalmi értelme kognitíve viszonylag jól, racionálisan megfogalmazható, vagy még inkább, ahogyan április 4-e társadalmi-kulturális jelentését a diktatúra időszakában a hatalom nagyon pontosan megfogalmazta. Az, ahogyan Assmann az emlékező rítusokról, vagy tágabban az emlékezet kulturális formáiról ír, gyakorlatilag ezt a szoros kötődést erősíti. Az eredeti szóhasználata<sup>15</sup> azonban megengedi, hogy a jelentés fogalmát ennél tágabban értelmezzük, és a rítusokban a mimetikus emlékezet jelentőségét jobban értékeljük, illetve a mimetikus emlékezetet rítusként értelmezzük, anélkül, hogy a kulturális emlékezet konkrét jelentéseit keressük bennük.

Ez azért is fontos, mert abban, hogy a mimetikus emlékezet is újra átélhetővé teszi azt, amire az emlékezet utal, nem csupán a cselekedeteknek, de az érzelmeknek is<sup>16</sup> jelentős szerepe van. A földművelés, a tárgyformálás nemzedékről nemzedékre öröklődő mozdulatainak, a társas kapcsolatok elemi gesztusainak újrajátszása abban az értelemben is az emlékezet hordozójává válik, hogy felidézi azokat a helyzeteket, érzelmeket, attitűdöket, melyek az adott mozdulat tanulásához vagy korábbi

<sup>12</sup> *Uo.*, 20.

<sup>13</sup> *Uo.*

<sup>14</sup> *Uo.*

<sup>15</sup> A *Sinn* nem csupán az ész, gondolkodás, értelem kognitív funkcióira vonatkozik, de az érzékre, szándéokra, illetve a jelentésadás nem kognitív kulturális aspektusaira is.

<sup>16</sup> Anna N. УТКИНА, Veronika E. МИРОВА, Olga T. ЛОЙКО, Alexandr E. ВОЛКОВ, *Ritual as a Method of Social Memory Content Transfer = SHS Web of Conferences*, Vol. 28 – RPTSS 2015 International Conference on Research Paradigms Transformation in Social Sciences, eds. Igor ARDASHKIN, Nikita MARTYUSHEV, 2015. [https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/abs/2016/06/shsconf\\_rptss2016\\_01142/shsconf\\_rptss2016\\_01142.html](https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/abs/2016/06/shsconf_rptss2016_01142/shsconf_rptss2016_01142.html) (Letöltés ideje: 2024. május 26. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

ismétléseikhez kapcsolódtak. Sőt, maga az ismétlés, az újrajátszás az *in illo tempore* esemény ismétlésén keresztül – hiszen az egyén életében az idősektől tanult-ellesett mozdulat ismétlése a hagyományozás kezdeti eseménye, ami számukra az első, eredeti cselekedet – egyszerre jelentheti az idő, a kultúra folytonosságának megtapasztalását, valamint az idősíkok egymással való kapcsolódásán keresztül az idő profán folyamából való kilépés élményét is. Ez azonban ritkán válik tudatossá, inkább a kultúra elbeszéletlen/elbeszélhetetlen, de eljátszható, átélhető szintjén jelenik meg.

A mimetikus emlékezetnek ez a sajátossága kiválóan tetten érhető például a Békés Megyei Népművészeti Egyesület bútorfestő csoportjának festett templomi mennyezetkazettákat újraalkotó tevékenységében. A csoport Ament Éva grafikus, bútorfestő népi iparművész munkája nyomán alakult, aki más hasonló csoportok létrejöttében és képzésében is tevékenyen vett részt. Jómagam a békési csoport egyik kiállításának megnyitására kaptam felkérést, és 2023 nyarán ennek kapcsán beszélgettem Ament Évával és néhány alkotóval. Az alkotók a Kárpát-medence területéről, ebben az esetben elsősorban az Erdélyből származó kazettákat másolják, sokszor azzal a konkrét céllal, hogy a kész művek egy templom mennyezetét ékítsék. Így készítették el például 2022-ben a kalotaszegi Magyarókereke református templomának kazettás mennyezetét is, az Umling Lőrinc által 1746-ban alkotott, de 1904-ben Budapestre került, s ma a Magyar Néprajzi Múzeumban látható eredeti alapján. Az általuk készített művek azonban nem pusztán mechanikus, mondhatni fényképszerű reprodukciói az eredetieknek. Az egyértelmű hasonlóság ellenére is különböznek, s ez nem a pontosságban, anyaghasználatban vagy színhűségben mutatkozik meg, hanem abban, hogy az eredetivel való találkozásból, az abban való megmártózásból, annak élményéből születnek. Nem másolatok tehát, hanem ismétlések, és ebben az ismétlésben benne van a hűség és megértés, de benne van az egyéni élmény, értelmezés és invenció is. A kortárs alkotók törekednek arra, hogy feltérképezzék az eredeti művek születésének körülményeit, szellemi-kulturális hátterét, megértsék az anyaghasználatot, a festés technikáját, az ecsetkezelés mozdulatait, íveit és dinamikáját, de az új művekben mindezt a saját mozdulataik nyomaival adják vissza. Az ismétlés esetükben a behelyezkedés és megértés, vagy a behelyezkedésen keresztül történő megértés eszköze, illetve médiuma. Mindez részről eredetileg csak egy hipotézis volt, ami az alkotókkal történt beszélgetés során erősödött meg, amikor az alkotás folyamatáról, élményéről, az eredetikkhez való viszonyukról, valamint arról beszéltek, hogy számukra, akár – az ikonfestés rítusához hasonlóan – spirituális szinten is, mit jelent ez a folyamat. Ha a magyarókereki kazetták esetében vizsgáljuk ezt a történetet, akkor jól érzékelhető, hogy az emlékezet különböző szintjei hogyan kapcsolódnak össze. Az alkotók esetében a mimetikus emlékezet motívuma nagyon erős – még akkor is, ha a tradíció átadásának és átvételének nem az Umlingokra visszavezethető, megszakítatlan láncolatába illeszkednek –, de ereje nem kognitív vonatkozásaiban van: szavakkal nem nagyon tudják megfogalmazni, hogy mi történik az ismétlésben, ugyanakkor érzik annak rituális természetét, míg a végeredmény nyilvánvalóan a kalotaszegi közösség kulturális emlékezetének része.



Vagy vegyünk egy másik, általánosabb és ismerősebb példát: a kézfogást, ami egy rítus, melynek eredeti értelmét nem sokan tudják, ebben az összefüggésben aktualitását is veszítette, sőt, mint a Covid-járvány alatt bebizonyosodott, a kortársak között számosan egyáltalán nem tulajdonítanak neki értelmet, gond nélkül elhagyhatónak tartják. Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy ne lenne a kézfogás rítusának jelentősége: leginkább olyan kulturális felkészültségként értelmezzük, melyben maga a gyakorlat, az átélés-cselekvés az elsődleges, másként szólva: a jelentését gyakorlásán, a rítusban való részesezésen keresztül nyeri el. Ez nem jelenti természetesen azt, hogy konkrét helyzetekben vagy jól definiált társadalmi szituációkban a kézfogás rítusának ne lehetne egészen konkrét, jól megfogalmazható jelentése, s ne lehetne egy társadalmi csoporthoz való tartozás feltétele ennek a jelentésnek az elsajátítása. A kézfogás rítusa lehet ez is, az is, akár egyszerre is. Magyarán azt, hogy éppen miről van szó, nem maga a rítus, hanem a lezajlásának társadalmi kontextusa határozza meg.

Ez pedig végül egybevág azzal, amit a társadalmi emlékezettel kapcsolatosan az Assmann által is idézett Maurice Halbwachs állít: „Az ember kizárólag arra emlékszik, amit kommunikációban közvetít, és amit a kollektív emlékezet vonatkozási keretei közé elhelyezni képes”.<sup>17</sup> Az emlékezet társadalmi keretei pedig nem csupán abban az értelemben meghatározóak, hogy kijelölik, hogy mi az, ami múltként felidézhető és mi az, ami nem, hanem abban az értelemben is, hogy meghatározzák a múlt értelmezését és értékelését – ahogyan azt az 1956-os eseményekkel kapcsolatosan a kommunista diktatúra tette. Az emlékezet formáin és technikáin keresztül a társadalom, illetve annak egyes csoportjai az adott vagy vágyott, és – hatalmi szempontból is – legitimnek tekintett jelen múltját igyekeznek megalkotni.

## 2.

Az, hogy a mimetikus emlékezet körébe utalt jelenségek milyen szerepet játszanak a kultúra fenntartásában, a kultúra mint jelentsrendszer létrehozásában és közvetítésében, hosszú ideje foglalkoztatja a kulturális antropológusokat, ám tulajdonképpen sosem került igazán az érdeklődésük homlokterébe. Most csupán két olyan alapvető kutatásról írok, melyek témánk, Kunkovác László fotóművészeti tevékenységének megértése szempontjából fontosak lehetnek.

Az egyik Marcel Mauss-tól a test-technikák koncepciója. Mauss (1872–1950) életművével kapcsolatosan – írásainak gyűjteményes kiadásához írt előszavában – Claude Lévi-Strauss azt írta, hogy „kevés tanítás maradt oly ezoterikus, s kevés járt ugyanakkor olyan mélységes hatással, mint Marcel Maussé”,<sup>18</sup> s ez a megjegy-

<sup>17</sup> ASSMANN, 37.

<sup>18</sup> Claude LÉVI-STRAUSS, *Bevezető Marcel Mauss életművéhez*, ford. SALY Noémi = Marcel MAUSS, *Szociológia és antropológia*, szerk. FEJŐS Zoltán, Budapest, Osiris, 2000, 11.

zés kétségtelenül érvényes a francia szociológus-antropológusnak a test-technikákról az 1930-as években megfogalmazott elméletére is. A test-technika fogalmán Mauss azokat a módozatokat érti, „amelyek szerint az emberek az egyes társadalmakban, a hagyományok szerint, használni tudják a saját testüket”.<sup>19</sup> A használat itt a szó legszorosabb értelmében a testnek mint az ember elsődleges, mondhatni legkézenfekvőbb technikai eszközének használatát jelenti. Saját megfigyeléseiből, első világháborús élményeiből – melyeket hosszasan és élvezetesen mesél el – jut arra a következtetésre, hogy a test használatának olyan technikái vannak, melyeket egyfelől tanulni kell, másfelől pedig ezek a technikák szorosan kapcsolódnak a társadalmi szokásokhoz. Mindez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy a testhasználat technikáit ne lehetne tudatosan, vagy akár tudattalanul is sajátos kulturális minták követésén keresztül, a legkülönbözőbb médiumok közbeiktatásával elsajátítani. Mauss egy szemléletes példát hoz erre, melyből az egész probléma komplexitása is jól látható:

Egyfajta megvilágosodás a kórházban ért. Beteg voltam New Yorkban. Azon töprengtem, hol láttam én már így járnai fiatal lányokat, mint ahogy az ápolónőim járnak. Volt időm töprengeni rajta. Végül rájöttem, hogy a moziban. Amikor visszajöttem Franciaországba, megfigyeltem, főként Párizsban, ennek a járási módnak a gyakoriságát; a lányok franciák voltak, és ugyanúgy jártak. Az amerikai járási mód a mozi jóvoltából elkezdett nálunk is meghonosodni. Ezt a gondolatot általánosítani tudtam. A kar, a kéz helyzete járás közben társadalmi idioszinkráziát alkot, nem pedig egyszerűen valami mit tudom én, miféle, tisztán egyéni, szinte teljesen fizikai elrendeződések és mechanizmusok eredménye.<sup>20</sup>

Mauss szerint ezeknek a test-technikáknak a létrejöttét és közvetítését egy három, illetve négy tényező rendszer összefüggésében lehet megérteni. Figyelembe kell venni a cselekvés mechanikus, valamint anatómiai szükségleteit és jellegzetességeit; tekintettel kell lenni a cselekvés lélektani dimenzióira, melyet Mauss elsősorban az ismétléshez mint az egyén számára a társadalmi struktúrából következően tekintéllyel rendelkező személyek mintáinak utánzásához kapcsol; számításba kell venni a társadalmi hatásmechanizmusokat, melyek között kiemelkedő szerepet tulajdonít a különböző kultúrákban, különböző formákban és módszerekkel zajló, de mindenképpen tudatos oktatásnak; s végül nem hagyható ki a cselekvések mintáihoz kapcsolódó mágikus vagy vallási tudás sem. Ezek együttesét nevezi Mauss *habitus*nak, amit élesen megkülönböztet az egyszerű szokás vagy készség, képesség fogalmától csakúgy, mint a homályos, de hatásos, „metafizikus szokásokról” vagy „titokzatos emlékezetekről” szóló tézisektől. E megkülönböztetések lényege és tétje elméletében az, hogy egyértelműen

<sup>19</sup> Marcel MAUSS, *A test technikái*, ford. SALY Noémi = *Uo.*, 425.

<sup>20</sup> *Uo.*, 428.



bizonyítani tudja az individuálissal szemben a test-technikák társadalmi meghatározottságát. Ezt erősíti a technika fogalmában a zene és a tánc technikájának platóni koncepciójára való – gyakorlatilag kifejtetlen – utalása is. Mauss számára ezek a technikák a mindenség, vagyis adott esetben a társadalom rendjébe való betagozódás eszközei, a társadalmi azonosulás médiumai.<sup>21</sup> Meggyőződése szerint ezeknek a technikáknak éppen ezért „[h]agyományosnak és hatékonynak kell lennie. Nincs technika és nincs átadás, ha nincs hagyomány. Az ember mindenekelőtt ebben különbözik az állatoktól.”<sup>22</sup> Bár az általa felhozott példák legalább olyan hangsúlyosan tartalmazzák az utánzás, ismétlés motívumát is, Mauss viszonylag egyoldalúan, a társadalmiság hangsúlyozása érdekében a technikák átadását elsősorban szóbeli átadásként érti.

Általánosságban elmondható, hogy Mauss a társadalmi jelenségeket rendszerként tanulmányozta. Korának több más képviselőjéhez hasonlóan ő is önszabályozó vagy egyensúlyra törekvő rendszerként fogta fel a társadalmat, mely olyan elemekből áll, amelyek a rendszer integrációjának vagy az ahhoz való alkalmazkodás fenntartásának érdekében működnek. Mauss ugyanakkor a strukturalizmusnak vagy strukturális megközelítésnek adott nagy lendületet, amikor a társadalomra inkább mint oszthatatlan „szervezetre”, semmint a társadalomra mint az egyének egymáshoz való viszonyára összpontosított, s azt vizsgálta, hogy ebbe a szervezetbe hogyan integrálódik az egyén. Munkássága ebben a tekintetben közel áll Franz Boas-éhoz, s kettejük az is összekapcsolja, hogy ennek a problémának a vonatkozásában Boas is sokat kutatta a test technikáit, különösen a táncot, és aki az elsők között használt fényképezőgépet – és mozgófilmet – a téma vizsgálatához.

A terület kutatásában a fotográfia alkalmazásának nagy klasszikusa azonban Margaret Mead és Gregory Bateson 1942-ben megjelent *Balinese character* című kötete lett. Mead Boas tanítványa volt, és más összefüggésben ismerte Mauss munkásságát is, arra azonban nem utal semmi, hogy a bali kutatásai során épített volna Mauss eredményeire. A szerzőpáros a skizofrénia kialakulásának kulturális gyökereire vonatkozó hipotézisük ellenőrzésével kapcsolatos kutatás céljából ment Balira, ahol a viselkedésminták, valamint azok átadásának és átvételének vizsgálatára a fotográfiát használta. Könyvük, mely tulajdonképpen a vizuális antropológia nyitánya, e diszciplína máig legnagyobb, és lényegében folytatás nélküli vállalkozása.

Ebben a könyvben – írja módszertani bevezetőjében Bateson – megpróbálunk egy új módszert alkalmazni arra, hogy a kulturálisan meghatározott viselkedésminták közti megfoghatatlan kapcsolatról állításokat fogalmazzunk meg, úgy, hogy kölcsönösen releváns fotográfiákat helyezünk egymás mellé. [...] A fényképek alkalmazásának köszönhetően sikerült megőrizni

<sup>21</sup> Platón értelmezéséhez lásd Graham PONT, *Plato's Philosophy of Dance = Dance, Spectacle, and the Body Politic, 1250–1750*, ed. Jennifer NEVILE, Bloomington (IN), Indiana University Press, 2008, 267–281.

<sup>22</sup> MAUSS, 431. (kiemelés az eredetiben)

az egyes viselkedéssorok koherenciáját, miközben a kívánt, sajátos utalásháló is létrejött a képsorozatok egyazon oldalra helyezésével. [...] Ez a könyv nem a Bali-szigeti szokásokról szól, hanem a Bali szigetén élő emberekről, arról, ahogyan élő személyek módjára mozognak, állnak, esznek, alszanak, táncolnak és transzba esnek, megtestesítve azt az elvont fogalmat, melyet – miután elvonatkoztatással létrehoztuk – szakmai nyelven kultúrának nevezünk.<sup>23</sup>

Bateson a kutatás időszakában (1936 és 1939 között) az akkor viszonylag újnak számító – 1925-ben kereskedelmi forgalomba bevezetett – kisfilmes Leica fényképezőgéppel mintegy huszonötezer felvételt készített a terepen. Az előzetes tervekkel ellentétben a gyakorlatban kiderült, hogy egy-egy sztündernek tekintett, nagyjából egy óras megfigyelés alatt nem pár kockát, hanem két-három tekercs filmet fényképezett el, így viszonylag gyorsan kellett jelentősen bővíteni az eszközparkját és növelni a kapacitását. Bateson a megfigyelések során arra törekedett, hogy lehetőleg olyan fényképsorozat készüljön, melynek segítségével az egész folyamat rekonstruálható. Ezért amint elérhetővé vált a fényképezőgép számára a motoros filmtovábbítás lehetősége, ő is rendelt egy ilyen eszközt, ettől kezdve pedig a lehető legtöbb felvételt készítette egy megfigyelés során, tulajdonképpen véletlenszerűen.<sup>24</sup> Az elkészült felvételeket a terepen felszerelt sötétkamrában saját maga hívta elő és dolgozta ki, majd a kutatásuk részévé vált az a gyakorlat is, hogy a kidolgozott képeket egymás mellé állítva elemezték a vizsgált cselekvési formákat. Ezt a módszert nevezték később, ahogy a könyv alcímében is olvasható, fotográfiai analízisnek,<sup>25</sup> és ez lett a vizuális antropológiai kutatások egyik meghatározó módszertana, mely tehát négy meghatározó elemre épül:

(1) egy cselekvéssor, jelenség lehető legteljesebb rögzítése nagy számú, nem előre kiválasztott pillanatot vagy helyzetet megőrkítő felvétel segítségével, hogy ne a kutató döntse el előre, hogy mi lesz a lényeges és mi nem;

(2) sorozatokban, szekvenciákban való gondolkodás, hogy az egyedi gesztusok kontextusa is láthatóvá váljon;

(3) a jelentéseknek a képek vagy inkább sorozatok egymás mellé állításán keresztül történő keresése, hogy a képek/sorozatok „egymást is értelmezhessék”;

<sup>23</sup> Gregory BATESON, Margaret MEAD, *Balinese Character: A Photographic Analysis*, New York, New York Academy of Sciences, 1942, xii.

<sup>24</sup> Sajátos problémát jelent a bali fényképanyag összefüggésében az, hogy Bateson tulajdonképpen fontosabbnak tartotta volna a vizsgált cselekvések mozgófilmen való rögzítését, erre azonban a kutatás anyagi keretei miatt csak korlátozottan volt lehetősége. Ebből következően úgy döntött, hogy csak a fontosabb cselekvéseket fogja rögzíteni mozgóképen, vagyis az eszközválasztás pillanatában már hozott egy döntést, mellyel rangsorolta a megfigyelt jelenséget. Az, hogy a fényképezőgéphez motoros filmtovábbító eszközt rendelt, és a módszer, mellyel a fényképeket készítette, arra enged következtetni, hogy így tett kísérletet az anyagi korlátok leküzdésére, és az állóképes rögzítésnek a mozgóképes rögzítéshez való közelítésére.

<sup>25</sup> Az elkészült könyv is ezt a módszert követi: a bal oldalon hat-kilenc kisebb, tablószerűen elhelyezett, számozott kép látható egymás mellett, a jobb oldalon pedig a hozzá tartozó magyarázatok olvashatóak.

(4) mintázatok keresése a közösség „vizuális történetéből” származó dokumentumok bevonásával, vagyis a kutatás során készült recens képanyag összevetése a közösség múltjából származó képi ábrázolásokkal.<sup>26</sup>

Ez utóbbiak Batesonék „képi érvelésében” is különösen fontossá váltak. Miközben Mauss a testhasználat társadalmi meghatározottsága mellett érvel, bár tesz említést arról, hogy ennek milyen szimbolikus, mágikus vagy rituális dimenziói vannak, a fókusza megtartása érdekében ezeket nem hangsúlyozza. Bateson és Mead azonban ezekkel az archív utalásokkal nem csupán azt teszi egyértelművé, hogy a recens megfigyeléseknek milyen történeti gyökerei vannak az adott kultúrában, hanem – mivel ezek a történeti képek többnyire a bali rítusokra és mitológiára hivatkoznak – azt is, amiről Eliade az archaikus ismétléssel kapcsolatosan ír, vagyis, hogy a szóban forgó gesztusok és mozdulatsorok sok esetben transzcendens megalapozottságúak.

Az eddigiek azért lesznek fontosak, mert Kunkovács László az említett elméleti-módszertani alapokra sokszor autodidakta módon talált vagy érzett rá, amelyekre egy sajátos esztétikai programot épített.

### 3.

Kunkovács László Endrődön (ma: Gyomaendrőd) született 1942-ben.<sup>27</sup> Világlátását ez a táj, a puszták és a Körösök vidéke, illetve polgárosuló, értelmiségivé váló, de paraszti gyökerű és részben életmódú családja határozta meg legerősebben. Apjához hasonlóan 1963-ban tanítói végzettséget szerzett Szegeden, de rövidesen az MTI gyakornoka, majd országjáró fotótudósítója lett 1973-ig. Ezt követően – alkalmi elköteleződéseket és egy újabb, rövid MTI-s szerkesztői időszakot kivéve – szabadúszó fotográfusként dolgozott. Kezdetben mindent fényképezett, ami különleges, de a kiépülő kádárizmus összes aktuális témája között leginkább az ipari nagyberuházások vonzották. Képein azonban nem találjuk nyomát a kor közhelyeinek, a szántóföldekből kinövő gyáraknak vagy a régi és az új világ kontrasztját a fejlődéspropaganda jegyében megfogalmazó kompozícióknak, sem pedig a békaperspektívából fényképezett, duzzadó izmú munkásokat heroizáló beállításoknak. Inkább az ipari létesítmények és gépek fényképezésnek esztétikai kihívásai érdekelték, ezekkel szeretett kísérletezni. Érdeklődése azonban hamar az ipari táj és az ember kapcsolata felé tolódott, majd pedig országjárásai során rátalált arra a témára, mely egész munkásságát meghatározta: a paraszti életmód átalakulásának képi dokumentációjára.

Szisztematikusan fényképezett utóbb általa „ősfoglalkozásoknak” nevezett tevékenységeket: pásztorokat, halászokat, kiháló kézműves mesterségek utolsó képviselőit.

<sup>26</sup> A témával kapcsolatosan bővebben lásd NAGY Károly Zsolt, *A fotóantropológia és az antropológiai fotó lehetőségei a „digitális képi forradalom” korában*, Tabula, 2005/1, 91–110.

<sup>27</sup> Kunkovácsról bővebben lásd NAGY Károly Zsolt, *Kunkovács László: „Nekem a sors fényképezőgépet adott a kezembe...”*, Budapest, MMA Kiadó, 2023.

Ugyanezt a témát a népi építészetben kutatva talált rá az „épületösök” vagy „ősépítmények” fogalmára. 1984-től számos kiállításon mutatta be a népi építészet kevésbé kutatott területével foglalkozó anyagát, melyben lacikemencék, ólak, galambdúcok, szárnyékok, karámok és különböző pusztai építmények fotóinak – szinte a batesoni módszerrel megvalósított – egymás mellé helyezésén keresztül fogalmazta meg azt az állítását, mely szerint ezekben az „alig-épületekben” az emberi térformálás alap-elemeit kell látnunk. Bár annak nincs nyoma, hogy valóban ismerte volna Bateson és Mead könyvét, módszere sok más ponton is hasonlít az övékre. Ugyanúgy sorozatokban, szekvenciában gondolkodott, ami fotós újságírói háttéréből is adódhatna, azonban sorozatait nem zsurnaliszta módjára, hanem egy antropológus kutatóhoz hasonlóan, megfigyelésekként építette föl. Kiemelkedően fontos számára az antropológusok megkülönböztető attitűdjeként számon tartott jelenlét kérdése is. Nemcsak abban az értelemben, hogy mint megfigyelő huzamos ideig jelen volt a terepen, vagy egyre nagyobb – előbb csak magyarországi, majd tibeti és kínai – expedíciókra indult, valamint egyre gyakrabban és hosszabban élt együtt azokkal, akiket fényképezett, hanem abban az értelemben is, hogy a másik emberrel való együttlét a másik sorsában való részvétellel is vált számára. Ebben az attitűdben születtek portréi, melyeken alanyai, a képkészítés partnerei legtöbbször a kamerába, azon keresztül az alkotó s a néző szemébe tekintenek.

Kunkovács ugyanakkor fotóművészként is elsősorban „tényképezőnek” tartotta magát, számára „a fotó géppel rögzített valóságdarab,”<sup>28</sup> a fényképezőgép pedig a tények gyűjtésének elfogulatlan eszköze. Ehhez a koncepcióhoz igazodott esztétikai látásmódja is: a kezdeti kísérletezés után már került a különleges hatásokat, drámai fényeket vagy kontrasztokat. Az eseményekben résztvevő ember látószögét, perspektíváját kereste, kompozíciói egyszerűek, statikusak: ha egy eseménysort fényképezett, akkor sem a dinamikák, hanem a gesztusok és az azokon keresztül feltároló emberi és társadalmi viszonyok hangsúlyosak képein.

Interjúkban sokszor nyilatkozott arról, hogy képeiből egy múzeumot épít fel. Ezzel nem csupán arra utalt, hogy képei tárgyak és szokások klasszikus néprajzi leltáraként is értelmezhetőek, hanem arra is, hogy azok rögzítik és rekonstruálhatóvá teszik a különböző társadalmi csoportok jellemző test- és tárgyhasználatát, a kutató-képalkotó pedig képes a képkészítés alkalmával szerzett tudása segítségével szövegekben is felidézni a tárgyakhoz kapcsolódó tudást és érzelmeket. Ennek a gyűjteményépítésnek azonban számára nem az archiválás volt az elsődleges célja. Nem muzealizált a szó klasszikus értelmében, nem végzett „leletmentést” az „utolsó órában” – bár néha megjegyzi, hogy valószínűleg az utolsó élő embert örökítette meg, aki a lefényképezett tevékenység csínját-bínját még ismerte. Ezzel együtt sosem siratta azt, ami eltűnik, nem nosztalgizált, és nem akart rekonstruálni sem. Ami érdekelt, az az átalakulás, a szocialista, vagy később a posztoszocialista modernizációban jelenlévő külön-, vagy

<sup>28</sup> KUNKOVÁCS László, *Lehet-e múlt időben fényképezni?*, Foto, 1987/5, 202.

előidejűség: nem annyira a survival mint a revival, a mozdulatokban megmutatózó, vagy akár új formákban tovább élő ősi tudás, az új és a régi találkozása, összeépülése.



[1. kép] Rádiózó juhászbojtár (Nádudvar, 1975)<sup>29</sup> © Kunkovács László

Egyik írásában ezt így fogalmazta meg:

A korai bronzkortól szinte változatlan formákban öröklődött jelenségről van itt szó. Ilyenek mai világunkban is szép számmal akadnak – és nem véletlenül. Nem hiszem, hogy akár szégyellni, akár maradiságnak bélyegezni – vagy a szakkutatók hovatovább kizárólagossá váló igeidejével mindig csak múlt időben emlegetni – okvetlenül szükséges lenne őket, hiszen fennmaradásuknak nagyon is megvan a maga értelmes magyarázata: létező, sőt szakadatlanul

<sup>29</sup> A *Pásztoemberek* album ikonikussá vált fiatal bojtára suba helyett viharkabátban, pásztorbotjára támasztott kezében a megszokott „készségek” helyett Sokol rádióval őrzi a rábízott állatokat. Kunkovács nem tipikus néprajzi fotóinak jellemző darabja.

újratermelő igényeket elégítenek ki. A makacs tovább élésre a helyes magyarázatot azonban csakis úgy találhatjuk meg, ha képesek vagyunk azonosulni a más, kerekdedebb, kevésbé specializálódott életformát élő emberek gondolkozásával, akik e miniatűr sártemplomokat, e különös, groteszk banya-szentélyeket létrehozták. A társadalom valamennyi rétegének és az élet (az egykorú és a mai) teljes keresztmetszetének ismeretében újabb és újabb részei tárulkoznak fel ma is a népi műveltségnek. Elegáns dolog – és ma különösen divatos is – a népművészet szemet gyönyörködtető, környezetükből kiszakítható és vitrinbe helyezhető termékeit magasztalni. De tudni, higgadtan és messzetekintően, mi mire hogyan szolgált, miből készült és miért a múltban, és mi az, ami mindebből tovább szolgálhat bennünket a jövőben is – ez lehetne korszerű műélvezet alapja! Azt hiszem, jóval több ilyen tárgy, dolog és mozzanat van, mint amit felületes észjárásunkkal manapság számontartunk! A felületes széplelkűsködés miatt már eddig is jóvátehetetlenül múlt időbe került a népi kultúra kevésbé látványos része, mielőtt a hozzá és társadalomformáló céljainkhoz egyformán méltó jövő időbe kerülhetett volna.<sup>30</sup>

Ezt a komplex tevékenységet nevezte Kunkovács „vizuálanropológiának”, s bár ez a terminus kísértetiesen hasonlít a társadalomtudományok köréből ismert vizuális antropológiára, Kunkovács utóbbiból mégis kívülálló maradt. Jóllehet a néprajz és történelem fiatal korától kezdve foglalkoztatta, s a témái iránti érdeklődéssel, intenzív terepmunkáival párhuzamosan, szisztematikusan bővítve elméleti felkészültségét, jelentős tudásra tett szert – amit a Magyar Néprajzi Társaság tiszteleti tagsággal ismert el –, életművét a néprajztudomány mégsem fogadta be. Ugyanez mondható el antropológiai státuszát tekintve is: bár ráérzett az antropológiai terepmunka több alapelveire és módszerére, ez a tudományterület sem tekinti magáénak. Ennek egyik oka valószínűleg éppen az, hogy a néprajzra vagy az antropológiára, illetve munkássága utolsó szakaszában az őstörténetre vonatkozó állításait nem e tudományterületek szigorú metódusait követve fogalmazta meg, hanem sokkal inkább művészként, a képek „ex opere operato” erejében bízva. Munkásságának megítélésére azonban jellemző az is, hogy erősen antropológiai szemlélete és néprajzi tematikája miatt a klasszikus fotóművészet kategóriáiba sem tűnt besorolhatónak, vagyis a néprajzosoknak túlságosan művész, a fotóművészeknek túlságosan néprajzos volt. Így érthető, hogy munkái többsége jellemzően nem fotóművészeti albumokban vagy néprajzi szakfolyóiratokban jelent meg – ahogy sokáig kiállításai sem fotóművészeti galériákban voltak többnyire láthatóak –, hanem ismeretterjesztő cikkek tucatjaiban, különböző napi vagy hetilapok, illetve mezőgazdasági szaklapok hasábjain.

Ennek ellenére Kunkovács életműve a 20. század második felének magyar fotótörténetében nehezen megkerülhető teljesítmény. Nemcsak azért, mert vitathatatlan

<sup>30</sup> KUNKOVÁCS László, *Lacikemence, kerekől*, Művészet, 1975/6, 26.



a témáinak társadalomtörténeti jelentősége és képeinek dokumentumértéke, hanem azért is, mert ebből a témából a társadalomtudomány és a fotóművészet határain egy egészen sajátos esztétikai látásmódot épített fel.



[2. kép] Juhnyíró olló (Hajdúnánás, 1968)<sup>31</sup> © Kunkovács László

Kunkovács legjelentősebb munkái a tárgyak emlékezete, illetve a mimetikus emlékezet és utóbbi rituális dimenziói körében mozognak, de leginkább ezek együttese, egymásra hatása érdeklő, és ezek fényképezésén keresztül mutatja meg a kulturális vagy kultúrában rögzített tudás továbbadásának más módokon nehezen megragadható, mauss-i értelemben vett technikáit. Vegyük példaként egyik legfontosabb munkájának, az ősepítményeket tárgyaló anyagnak néhány felvételét.

---

<sup>31</sup> Kunkovács jellemző, vizuális értelemben „szűkszavú” tárgyfotoinak egyike.



[3. kép] Külső kemence (Lászlófalva, 1983) © Kunkovács László





[4. kép] Kerek tyúkól (Nagyiván, 1978) © Kunkovács László



[5. kép] Kerekől (Baja, 1978) © Kunkovács László





[6. kép] Kenyérsütő kemence (Bugac, 1983) © Kunkovács László



[7. kép] Kemence (Pirtó, 1979) © Kunkovács László

A képek több cikkben, többféle válogatásban, illetve az *Ősépítmények* kiállításon és kötetben is megjelentek. Az egyik cikkben Kunkovács a következő kommentárral látta el a képanyagot:

Tűz és kenyér – mindkettőt tiszteljük ősidők óta. Ezért illetődünk meg előttük, és belső látásunkban ettől tűnnek föl nagyobbak a valóságosnál. Egyszerűségükkel, kerekded hófehérségükkel, majdhogynem monumentális hatásúak. A tűz kultuszát nem kell magyarázni és a kenyérét is csak a legújabbkori pazarlások idején. Szeletét, ha leesett, megcsókolták egy generációval ezelőtt. Készítésének minden fázisában patyolattisztaságot tartott az asszony (aki mégsem, azt elítélte a közösség). A tészta dagasztásától az első karéj levágásáig varázsszavak és mágikus cselekedetek kísérték. A kenyér a kemence tűzölében születik: szentély az. [...] Eredendően sárépítmények. Ha téglából rakják, sokszor még akkor sem sarkosra, hanem gömbölydedre sikerednek. Ez az archaikus forma az Alföldön honos, magyarázata a táj kőhiánya és – merjük feltételezni – az egykor itt élt pusztai népek éggömb tágasságú világlátásának hagyatéka. A paraszti kemenceépítők ösztönös formaérzékük és tehetségük mértékében néha meghökkenően kiérlelt alakzatokat teremtettek. Kémény-tornyocskájukkal mintha az Árpád-kori körtemplomaink lennének – kicsiben. Azok is aprók voltak, a szertartás alatt a többség csak körbeállni tudta a falait. Talán ugyanazzal az áhítattal állottak ott, amilyen tiszteletet most mi érzünk – beleérzőképességgel megáldva – a szabadban emelt kemence-szentélyek előtt.<sup>32</sup>

Kétségtelen, hogy az alkotó kommentárja nélkül a képanyag önmagában nehezen „adja meg magát”, s az értelmezés bizonytalansága jól kivehető az anyag szakmai fogadtatásban is. A Fotóművészet folyóiratban Valachi Anna írt rövid kritikát a fővárosban debütáló *Ősépítmények* kiállításáról, melyben – a szűkebben vett szakmai közegeben tulajdonképpen elsők között – értelmezi Kunkovács munkásságát.

Úgy tetszik a látottak alapján, hogy Kunkovács László már megtette az első, legfontosabb lépést a kiteljesedés irányába: a néphagyománymentés parttalan programját kellőképpen leszűkítette, s kitűnő dokumentációs készségét egy olyan nagyságrendű – tisztán formai motívumokra koncentráló, tehát esztétikai jelentőségű – vállalkozás szolgálatába állította, amely művészettörténeti, építészeti és egyetemes kultúratörténeti szempontból egyaránt gyümölcsöző felismerésekkel kecsegtethet. Érdemes volna a jelenlegi, kissé elegendő anyagból – akár a lehetséges építészeti párhuzamokat is megjele-

<sup>32</sup> KUNKOVÁCS László, *Lacikemencék*, Hittel, 1991/12, 31.



nítve – kifejleszteni egy kimondottan architektúra-központú, ősfarmákra s változataikra összpontosító gyűjteményt.<sup>33</sup>

A kritikus az utolsó gondolatot a cikkben hosszan fejtegetve megjegyzi, hogy az általa felismert koncepció mennyi sallanggal, fotóművészeti szempontból indokolatlan néprajzi részlettel együtt jelenik meg a kiállításon, melyek megzavarják az anyag értelmezését. Az illusztrációként közölt képek is Valachi nézőpontjából prezentálják Kunkovács műveit: a három oldalra tördelt írás első oldala kizárólag szöveges, a második oldalon három sorban és három oszlopban kilenc meszelt falú, sajátos formájú ősfarmák ábrázoló, álló formátumú képet látunk. Három képen látunk csupán embert, ám úgy tűnik, azok sincsenek szerves kapcsolatban az épülettel. Csupán mellékes figurák, s ez a koncepció érvényesül a cikk harmadik oldalán egymás alá szerkesztett három, fekvő formátumú kép esetében is. Ez a „steril”, csak a formákra koncentrááló látásmód azonban még a kezdeti, formajátékokban örömet leelő Kunkovácstól is nagyon idegen, ahogy az *Ősfarmák* koncepciójától is nagyon távol áll. Ahol ugyanis a képeken ember látható, ott a szereplőknek mindig fontos funkciója van. Nemcsak abban az értelemben, hogy segítenek értelmezni az épület méreteit a képen, hanem úgy is, hogy jelzik az építő vagy tulajdonos és az épület viszonyát. A csípőre tett kézzel a tyúkólat néző – önkéntelenül feltételezzük: az ütött-kopott épületben gyönyörködő – asszony büszke tartása; vagy épp az a mozdulat, amivel egy másik képen a lászlófalvi gazda két kezével megérinti – szinte megáldja – a kerti kemence falát; vagy az a szelíd-szeretetteljes mozdulat, mellyel a baromfiólból a gazdasszony a tyúkokat kitereli, hogy a fotós jobban lássa az épületet: ezek egytől-egyig hozzátartoznak az épülethez, a funkciójához, a „miértjéhez”. A befogadás kognitív dimenzióján túl azonban többek is ennél: szerepük felismerése lehet az a – Roland Barthes szavával élve – punctum, mely képes kifordítani sarkaiból a szemlélő számára a képek világát.<sup>34</sup> A képbe, a kép szituációjába való belépésre hívnak, és ezt kínálják fel a szemlélő számára.

Kunkovács ugyanis nem csupán láttatni, vagy megmutatni akarta mindezt. Esztétikája középpontjában nem egyszerűen az ősiség áll, hanem az, amit részesedésnek nevezhetünk – s ebben az értelemben teljesen igaz rá, amit egyik kiállítása kapcsán Bán András írt: „Kunkovács László konzekvens fotográfus: munkájában nem esztétikai megfontolások vezetnek, hanem a megismerés kalandja és a megmentés elszántsága.”<sup>35</sup> A részesedés problémája pedig, mint láttuk, Kunkovács vizuálanropológiai szemléletében is fontos. Erre utal a jelenlét, a tapasztalat, a folyamatos kapcsolat – szemkontaktus – keresése azokkal, akiket fényképez, ahogy annak folyamatos hangsúlyozása is, hogy ő nem tárgyakat, hanem szituációkat gyűjt. A kulturális antropológiai kutatói

<sup>33</sup> VALACHI Anna, *Tákolmányok ősfarmái: Kunkovács László Ősfarmák című tárlatáról*, Fotóművészet, 1987/4, 28–30.

<sup>34</sup> Lásd Roland BARTHES, *Világoskamra: Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. FERCH Magda, Budapest, Európa, 1985, 49–70.

<sup>35</sup> BÁN András, *Ami velünk múlik: Kunkovács László fotókiállítása*, Magyar Nemzet, 1987/100, 4.

attitűdre jellemző hosszú távú megfigyelései során arra törekedett, hogy alanyai megnyíljanak előtte, és ebben a kapcsolatban adják át tudásukat. A fényképezés gesztusa így a kapcsolatfelvétel, a másik életébe, valóságába való belépés, az abban való részvétel aktusa volt számára.

A részesedésnek azonban van egy másik iránya is: amikor dokumentarista módon, etnográfiai pontossággal számol be a földművelés vagy a sámánkodás tevékenységeiről és tárgyairól, ezekben – mint a mesterség vagy a rítus újra és újra ismételt mozdulatainak lenyomataiban – a kultúrateremtő emberi minőség mutatkozási fedez fel és mutatja meg, s ebbe a felfedezésbe akarja bevonni, részesíteni a kép szemlélőjét is. Egy kiállításán kapcsán írta egyik méltatója: „Mi lehet például »szép« egy birkanyíró parasztemberen vagy pányvázó pásztoron, egy döngkocsin? Mi lehet vonzó a mezőn, a cséplőgép mellett dolgozó izzadt férfiakon? [...] Aki soha nem volt részese a paraszti élet eseményeinek, bármennyire akarná, sem tudná megragadni azt a tiszta örömet, ahogyan a parasztember belemarkol a maggal teli zsákba, vagy azt a gyöngédséget, ahogyan ökreivel bánik.”<sup>36</sup> Kunkovács azonban éppen ennek a „bármennyire akarná, sem tudná” helyzetnek a kilátástalanságát próbálja áthidalni. Az élmény, a tapasztalat, a tárgyak és cselekedetek mögötti jártasság feltárása és felmutatása a mimetikus emlékezetet hordozó test-technikák gesztusain keresztül és a tovább élő múlt tudásainak bemutatásán túl azt a célt is szolgálja, hogy a befogadót a létezés legalapvetőbb viszonyulásaira és tapasztalataira apellálva próbálja bevonni ebbe a világba. A kerekólakkal kapcsolatosan írja: „A tapasztás: simogatás. A szeretet kézmozdulatait még a sarkokat, szögleteket is legömbölyítik...”<sup>37</sup>

---

NAGY KÁROLY ZSOLT

főiskolai tanár

Sárospataki Református Hittudományi Egyetem

nagy.karoly.zsolt@srhe.hu

*The Everyday Use of Objects as Cultural Reenactment*

*László Kunkovács's Photography about the Socialist Transformation of Peasant Life*

**Abstract:** László Kunkovács's oeuvre, which focuses on the visual documentation of the socialist transformation of the peasant way of life, is a hard-to-miss achievement in the history of Hungarian photography in the second half of the 20<sup>th</sup> century. Not only because of the undisputed social historical significance of his subjects and the documentary value of his images, but also because he built up a very specific aesthetic vision of the subject on the

<sup>36</sup> GUBUCZ Katalin, *Élő agrártörténet: Kunkovács László fotói Szarvason, Petőfi Népe*, 1985/175, 2.

<sup>37</sup> KUNKOVÁCS László, *Kerekólak*, Hittel, 1991/10, 48.

borders of social science and photography. Kunkovác's most significant works are concerned with the memory of objects, the mimetic memory and its ritual dimensions, but he is most interested in their interplay and interaction. Through the photography of these aspects he demonstrates the body techniques, in the Maussian sense, of transmitting cultural or culturally fixed knowledge that are difficult to grasp in other ways. This paper views Kunkovác's work from the perspective of the role of memory and body techniques in cultural transmission and the possibility of addressing these issues through visual anthropology.

**Keywords:** 20th-century Hungarian history of photography, visual culture of socialism, body techniques, mimetic memory, memory of objects, visual anthropology, László Kunkovác, Franz Boas, Margaret Mead, Gregory Bateson

DOI: [10.37415/studia/2024/3-4/226-248](https://doi.org/10.37415/studia/2024/3-4/226-248).

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

