Argejó Éva

Munkácsi Márton, a „magyar származású” fotóriporter

Munkácsi Márton az 1920–1940-es évek világhírű fotóriportere, majd divatfotósa 1928 és 1934 között Németországban, utána az Amerikai Egyesült Államokban dolgozott. A tanulmány bemutatja, hogy pályája elején, Magyarországon milyen intellektuális-szakmai hatások érték, és e korai, meghatározó élményeit miként építette be későbbi sikeres életpályájába. Másfelől azt vizsgálja, hogy a Horthy-korszak Magyarországának lapolvasóihoz mi jutott el a külföldön időközben világhírűvé vált fotóművész munkásságából.

Munkácsi Márton, akit mára André Kertész, Robert Capa és Brassai mellett a „nagy négyek” egyikeként emlegetnek, 1928-ban hagyta el Magyarországot. Először Berlinbe ment, majd Hitler hatalomátvételét követően, 1934-ben Amerikába. Az 1940-es évek elején New Yorkban érte el sikerei csúcsát, ahol a szakma a sajtófotográfia egyik meghatározó egyéniségeként tartotta őt számon (egyben ő volt akkoriban a világ legjobban fizetett divatfotósa). Azután az 1960-as évekre elfeledték, és szegényen halt meg New Yorkban.

Munkácsiról számtalan életrajz és könyv látott napvilágot szerte a világban. Tudjuk, hogy 1934-ben Amerikába hajózván a Budapesten és Berlinben készült üvegnegatívjait is magával vitte, de arról már keveset tudunk, hogy milyen szellemi poggyásszal kelt útra annak idején Magyarországról. Tanulmányomban egyfelől bemutatom, hogy pályája elején, idehaza milyen intellektuális-szakmai hatások érték, és e korai, meghatározó élményeit miként építette be későbbi sikeres életpályájába. Másfelől az érdekelt, hogy a Horthy-korszak Magyarországának lapolvasói mit ismerhettek meg a fiatal Munkácsi tevékenységéből, mi jutott el hozzájuk a külföldön időközben világhírűvé vált fotóművész munkásságából.

Budapest, a közép-európai metropolisz

Munkácsi Márton Kolozsváron Mermelstein Márkként látott napvilágot 1896-ban, Mermelstein Lipót szobafestő és Grünwald Ida hét élő gyermeke közül negyedikként. A család 1911-ben költözött Budapestre, ahol a 15 éves kamasz apja nyomdokaiba lépve szobafestőinasnak állt. Egy év után otthagyta a szakmát és családját is, és 17 évesen önálló életet kezdett. 1913-tól sporttudósítóként Az Est című lapnak dolgozott. Munkácsi gyanúsan fiatalon került be a pesti újságíró, sőt úri körökbe, amit többek között az erdélyi szabadkőművesekkel, különösen a kolozsvári Unió páhollyal való kapcsolatának köszönhetett (Kriston, 2010: 13). Az Estről itt annyit érdemes megjegyezni, hogy amerikai mintákat meghonosító szenzációközpontú újság volt, amely a szokatlant, az újszerűt kereste mindenben, remek tudósítói hálózatot épített ki, és kitűnő riportereket foglalkoztatott. Az Est születésétől megszűnéséig a 20. század első felének legkorszerűbb, egyik legnagyobb példányszámú és legolvasottabb magyar polgári napilapjává fejlődött. Az újság hatalmas sikerét a század eleji gazdasági és társadalmi viszonyok változásának, és a kitűnő szervezőkészséggel és üzleti érzékkel rendelkező tulajdonos-főszerkesztő Miklós Andornak köszönhette.

Az anyagilag biztos háttért maga mögött tudó és legkorszerűbb hazai nyomdaüzemet működtető Az Est kiváló iskolának bizonyult a mindenre nyitott, és rendkívül ambiciózus Munkácsi Mártonnak. A fiatalságából adódó, de az egész életét meghatározó újdonságigénye, nyitottsága és széles érdeklődési köre, illetve született intelligenciája, tanulékonysága és rámenőssége lehetővé tette számára a műfaji és médiumok közötti határok átlépését, amely képességét későbbi, elhíresült fotóriporteri bravúrjai az egész világ számára igazoltak. Nem véletlen, hogy Munkácsit már Magyarországon amerikai stílusú fotóriporternek tartották, akinek vizuális érzékenységére akkor derült fény, amikor a riportok mellé képeket is kértek tőle a szerkesztők. Ekkor egy használt gépet vásárolt, fényképezni kezdett (Kincses, 1996: 9), és 1924 táján megjelentek az első sportfotói. A Magyarországon készített képeinek jelentős része később is sporteseményekről tudósított, aminek az volt az oka, hogy a technikai fejlődés révén a sportfotográfia önálló műfajjá

vált – illetve az, hogy és a versenysportok is igen népszerűek lettek. A sportfotózás paradicsomi időszaka volt ez, a sorra alakuló sportegyesületek és egyletek programjai kitűnő fotótémát kínáltak az alkotóknak. A sportfotózás célja a mozgás, a lendület, a dinamika, a küzdés és az egészséges életmód bemutatása volt, ugyanakkor társadalomábrázolásnak is tekinthető (Győri, é. n.: 6). Munkácsi focimeccsek és autóversenyek látványvilágára építve találta meg a saját fotográfiai stílusát, de már ekkor kiváló megfigyelőképességgel ábrázolta a közönséget is (ez a téma később, világhírű fotográfusként is sokszor megihlette). A sportfotózásban a dinamika érdekelte, minden sportágban a mozdulatok közötti átmenet pillanatait szerette elkapni, s a lendület megörökítése tette olyan hihetetlenül életszerűvé a képeit. Karrierje indulásában a társadalmi közeg, az egyéni diszpozíciók és a technikai fejlődés mellett a szerencse is közrejátszott: országos ismertségét egy véletlenül elkészített fotójának köszönhette. 1923-ban a villamoson utazván egy később halállal végződő összetűzés szemtanújává vált, amit lencsevégre kapott, és ez szolgált később a bírósági tárgyalás bizonyítékául (e képnek ma már nincs nyoma). A felvétel igazi szenzációt keltett, s a szemfüles fotós egy csapásra híressé vált. Egy évre rá Az Est mellett már keresett fényképésze lett a Pesti Naplónak (Az Est-konszern másik lapjának), a Délibábnak, a Ma Estének, a Színházi Életnek és dolgozott a Tolnai Világlapnak is. A munkáját mindvégig jellemző igényességét újságíró kollégája így idézi:

> „Emlékszem, egy autóversenyen több, mint hetven felvételt készített. […] Behívott a sötétkamrába. Ott láttam, ahogy sorra a vödörbe dobálja a lemezeket. »Hármat tartok meg. De ez a három remek!«- mondta, és valóban, közel hetven lemezt eldobott és csak három képet vitt a szerkesztőségbe. »Szív kell a gyengébb felvételek megsemmisítéséhez« – magyarázta, s ezt az elvét haláláig betartotta. Amit a képszerkesztőhöz vitt, az mindig szenzációs felvétel volt" (Palásti, 1963: 102).

A sportfotózás mellett megpróbálkozott a portréfényképezéssel is, 1927-ben műtermet nyitott Budapesten a Baross u. 84. szám alatt. A fényképezés és újságírás mellett irodalmi szárnypróbálgatásai is voltak (két verseskötete jelent meg: *Szentmártoni álmok*, *Én Istenem*), 1920-ban amatőr színielőadás rendezett, és még ugyanebben az évben főszerkesztője lett a néhány hónapig regnáló kétheti-lapnak, az Amatőr Művészetnek. Szerkesztőtársai a festő Sugár Andor, Sági István, Vajda Sándor, Kolozsvári Andor voltak. A lap, impresszuma szerint az „amatőr színészek kritikai és szépirodalmi lapja" volt, s valamennyi száma közölt Munkácsi-verset vagy prózát (Kincses, 1996: 10).

Munkácsi képeivel intenzíven az 1924 és 1935 közötti időszakban találkozhattak a magyar olvasók. Ez alatt a tizenegy év alatt több mint 700 fotója jelent meg magyar sajtótermékekben, s ezek kétharmada, mintegy 450 kép készült Magyarországon: legtöbb fotója a Pesti Napló Képes Mellékletében látott napvilágot 1926–1935 között.[1]

A Ma Este című lapban 1924–1926 között – egyenetlen eloszlásban – 137 képét láthatták az olvasók, s ezek mintegy felét a kezdeti sporttudósításai tették ki. Ám képességeit felismervén hamarosan másfajta feladatokat is kapott: az 1924 júniusában megjelent a *Pesti gyerekek a nyárban* című fotósorozatával[2] (amely megelőlegezte későbbi, társadalmi érzékenységéről tanúskodó gyerekfotóit), augusztusban pedig Johnny Weissmüller magyarországi látogatásáról közölt fotósorozatot.[3] Ezután hosszabb kihagyás következett, majd 1925 októberében fotókkal tarkított színházi tudósításaiban találkozhatott az olvasó Csortos Gyulával, lencsevégre kapta a hazánkban vendégeskedő nagy orosz operaénekest, Fjodor Saljapint, portréképeket készített ismert primadonnákról, az író Herczeg Ferencet dolgozószobájában mutatta be, miként Bartók Bélát is, és képes beszámolókban tudósított az Operaházból, az Operettszínházból és a Nemzeti Színházból. 1926 első hónapjaiban néhány életkép mellett még megjelentek színházi előadásokról készült fotói a lapban, majd más újságokhoz szegődött.

Munkácsi első *állandó* munkahelye az 1912-ben indult Színházi Élet volt, amelyet Munkácsi két földije, Incze Sándor és Harsányi Zsolt szerkesztett. A két szerkesztő a lapot újabbnál újabb rovatokkal tette olvasmányosabbá, s az eleinte 3-6000 példányszámban megjelenő újság az I. világháború végére már elérte a 150 ezres példányszámot.

---

1 Nehéz pontosan meghatározni a Munkácsi Márton által készített képek számát, mert 1925–1926-ban még nem minden kép volt névvel aláírva; helyette *A Pesti Napló felvétele* megjelölés szerepelt.

2 Pesti gyerekek a nyárban (6 kép Kosztolányi Dezső verseivel). Ma Este, 1924. június 12.

3 Johnny Weismüller budapesti látogatása. Ma Este, 1924. augusztus 28.

Az idővel vastag magazinná duzzadó lap szerkesztői és munkatársai a korabeli társadalmi-szellemi élet színe-javából kerültek ki. Munkácsi Márton olyan munkatársakkal dolgozott itt együtt, mint Korda Sándor (később: Sir Alexander Korda), Kellér Dezső, a társasági rovatot vezető Bethlen Margit grófnő, Bethlen István miniszterelnök felesége, a színikritikákat író Hatvany Lili bárónő, vagy a filmrovat vezetőjeként Smolka János, a Budapest Filmvállalat producer-vezetője. Incze Sándor a korszak legnagyobb költői és írói számára biztosított publikációs lehetőséget lapjában. Karinthy Frigyes a Színházi Élet hasábjain publikálta először az *Így írtok ti* sorozatban megjelent írásait, de Molnár Ferenc, Szép Ernő, Herczeg Ferenc, Móricz Zsigmond, Szomory Dezső, Tamás Menyhért mellett rendszeresen írt Kosztolányi Dezső is az újság számára. A szerkesztők a fotók közül is a legjobbak publikálására törekedtek. Munkácsi a Színházi Életnél a korszak ismert mestereitől tanulhatott: Angelo, Mészöly Miklós, Gaiduschek Erzsi, Gyenes János, Willinger László vezették őt be a mesterség fortélyaiba, míg Mayor Henrik karikatúrista a képkivágás és kompozíció terén nyújtott segítséget az ifjú, autodidakta fotósnak (Kincses, 1996: 10). Ebben a pezsgő szellemi közegben ért igazi újságíróvá Munkácsi, s bár a különböző sajtóműfajok más-más képességet igényeltek, ő épp oly kiválónak bizonyult sporttudósítónak, mint a társasági élet hírnökének. Tudniillik az 1920-as évek elején munkatársként bekapcsolódó Munkácsi tevékenyen részt vett a szerkesztői munkában, emellett tudósításokat írt és fényképeket készített. A Színházi Életben 1924–25-ben megjelent 94 képének mintegy fele sportmérkőzéseken készült felvétel, nagyrészük futballmeccseken elkapott jelenet, a többi színházi és társasági életről szóló tudósítás volt.

Munkácsi Márton 1927-től másfél évig a Délibáb című lapnak is dolgozott; ez idő alatt 104 képe látott itt napvilágot, amelyből mintegy nyolcvan sporteseményeken készült. A legváltozatosabb sportágakban fotózott: legtöbbször futballmérkőzésekre járt, de szívesen megfordult bokszmeccseken, vízipóló-mérkőzéseken, atlétikai versenyeken, és az ügetőn is sűrűn kattintgatta a gépét. Sportfotóin kívül az 1927 áprilisában József királyi hercegről, és ugyanazon év decemberében a Huszka Jenő tiszteletére rendezett bankettről készített képsorozata említésre méltók. 1928 januárjában még tudósított a Magyarországi Szociáldemokrata Párt kongresszusáról, és Serédi Jusztinián hercegprímás utazásáról is közzétett egy fotósorozatot – majd eltűnt a Délibábból.

Munkácsi ekkortájt ugyanis már szinte kizárólag a magas példányszámban megjelenő Pesti Napló Képes Mellékletének dolgozott, amely egy új sajtóműfaj magyarországi reprezentánsa volt. Az időközben átalakult nemzetközi sajtóvilágban ugyanis a hírközlés mellett az esemény fotografikus bemutatására is törekedtek, a fotó pedig át is alakította az újságokat. A lapok tördelői, a művészeti vezetők és képszerkesztők együttműködve új laptípust igyekeztek kialakítani. Ennek egyik első eredménye a képriport, ez az 1920-as évek táján született műfaj, amely a sajtó történetét újfajta kiadvánnyal, a képes magazinnal gazdagította. Bár 1925-ben már a magyar lapok is riportillusztrációkkal jelentek meg, a riportfotózás nehezen terjedt el. A hazai közönség igényelte ugyan a képeket, mert tájékozódni és szórakozni akart, és a hazai sajtó igyekezett is jól áttekinthető képtipográfiájú laptípusokat életre hívni, a fotóesszéforma – a képek rendezett sorozata, amelynek témája megtörtént esemény vagy jelentős társadalmi tény – azonban Magyarországon nem tudott meghonosodni, mert a hazai sajtóviszonyok ezt erősen hátráltatták (Szarka & Fejér, 1999: 102). Itthon késett ugyanis a fényképész szakma intézményesítése, és társadalmi elismertsége sem volt kedvező, ami nehezítette a fotóriporterek újságírói pályán való érvényesülését is. Ez pedig nagyban nehezítette a fotografikus elbeszélő műfajok kifejlődését, és akadályozta a bátor kísérletezéseket. Magyarországon nagyon kevés volt a képzett fotóriporter: az 1920-as évek végén mindössze 10-12 szakmai végzettséggel rendelkező riporter dolgozott a lapoknak, a többi amatőr fotós volt (Szilágyi, 1999: 147, 150–151).

Munkácsi Márton utolsó, itthon töltött éveinek időszakában a magyar illusztrációskép-piac akkori viszonyaira három tényező volt jellemző. Nagy számban jelentek meg a sajtópiacon olyan fotósok, akiknek nem a fényképészet volt a szakmájuk. Ez komoly feszültséget okozott a régen a pályán lévő, de az új kihívásokhoz alkalmazkodni nem tudó, egzisztenciális válságba került szakfényképészekkel, akik ingyen vagy fillérekért odaadták a képeiket a lapoknak (Szilágyi, 1999: 151). Eme konkurenciaharc tünete, hogy Munkácsi a *Madár az ágon* című díjnyertes képéről egyes pályatársai azt állították: kitömött madárról készült (Palásti, 1963: 102).

A fényképészek elkeseredett vetélkedését kihasználva a magyarországi képes magazinok a közölt képekért egy fillért sem fizettek, vagy csak jelképes összeget. Munkácsi Márton például hiába készített bravúros, vakmerő képeket, amelyekkel nagy sikert ért el, kétszáz pengős fizetését nem emelték fel. Mikor aztán 1928-ban ultimátumszerűen lépett fel a Pesti Naplóval szemben, majd elhagyta az országot, a német Ullstein Lapok nyomban havi 1000 márka fizetéssel szerződtette (Palásti, 1963: 102).

A két világháború között a világ minden országából érkeztek Magyarországra fotóművészeti alkotások és kiadványok, amelyek megmutatták, milyen irányban fejlődik az egyetemes fotóművészet. A század első harmadában az uralkodó stílusirányzat az úgynevezett festőies fénykép-készítés volt, amelynek jellemzője az artisztikus témaválasztás, a fényképek színezése, az ezüstképek mechanikus és kémiai átalakítása volt. A magyar alkotók emellett kialakítottak egy egészen sajátos stílust, amelyet a nemzetközi szakirodalom nevezett el magyaros stílusnak. Három jellemző vonása volt: témáját a magyar népéletből merítette, többnyire ellenfényben készült és rendkívül gazdag szürke-tónusárnyalatok tükrözték vissza az alkotó által fontosnak ítélt motívumokat. Az 1920-as, 1930-as években népszerű magyaros stílusirányzat anakronizmus volt: a modern technikát reakciós világfelfogással párosította (Simon, 2000: 129, 158).

A korszakot uraló festőiséggel homlokegyenest ellenkező irányzatot képviselt az új tárgyiasság (*Neue Sachlichkeit*), amely Németországból, a Bauhaus-iskolából jutott el hozzánk, és Moholy-Nagy László és Kassák Lajos révén hamarosan követőkre is talált. A mozgás, a sebesség, a lendület futurisztikus ábrázolása hasonlítható leginkább az irányzathoz, ami mind stílusában, mind tematikájában illett Munkácsi személyiségéhez. Az irányzat lényegéhez tartozott továbbá a totális felülnézet, az erős rálátás és mély alulnézet alkalmazása, a különös, némely esetben csak részletet mutató képkivágások, a megdöntött horizontú, merész perspektívák és aszimmetrikus kompozíciók (Szarka & Fejér, 1999: 84).

Munkácsi Márton sem tematikájában, sem kifejezésmódjában nem hódolt a festőies fényképkészítésnek, és nem követte a magyaros stílust se. Képeit egyfajta friss újságírói szemlélet, avantgarde merészség és dokumentáló képesség jellemezte, s korszerű látásmódjával kiválóan illeszkedett az új trendbe. „Minden képe eleven és mozgalmas élet-ábrázolás, telve friss, magától értetődő realizmussal" – mondta róla később Hevesy Iván, és ez a megállapítása Munkácsi korai korszakára éppúgy érvényesnek mondható (Hevesy, 1940: 101).

Az 1925–1935 közötti tíz esztendőben Munkácsi magyar újságokban publikált közel 700 fotójának mintegy a fele a Pesti Napló Képes Mellékletében jelent meg. A lapban 1929-től közölt közel kétszáz fotója javarészt már külföldi útjai során készült, és a német sajtóval szinte egy időben jelentek meg, míg néhány képsorozata hazalátogatásai alkalmával született: ilyen volt többek között a tiszazugi arzénes asszonyok peréről készített sorozata. (A tiszazugi asszonyok 1911-től kezdve légypapírból kiáztatott arzénnal mérgezték hozzátartozóikat.) Munkácsi nem csupán a tárgyalóteremben fényképezte a megvádolt asszonyokat, hanem felkereste a mérgezések helyszíneit, az egyszerű tiszazugi paraszthá zakat, de szuggesztív képeket vett fel a fogdaudvaron sétájukat tevő elítélt nőkről is (Baji, 2010).

Bár a Pesti Napló Képes Melléklete már 1925 óta közölt Munkácsitól képeket, az igazi áttörést az 1927-es esztendő hozta meg a számára. A még itthon készített 143 képének mintegy harmada sporteseményeket örökített meg. A sportfotói mindig is a dinamika megragadása iránti érzékét tükrözték, s ezt később táncosokról készített híres fotóin fedezhetjük majd fel újra. Ezeket a képeit szokatlan látószögek, az alul- és fölülnézetek jellemzik. Munkácsi elgondolását egy 1924-es cikkében fejtette ki minderről:

> „Az illúzió-keltés lehetősége végtelen a sportfotografálásnál. Ha kissé leguggol a fotografáló, ezzel az ugrót belefotografálhatja az égbe, vagy a messzi háttérben emelkedő fa csúcsára, s az ugrás sokszorosan magasabbnak látszik, mint ahogy a valóságban volt. Legnehezebb a futball fotografálása. A futballnál időt és teret előre nem ismerhetünk" (Munkácsi, 1924: 6–7).

Munkácsi sportfotóin előszeretettel jelenítette meg döntött horizonttal a különböző sportágak művelőit: korcsolyázó nőket, szánkón lesikló fiúcsapatot, evezőslányokat, autóversenyzőket, városon áthaladó motoros csapatot vagy sportpályán ügető lovasokat.

Az egyetemes fotóművészet 1910-es évekre jellemző és eddig nem említetett irányzata a dokumentarista stílusú fényképezés volt, mely áramlat egy évtizedes késéssel Magyarországon is követőkre talált. Célja az elnyomott társadalmi rétegek hiteles ábrázolása volt, mégpedig sorsuk javítása érdekében (Győri, é. n.: 3). A dokumentarista szociofotók erősen különböztek a magyaros stílustól, mivel ábrázolásmódjukból teljességgel hiányzott a nép idealizálására való törekvés és a hamis pátosz. Munkácsi – ezt az irányzatot követve – több képsorozatban is foglalkozott a Horthy-korszak Budapestjének elesettjeivel. Ezek a képek a kor tördelési stílusát követve egész oldalas, egymástól vonallal elválasztott, de tematikájában összetartozó képek csokraként jelentek meg a lapban. A *Pesti potyázók*[4] című

4 Pesti potyázók. Pesti Napló Képes Melléklete, 1927. január 30. 62.

sorozat nyolc képe tág asszociációs bázisra építve a potyázás különféle módozatait mutatja be: a villamoson lógástól kezdve a mások újságjába való beleolvasáson át a cigaretta tűz kunyerálásáig. A képek hitelesen felvillantják a korabeli társadalom figuráit: a rongyos kisfiút, az idejét kávéházban múlató polgárt vagy a villamoson utazó szegényeket.

A pesti gyerek[5] címet viselő, hat képből álló sorozata is keresetlenül mutatja be a korabeli viszonyokat, a különböző munkát (újságárulást, poggyászcipelést, utcai zenélést) kényszerűségből vállaló gyerekek életét. A *Dunai munkások*[6] két fényképből álló sorozatának első, árnyjátékot idéző képe a nehéz fizikai munkát végző kubikusok hű ábrázolása, egyben a Bauhaus stílust idéző kitűnő képkompozíció.

Munkácsinak már e korai szociofotóit is a szemfüles témaválasztás, a képek részletgazdagsága és pillanatszerűségükben is a tipikus meglátásának képessége jellemezte. A „kisemberek" és a gyerekek ábrázolása később is kedves témája maradt, és számtalan fotójával bizonyította, hogy különböző kultúrákba csöppenve is képes életükben az általános emberit és az egyénit is megragadni.

Munkácsi Magyarországon kevés politikai témájú képet készített. Horthy Miklóst egy díszszemlén a Parlament előtt fotózta le,[7] majd egy lovaspólón, amint elmondatja magának a versenyszabályokat. Gróf Bethlen Istvánt reggeli sétalovaglására indulván kapta lencsevégre.[8] Két fotósorozatának egyike Shvoy Lajos püspök Székesfehérvárra bevonulásáról tudósított,[9] Serédi Jusztinián hercegprímás beiktatását pedig nyolc képével örökítette meg.[10]

Az 1920-as évek derekától önálló műfajágként megjelenő táj- és városfényképezés az idegenforgalom kialakulásával lendületesen fejlődött. A városok nevezetességei ekkoriban keltették fel a fotóművészek érdeklődését is (Győri, é. n.: 7). André Kertész ebben az időben már Párizst fotózta, Munkácsi viszont ez idő tájt fedezte fel Budapestet. Nagyvárosi tájképei, főként a budai hegyekben készült téli felvételek, már előrevetítik a „fehérség" iránti későbbi vonzalmát. A hóval borított erdőrészletek, a semmibe futó havas utak vakító fehérsége, a csillámló jégen fehér ruhában korcsolyázó nők, az esti fényekben villódzó hófedte fasor képe mind-mind ezt idézik. Kedvelte a „nyomokat" is: elhagyott téli tájban emberi lábnyomokat a hóban, síelők szarkalábait, hóban, libasorban vonuló emberek feketén kígyózó alakzatait. Városképeinél a fény-árnyék-kontraszt fontos szerepet játszik: különösen korai városi életképein alkalmazott szívesen gazdag szürke-tónusárnyalatokat. Szerette esti fényeiben megörökíteni a várost és vonzotta az a különleges hatás, amelyet fókuszált fényforrással – a háttérben világító lámpasorral, egy hirtelen felvillanó fénycsóvával vagy az éppen elhaladó villamosból kiszűrődő sugárnyalábbal – ért el, és ezt a fényözönt mintegy „szétterítette" az egész kompozícióin. Képein ezek a villódzások különös, sejtelmes hangulatot kölcsönöznek az éjszakai városnak (a *Budapest éjjel* című hat képből álló sorozata jól példázza ezt).[11]

Városképein is előszeretettel alkalmazta a döntött horizontú képszerkesztést: a Dunával, a pesti házsorokkal, a városon átrobogó motoros csapattal átlósan átszelt képei dinamikus hatást kölcsönöznek a kompozícióknak. A *Húsvét a Gellérthegyen* című két képből álló sorozatának első fényképe jól példázza ezt a következetesen alkalmazott szerkesztési módot: a Gellérthegy padjain sütkérezők padsorával átlósan szelte át a képet, és a jobb felső szegletben hasonló alakzatban láthatjuk Budapestet is. A második kép a különös látószögek alkalmazására példa: a Gellérthegy egy kiálló sziklájáról madártávlatban felvett, nem mindennapi látványt nyújtó városkép.[12]

A fényképezés új szemléletének kialakulásában fontos szerepet töltött be az arcképek és a női testek ábrázolása, amely utóbbi Munkácsi számára utóbb meghozta az igazi világhírt. Hazai sportversenyeken is szívesen fotózott női versenyzőket (a korcsolyázás például kiválóan alkalmas volt a kecses női mozdulatok megörökítésére), de közvetlenül Berlinbe távozta előtt (1928 júliusában) két fürdőző nőket ábrázoló sorozata is megjelent *Érdekes képek úszó nőkről*[13] és *Nők a vízben címmel,*[14] amelyek már a későbbi, sikeres évek stílusát sejtetik. (E képsorozataiban is a vízben úszkáló nők

5 A pesti gyerek. Pesti Napló Képes Melléklete, 1928. március 4. 86.

6 Dunai munkások Pesti Napló Képes Melléklete, 1928. március 11. 76.

7 Az Országgyűlés ünnepélyes megnyitása. A kormányzó a díszszemle utána parlament épületébe megy a kíséretével. Pesti Napló Képes Melléklete, 1927. február. 6. 56–57.

8 Gróf Bethlen István miniszterelnök mindennapos sétalovaglására indul a Vérmezőn. Pesti Napló Képes Melléklete, 1927. október 23. 74.

9 Shvoy Lajos püspök bevonulása Székesfehérvárra. Pesti Napló Képes Melléklete, 1927. augusztus 14. címlap és 72–73.

10 Serédi Jusztinián hercegprímás beiktatása. Pesti Napló Képes Melléklete, 1928. február 5. 76–79.

11 Budapest éjjel. [Hat kép.] Pesti Napló Képes Melléklete, 1925. november 22. 35.

12 Húsvét a Gellérthegyen. Pesti Napló Képes Melléklete, 1928. április. 15. 76.

13 Érdekes képek úszó nőkről. Pesti Napló Képes Melléklete, 1928. július 8. 80.

14 Nők a vízben. Pesti Napló Képes Melléklete. 1928. július 22. 76.

mozdulatai, a szokatlan testalakzatok és a lendület vonzották.) Munkácsi korai képei továbbá a tömeg fényképezése iránti vonzalmáról tanúskodnak, amely motívum később több híres, külföldön készített fotóján is visszatért (különböző embercsoportokról – sportversenyek résztvevőiről, táborlakókról, tengerparti napozókról – vagy különleges állatalakzatok – galambokról, lovakról, majmokról – van itt szó.) A tömeg fotózásánál egyrészt a sokaság intenzív látványa, a tömegben résztvevők elrendeződési mintázatai és vizuális ritmusa, a „szétszórtság" és „összerendezettség" különböző alakzatai izgatták. Másrészt a csoport és az egyén viszonya is foglalkoztatta: a tömegben megjelenő sokféleség, és az a mód, ahogy az individuum mégis képes kiválni az „embermasszából". Munkácsi érzelmileg is viszonyult a „tömegesség" látványához. Egy német nyári gyerektáborról készített fotójáról szólva évekkel később így fogalmazta ezt meg a My Best Photographs and Why című kötetében:

> „Nem ezt tartom a legjobb képemnek, mégis ezt szeretem a legjobban. Nagyon drámai a témája. Az ember reménytelen sorsát ábrázolja, ami hasonlatos a heringek sorsához, akik egy dobozba vannak bepréselve. Ők is be vannak nyomorítva egy városba, levegő és mindenfajta távlat nélkül, szabadságuk csak papíron létezik, nem a valóságban. Feladataikat saját maguk csinálják maguknak vagy vezetőik írják elő nekik, hogy megtartsák őket egy bizonyos helyen, egy bizonyos formában. Szeretem ezt a képet, mert elszomorít újra meg újra, akárhányszor nézem meg" (idézi Kincses, 1996: 27).

Munkácsi sporteseményeken készített felvételei és társadalmi témájú szociofotói modern felfogásukkal jól illeszkedtek az akkori nemzetközi trendbe, s ez lehetővé tette, hogy karrierjét Európában folytathassa.

Berlin, a kozmopolita „sajtóváros"

Berlinben Munkácsi Márton egy idehaza készített, tíz képből álló szekvencia-sorozatával robbant be: Pesten, a Ferenc József (sokáig Roosevelt, ma Széchenyi) téren lefényképezte egy férfi megőrülésének tíz fázisát. A bomlott agyú ember felállt a Széchenyi-szobor talapzatára, levetkőzött és pucéran szavalni kezdett. 1928 szeptemberében ezzel a sorozatával állított be Munkácsi a berlini Ullstein Verlaghoz, amely akkoriban Európa egyik legnagyobb könyv-, képesfolyóirat- és napilap-kiadója volt. Remek felvételei elismeréseként próbaidőre szerződtették, és októberben már meg is jelent az első képe (Palásti, 1970: 113).

Munkácsi a „vad húszas évek" Berlinjébe érkezett. Ez idő tájt a német főváros kulturális pezsgésével, 120 újságjával és fotóügynökségeivel a világ egyik legszínesebb „sajtóvárosa" volt. A négy és fél milliós lakosú metropoliszban akkor mintegy 19 ezer magyar élt, zömmel filmesek, színészek és képzőművészek, akik örömmel fogadták maguk közé a német nyelvet nem beszélő, ám igen ambiciózus fiatalembert (Kincses, 1996: 23). 1928 és 1934 között Munkácsi az Ullstein Verlag munkatársaként világhírnévre tett szert, s Európa egyik legjobban fizetett sztárfényképészeként beutazhatta a világot. Képei főként a heti kétmilliós példányszámú Berliner Illustrierte Zeitungban jelentek meg, de emellett a Die Wocheban, a Die Damenben és a Koralleban is rendszeresen publikált. Németországban 1931-1933 között számos jelentős fotós évkönyv is közölte a fényképeit, így többek között a Das Deutsche Lichtbild, de a francia Photographie és az angol Modern Photography is. Utóbbi 1931-ben a világ 100 legjobb fotósa közé sorolta.

Ezen a ponton, Munkácsi Márton sikerének mélyebb megértése érdekében érdemes utalni Kertész Andorra (André Kertész), Friedmann Endrére (Robert Capa) és Halász Gyulára (Brassai). „A magyar fotográfia az európai és tengerentúli legnagyobb magazinok dísze"– írta róluk idehaza a Magyar Fotográfia 1937-ben.[15] Felmerül a kérdés: mi volt a titkuk? Annyi csupán, hogy kiugróan tehetséges fotográfusok voltak valamennyien? Netán a korabeli Magyarország szociokulturális közegét reprezentáló, közös vonásokkal bíró csoport volt a „nagy négyek"? Sikerük titka bonyolult, és sokrétű magyarázatot kíván. Élvonalba kerülésükben mindenekelőtt fontos szerepet játszott az európai korszellem, amely kedvezett az új médium, a fotográfia térhódításának, s az ehhez kapcsolódó tudás születésének és terjedésének. Mint említettem, tért hódított a hírek képekkel történő illusztrálása, és megjelent az új sajtóműfaj: a fotóesszé. A művészeti robbanás, az új nemzetközi trend tehát „benne volt a levegőben", és a „nagy négyek" jó érzékkel kihasználták ezt.

15 Az ipartestületi elnök beadványa az iparügyi miniszterhez. Magyar Fotográfia, 1937. 7. sz. 3.

A „nagy négyekben" egyéni képességeiken túl az „eleven tekintet" (Lendvay, 1998) volt még közös, az originalitás, a friss látásmód és a divergens gondolkodásra való hajlam, amely valamiképpen ahhoz a magyar kultúrához volt köthető, amelyben valamennyien gyökereztek. Ezen kívül megemlíthető, hogy mindannyian tevékenykedtek más művészi ágakban is.

A „nagy négyek" példája azt igazolja továbbá, hogy a kivételes tehetségen és művészi kreativitáson túl a sikerhez több kell: elmozdulás a centrumba. Szociokulturális jelenség, hogy bizonyos történelmi időszakokban a tehetségek tobzódása adott földrajzi régiókra koncentrálódik, de a kibontakozásuk áttolódik más régiókra. A „nagy négyek" Budapest izgalmas, színes közegében váltak felnőtté – a századelő pezsgő szellemiségű Budapestje azonban a Horthy-korszak éveire beszűkült, provinciálissá vált, és már nem volt táptalaja a modernebb, avantgarde művészi kezdeményezéseknek (Laki, 2004).

Európában ekkor Párizs mellett Berlin volt a szellemi élet centruma. A „nagy négyek" karrierje ennek megfelelően Berlinben és Párizsban bontakozott ki. Bár nem tartozott közéjük, de szoros kapcsolatuk miatt először Moholy-Nagy Lászlót kell említenünk, aki 1919-ben Bécsbe, majd onnan Berlinbe távozott. Halász Gyula is ez évben indult Berlinbe, s amikor Munkácsi Márton 1928 őszén megérkezett oda, ő már Brassaiként képzőművészettel foglalkozott, de négy év múlva, 1932-ben átköltözött Párizsba. Ezenközben Kertész Andor 1925-ben érkezett Párizsba. Hét évvel később, amikor 1932-ben Brassai is a francia fővárosba ment, Kertész már befutott fotográfus volt, és ő egyengette a várossal és a fényképezőgéppel még csak ismerkedő Brassai útját. 1931-ben pedig Friedmann Endre először Bécsbe, Prágába, majd Berlinbe érkezett, 1933-ban átköltözött Párizsba, majd 1934-ben már a híres francia VU magazin foglalkoztatta.

Fényképészeinknek Németországban „segítőjük" is akadt a sajtószakmában komoly szaktekintélynek számító Lóránt István személyében. A müncheni Illustrierte Presse főszerkesztője szerkesztési koncepciója hatással volt valamennyi német lapra. Lóránt nem kedvelte a beállított, „lejátszott" képriportokat, és nem szívesen közölt izolált képeket, elszórva a lapban. Fotósait arra ösztönözte, hogy próbáljanak meg „képekben elbeszélt" szekvenciális fotósorozatokat készíteni. Lóránt másik forradalmasító szerkesztési koncepciója tartalmi jellegű volt: meggyőződése szerint az olvasókat nemcsak a híres emberek érdeklik, hanem saját életük eseményeire is kíváncsiak. Néhány évvel később ezt a felfogást vallotta a Lóránt nyomdokain induló Life magazin is (Szilágyi, 1999: 143–144).

A „nagy négyek" világhírű fotóssá válásában az intézményi háttér döntő szereppel bírt. A fotótechnikai felszerelések magas költségei és a külföldi utazások finanszírozása miatt mindinkább csak a tőkeerős, jelentős instrumentális háttérrel rendelkező lapóriások professzionalizálódott fotósai voltak képesek komoly sikereket elérni. A „nagy négyek" közül csak a Párizsban élő két fotós, André Kertész és Brassai nem lépett be nagyobb lapkonszernhez, de külsős fotósként ők is rendszeresen vállaltak munkát. A lapkonszerneknek és képügynökségeknek végzett megbízásaik révén a „nagy négyek" tagjai kiterjedt szakmai kapcsolati hálót szőttek, amely később transznacionálissá vált.

Így történt ez Munkácsi Mártonnal is. Munkácsi 1929-ben az Ullstein lapkonszern megbízásából végigjárhatta a Közel-Keletet és Észak-Afrikát, s világsikert hozó fotóin megörökíthette Isztambult, Ankarát, Szíriát, Jeruzsálemet, Betlehemet, Kairót, Alexandriát és Szicíliát. Fényképezett még Tuniszban, Algírban és Marseille-ben, 1930-ban Libériában, Madridban és Sevillában, 1931-ben pedig Dániában, Svédországban és Norvégiában. 1932-ben végig ő fotografált a Graf Zeppelin Föld körüli útján, s ilyen módon eljutott Brazíliába, Argentínába és Paraguayba is. Az út során ismerkedett meg az amerikai Hearst-konszern vezetőjével, William Randolp Hearst amerikai sajtómágnással, aki akkor már felfigyelt rá – és ennek köszönhetően Munkácsi 1934-ben a Hearst szerződésével a zsebében emigrálhatott New Yorkba (Kincses, 1996: 26).

Munkácsi Márton berlini évei alatt készült, egész világot bejárt képeit az Ullstein Verlag olvasótáborával szinte egyszerre a Pesti Napló Képes Mellékletének olvasói is megcsodálhatták. Bár a Berlinbe való távozását követő első két évben kisebb csend következett, ez idő alatt a Pesti Naplóban mindössze húsz fotó jelent meg a neve alatt, 1929 szeptemberében a Képes Melléklet címlapfotójaként megjelent *Arab fiú*[16] című portréja.

Az 1930-at követő két év egészen kiugró időszaknak számított: Munkácsi Föld körüli utazásainak köszönhetően 1931-ben száz – híres fotósorozatokat is magában foglaló – képe jelent meg a Pesti Napló Képes Mellékletében, és még a következő évben is közel hetven fotóját láthatták a magyar olvasók. Munkácsi ilyen módon egzotikus, addig talán soha nem látott helyszínekkel és különleges emberekkel népesítette be a lapot, amelyben így a legkülönbözőbb

16 Arab fiú. Pesti Napló Képes Melléklete, 1929. szeptember 22. (Címlap.)

kultúrák kerültek egymás mellé. Különösen szívderítők a világ különböző tengerpartjain megörökített, életörömtől sugárzó képei, amelyeken jól látszik, hogy a szabadság határtalan érzetét keltő tenger Munkácsi kedvelt motívuma volt. A vízben lebegés, a vízbe repülés, a tengerben ringatózás, a hullámokba vetődés elkapott pillanatai mind-mind ezt az üdítő életérzést közvetítették az olvasóknak. Ekkoriban készült a *Tanganyikai fürdőzők*[17] címen világhírűvé vált fotója is, amely valójában az Atlanti-óceán partján, Libériában készült.

Munkácsi különböző tengerpartokon készített képein már jól megfigyelhetők azok a sajátos stílusjegyek és motívumok, amelyeket később New York-i divatfotósként kamatoztatott. Itt az árnyékok kivetülésével gazdagított döntött horizontú képszerkesztést, illetve az alul- és felülnézet adta különleges nézőpontokat és a madártávlat alkalmazását említhetjük. A tengerparton sétálgató, érdekes árnyékalakzatokat vető nőket ábrázoló képei érzékeltetik egyrészt ezt az irányt. Másrészt a napozó női testek napernyővel, szalmakalappal, kendőkkel eltakart meztelensége, a pajkosan libbenő ruhadarabok, a tengerben lubickoló testek önfeledt látványa, a plázson különös formákba rendeződő női alakzatok is megelőlegezték a világhírű divatfotóst.

A Pesti Napló Képes Mellékletében meglepően sok, mintegy negyven, állatokról készült képe látott napvilágot ekkortájt, amelyek vizuális megjelenítésében két általa kedvelt motívum is szerepet játszott: a „fehérség" és a tömeg, illetve az „egy" és „sok" viszonya. Munkácsi nagy előszeretettel kapott lencsevégre fehér állatokat: orosz agarat, angóramacskát, flamingót, hófehér galambot, fehér lovat, áttetsző halakat és fehérbundás nyulat, egyenként és csoportosan, mely utóbbi különösen látványos. Ezen képei közül is legérdekesebb a *Fehér galambok Senor Benito Costoya Buenos Aires-i galambfarmján* című, három képből álló sorozata, melyek egyikén eljátszik a nagyszámú fehér galamb rekeszekben való „rendezettségének" különös és rendkívül impozáns látványával.

Ebben a korszakában már jóval kevesebb sportfotót készített, és a hazai olvasókat azok is olyan egzotikus eseményekről tudósították, mint a véres spanyol bikaviadalok vagy a piramisok tövében galoppozás. Társadalmi érzékenységéről tanúskodó képei is megjelentek a Pesti Naplóban, még ha nem is nagy számban. Az 1930-as években begyűrűző gazdasági világválság a brazil kávétermelőket sem hagyta érintetlenül. A „kávéválság" hat éve alatt mintegy 70 millió zsák kávébabot dobtak a tengerbe, vagy égettek el. Munkácsi a Zeppelin léghajón Rio de Janeiróba utazott képriportot készíteni a tragédiáról, és *A dél-amerikai kávétragédia*[18] című, négy képből álló sorozata révén a korabeli magyar olvasók maguk is szemtanúivá válhattak a brazíliai válságnak. A testet egyébként is kitüntetett motívumként használó Munkácsi a babkávéba derékig süppedő munkások képével az emberi testábrázolás egészen megrendítő, és merőben szokatlan kontextusában mutatta be ezt a társadalmi tragédiát.

Munkácsi idehaza készített képeiből is kiviláglott, hogy komolyan érdeklik a tömeg vizuális megjelenítésének lehetőségei. A külföldön vízben, földön és levegőben, különböző életkorú és bőrszínű férfiak, nők és gyerekek csoportjairól és állatseregletekről fotografált képei is ezt igazolják. A motívumban továbbra is a homogén közeg látványossága, a rend-rendezetlenség-elszórtság összefüggései, és az egyformaságon belüli sokféleség izgatja. *Pihenő lányok*[19] című képe, melyen madártávlatból elszórt alakzatban egy leánytábor földön heverésző lakóit láthatjuk, kvintesszenciájaként jeleníti meg mindezt. Felülnézetből az egyforma ruhába bújtatott kis testek „elszórtsága" a füvön, a lányok magasból érzékelhető hasonlósága, ugyanakkor némelyikük fekvő testpózának tagadhatatlan „kihívó" mivoltából fakadó személyes erotikája rendkívül szuggesztívvé tette a képet.

Talán Németország politikai-társadalmi változásaiból is adódóan, de New Yorkba költözése előtti évben, 1933-ban Munkácsinak mindössze két fotója és egy négy képből álló életkép-sorozata jelent meg a Pesti Napló Képes Mellékletében. Munkácsi Magyarországtól is egy képsorozattal búcsúzott, és Berlintől is így „köszönt el": a Berliner Illustrierte Zeitungnak azokat a pillanatokat örökítette meg, amikor 1933. március 21-én Hindenburg átadta Németországot Hitlernek – majd nem sokra rá New Yorkba távozott. (Itt említendő különös momentum a zsidó Munkácsi életében, akinek négy testvérét ölték meg a nyilasok, hogy berlini éveiben bizalmas viszonyba került a táncosként induló Leni Riefenstahllal, akit kezdetben meztelenül fotózott; az „arctalan" aktok az 1951-es *Nudes by Munkacsi* című albumban láthatók. A náci-propagandát kiszolgáló filmrendezőről készült címlapfotóit a Berliner Illustrierte Zeitung, a Vu magazin, és az 1936-ban megrendezett téli olimpia idején a Time közölte (Horeczky, 2010).

17 A Tanganyika partján. Pesti Napló Képes Melléklete. 1931. július 12. 12.

18 A dél-amerikai kávétragédia. [Négy kép.] Pesti Napló Képes Melléklete, 1932. július 24.

19 Pihenő lányok. Pesti Napló Képes Melléklete, 1930. december 25. 12.

New York, a divat városa

Munkácsi Márton 37 évesen, már ünnepelt fotóriporterként érkezett Amerikába a Harper's Bazaar szerződésével a zsebében, és a lapnak dolgozott 1935-től 1947-ig, szoros együttműködésben Carmel Snow szerkesztővel és Alexey Brodovitch grafikussal. Emellett rendszeresen jelentek meg fotói a Ladie's Home Journal és a Life magazin hasábjain is (Oltai, 2010). Bonyolult világba pottyant, ahol még érződött a gazdasági világválság hatása, de már egy új, dinamikus korszak vette kezdeté. Az angol nyelvet nem beszélő Munkácsi Márton így hát ismét kellő pillanatban volt jó helyen. A divatfotó természete, hogy újszerű, meghökkentő hatásaival felhívja magára a figyelmet – az 1920–1930-as évek fotózási stílusa miatt azonban a korabeli amerikai középosztály ekkor még konzervatívabb és unalmasabb reklámfotókkal találkozott. Az európai reklámfotó korszerűbb volt ebben az időben – igaz, az 1930-ban megrendezett első nemzetközi reklámfotó kiállításnak a modern szemléletű japán Kiyoshi Koishi volt az egyik győztese (Szarka & Fejér, 1999: 93). A jó minőségű reklámfotózás Párizsból indult, ahol a nagyobb műtermek képei már megjelentek képes divatlapokban is. Az 1930-as évektől – éppen Munkácsi Amerikába érkezésnek időszakában – a megújulást az jelentette, hogy a fotótémákat a hétköznapi életben kezdték keresni, és a világot riporteri szemmel látni képes fényképészeknek volt sikerük. Ők lehettek a fotózás megújítói. A beállított kép helyett a találó kompozíció, a jól kiválasztott nézőpont és a kellő pillanatban elkapott mozgás jelentette a jövőt. Az 1930-as évek első felében az amerikai divatfotózásban is a kreativitás és merészség kezdett hódítani. Munkácsi Márton a sportfotózásban használatos dinamikus látásmódját vitte bele a reklámfotózásba, ekképpen rukkolt elő az addig megszokott merev stúdióképektől gyökeresen eltérő divatképeivel. Modelljeit kivitte a szabadba és életszerű helyzetekben, mozgás közben fényképezte őket, amivel új iskolát teremtett. A „Munkácsi-movement" stílusjeggyé vált a divatfényképezésben. Fürdőruha-kollekciókat bemutató képeit erotika lengte be, életörömtől sugárzó képeivel és merész divatfotóival nagyban hozzájárult a modern amerikai nőtípus kialakulásához. A divatfotózás mellett híres sztárok portréit készítette el. Ezenközben fotóriporterként a Ladies' Home Journal számára 1940-től hat éven át készített riportsorozatot How America Lives? (Hogyan él Amerika?) címmel, és a lap 78 számából 65-ben az ő képei jelentek meg (Oltai, 2010). Arckifejezésekről készített szekvenciáival a képsor kifejezési lehetőségeinek határát kereste. Kísérletező alkat volt. A riportfényképezésben először ő élt tudatosan az életlenséggel, mint a cselekménykezelés egyik lehetséges jelölési formájával: az éles és életlen szándékos ellenpontozásával, kontrasztba állításával (Hicks, 1952: 23–24). Az 1940-es évek elejére érte el sikerei csúcsát, őt tartották akkor a világ legjobban kereső fényképészének. Munkácsi ezenközben rendszeresen tartotta a kapcsolatot Magyarországgal, többször is hazalátogatott és 1937-ben nyolc színes fotójával szerepelt a Modern Magyar Fényképezők budapesti kiállításán, a Pesti Vigadóban (Oltai, 2010). Külföldi sikereiről földije, Incze Sándor a Színházi Élet hasábjain rendszeresen beszámolt, amíg tehette, a lap 1938-as betiltásáig.

*

Az 1930-as évek elején világhírűvé vált Munkácsi Mártont Amerikában lényegében egyik pillanatról a másikra „elfelejtették". 1947-ben már sem a Harper's Bazaar, sem a Ladies' Home Journal nem hosszabbította meg a szerződését. Az ötvenes évekre divatjamúlttá vált, és hamarosan elfeledték: túl sok követője akadt ugyanis, olyanok, akik továbbfejlesztették fényképezési stílusát, Munkácsi pedig lemaradt ebben a „versenyben". Ezek az évek Magyarországon sem kedveztek a népszerűségének: jobbára csak „magyar származású amerikai művészként" beszéltek róla.

1951-ben tervbe vette egy önéletrajzi fotóalbum kiadását *The Fabulous World of Munkácsi* (Munkácsi csodálatos világa) címmel, és 1955-ben el is kezdte rendezni a hagyatékát, de végül nem tudta befejezni – emiatt számos tisztázatlan eredetű fotót hagyott „maga után" (Oltai, 2010). A szélrózsa minden irányába szétszóródott hagyatékának meghatározó része, négyezer üvegnegatív, 2007-ben tűnt föl eladó portékaként (Horeczky, 2010). A gyűjteményt a New York-i International Center of Photography vásárolta meg. Ma a család és a gyűjtők birtokában legfeljebb 300 eredeti negatívja és mintegy félezer eredeti vintage-pozitívja lehet, ezek többsége 1934 és 1950 eleje között időszakból származik. A többi lappang valahol a világban, vagy megsemmisült, pedig több tízezer negatívról és ennél nagyságrenddel több fotóról van szó (Kincses, 1996: 7).

Irodalom

Baji Etelka (2010): Munkácsi Márton fényképeit szemlézve. *Fotóművészet,* 4.

Győri Lajos (é. n.) *A magyar fotóművészet XX. századi története*. www.mafosz.hu/Fototortenet/XX%2520szdi%2520magyar2520fotmvszet.doc+Győri+ (utolsó letöltés: 2011. december 16.)

Hevesy Iván (1940): *A fényképezés nagy mesterei.* Budapest: HAFA.

Hicks, Wilson (1952): *Words and Pictures. An Introduction to Photojournalism*. New York: Harper and Brothers.

Horeczky Krisztina (2010): És megteremté a nőt. *Filmvilág,* 12. http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=10423 (utolsó letöltés: 2011. szeptember 14.)

Kincses Károly (1996): Munkácsi Mártontól Martin Munkácsi-ig („The Munkacsi movement"). In: Kincses Károly: *Munkácsi & Munkácsi.* Kecskemét: Magyar Fotográfiai Múzeum.

Kriston László (2010): Martin Munkácsi felfedezetlen évei. In: *Martin Munkácsi Magazin*. Budapest: Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum. http://issuu.com/ludwigmuseum/docs/munkacsi_magazin?mode=embed&layout=http%3A%2F%2Fskin.issuu.com%2Fv%2Flight%2Flayout.xml&showFlipBtn=true&pageNumber=3 (utolsó letöltés: 2012. május 3.)

Laki János (2004): Receptivitás és kreativitás. In: Palló Gábor (szerk.): *Teremtő befogadás. Összefüggések, tanulságok*. Budapest: Áron. http://www.phil-inst.hu/recepcio/htm/1/102_belso.htm (utolsó letöltés: 2011. november 26.)

Munkácsi Márton (1924): Sportfotografálás. *Magyar Fotográfia,* 9–10.

Oltai Kata (szerk.) (2010): *Martin Munkácsi. Think While You Shoot*. Budapest: Ludwig Múzeum. http://issuu.com/ludwigmuseum/docs/munkacsi?mode=embed&layout=http%3A%2F%2Fskin.issuu.com%2Fv%2Flight%2Flayout.xml&showFlipBtn=true&pageNumber=12 (utolsó letöltés: 2011. szeptember 10.)

Palásti László (1963): Munkácsi Márton életútja. *Fényképművészeti Tájékoztató,* 5–6.

Palásti László (1970): *Berlini rapszódia.* Budapest: Szépirodalmi.

Simon Mihály (2000): *Összehasonlító magyar fotótörténet.* Kecskemét: Magyar Fotográfiai Múzeum.

Szarka Klára & Fejér Zoltán (1999): *Fotótörténet.* Budapest: Műszaki.

Szilágyi Gábor (1999): *elemi KÉPTAN elemei. Az álló és mozgófényképről.* Budapest: Magyar Filmintézet.