

Dušan Škvarna: Irena Blühová története

Szlovákia, még ha Közép-Európa szívében fekszik is, a század elején az európai történeseknek csak a szélén helyezkedett el, "csak hullámai érték el, melyek más partoktól verődtek vissza"(1). Csak az Osztrák-Magyar Monarchia bukása, és Csehszlovákia megalakulása után kezdte megismerni a modernebb életmódot.

Irena Blühová ahhoz a generációhoz tartozott, melyet a hagyomány és modernitás egyaránt formált, az előbbi gyermekkorában, míg az utóbbi felnőtté válásának idején. A háromnyelvű neveltetés, szerteágazó rokonság és a sok barát tette lehetővé számára a közép-európai kultúrközpontokkal való kapcsolatot.

Irena Blühová 1904-ben született Považská Bystricában, egy Vág-menti kisvárosban.

Apjának, Blüh Móricnak vegyeskereskedése volt. A családban az a hagyomány járta, hogy Frankel Leónak, a párizsi kommün biztosának, a magyarországi munkásmozgalom jelentős képviselőjének utódja volt.

Édesanyja Árva megyéből, az ország északi, hegyes és szegény részéből származott.

Árvában, ahol a szüneteket töltötte, Irena meghitt közelségben élt, összenőtt a fa- építészet régimódi világával, a tárgyi népi kultúrával, folklórral, mítoszokkal. Itt fedezett fel egy másik, távolabbi világot is, az irodalom világát. Nagyapja gazdag könyvtárában -aki a költő Hviezdoslav barátja volt /1/ - klasszikusokkal, Goethe, Schiller, Heine kötetivel találkozhatott, de megtalálhatta ugyanúgy a modern német, magyar, szlovák és cseh költők antológiáit is.

Mint sok gyermek, aki erről a vidékről származott, a tíz éves Irena is naponta utazott az iskolába, Trencsénbe.

Ez éppen a sorsdöntő 1914-es évre esett. Mélyen emlékezetébe vésődtek az orosz foglyok szenvedő arcainak, vagy a császári-királyi hadsereg sebesültjeinek képei.

1918. utolsó hónapjaiban láthatta, hogy a parasztok, a frontról visszatért katonáktól felbátorodva, hogyan üzik ki a faluból a csendőröket, a jegyzőt és a régi hatalom többi képviselőjét.

Blühovára, felnőtté válásának küszöbén nagy hatással volt nagybátyja, Balázs Emil, akit úgy ismertek Budapesten, mint a "szegények bíróját".

1919-ben a Magyar Tanácsköztársaságban való részvétele miatt a Horthy-rezsim távollétében halálra ítélte, és így a fiatal demokratikus Csehszlovákiában keresett menedéket, abban az országban, ahonnan származott. Tőle hallotta Blühová világosan ám nagy tüzzel kifejtett gondolatait az egyenlőség és társadalmi igazságosság eszméjéért való harcról. Az, ami azelőtt csak ködösen sejlett fel, az most kezdett konkrétan és határozottan körvonalazódni.

Még két dolog volt nagy hatással Blühová személyiségének alakulására. Az egyik, hogy otthon a nők voltak többségben, öten voltak nővérek a családban, s csak egy fivérük volt. Irena már gyermekkorától kezdve nem tudott egészen azonosulni a nők világával. Fiúkkal játszott, és "emancipálódni" akart. Később életmódjában sok hasonlóság volt a feminista mozgalommal. Vonzotta az, ami azelőtt csak a férfiak előjoga volt: a művelődés, a közösség javára szolgáló tevékenység, a sport. Ezért is volt az elsők között, talán az első nő a szlovák vidékről, akinek volt elég bátorsága fényképezőgépet a kezébe venni.

A másik, ami gyermekkorától hatott rá, barátja, majd évekkal később férje, Imro Weiner volt. A gyermekjátékok után közös olvasás, kirándulások és hegymászás következett. S az alkotás. Míg Imre rajzolt, Blühová fényképezett, s némely felvétele később mintául szolgált Imre képeihez. Míg Blühová egy vidéki kisvárosban élt, addig őt már, mint építész- és később festő-hallgatót a nagyvárosok kulturális központjainak varázsa bűvölte el, Prága, Düsseldorf, Berlin, Párizs. A távolság újfent emlékezetébe idézte az otthon kérdését: Visszatértem Szlovákiába - teljes szívemmel is.(2) Mindkettőjük számára a haza mély jelentőséggel bírt. Műveikbe örökre beleépült a haza, a táj, a népi kultúra és a társadalom intenzív átélése. A háború után a család már nem tudta tovább vállalni Blühová iskoláztatását. Így szinte még gyerekfejjel kénytelen volt megkeresni a "kenyérre valót", először egy ügyvédi irodában, később, mint hivatalnok a takarékpénztárban és a mezőbanknál. Nagyon korán, saját bőrén kellett tapasztalnia a társadalom rétegzettségét, igazi arcát. Az első világháborút követő évek telve voltak paradoxonnal. Hitt a technika és az iparosítás megújító erejében. A társadalmi élet, de az egyén élete is dinamikusabbá vált. Sok társadalmi probléma azonban még szembetűnőbb lett, még hangsúlyosabbá vált, a remény nem egyszer elveszett, vagy az "új társadalom" szükségességéről való elképzeléshez vezetett. A fiatal intelligencia és a munkás ifjúság között különböző szocialista eszmék terjedtek el.

Amikor 1921-ben a 17 éves Blühová belépett az éppen megalakult Szocialista Pártba, a tagok többsége nem volt több 20-25 évesnél. Többségükben munkások voltak, "napszámosok, akik belefáradtak a mindennapi robotba, anélkül, hogy gyógyírt találtak volna a legváltakozatosabb rétegek és csoportok nyavalyáira. Gyakorlott funkcionáriusokból nagyon kevés volt" (3). A mozgalom jól láthatóan vonzotta a zsidó intelligenciát, akik a kommunizmus kozmopolita ideológiájában utat láttak a nacionalista nemzetek közti meg nem értés megakadályozásához és az emberek egymáshoz való közeledéséhez.

Blühová nyilvános szereplésének két oldala volt: agitációs és szociografikus. Az előbbi, a választások előtti röpcédulák előkészítésében, valamint a sztrájkok megszervezésében rejlett. A 20-as évek végéig agitációs útjain Považská Bystrica és Zsolna, vagy Kiszuca környékén

állandóan vele volt a fényképezőgépe. Döntő szerepet játszott nála a szociográfiai kutatásokban. A gazdasági válság kezdetének korában Európa országainak többségében találkozni lehetett szociográfiai aktivitással. Szlovákiában 1928-ban az ő közreműködésével kezdte meg működését a pozsonyi magyar intelligencia köre, a Sarló, melyhez olyan egyesületek csatlakoztak, mint a DAV, kultúrpolitikai folyóirat, a Detvan, a szlovák diákok egyesülete Prágában, vagy más diákegyesületek, vagy a karitatív szervezet, az YMCA. A kirándulások résztvevői a város peremén élőket látogatták meg, a vidék elmaradottabb térségeit, ahol adatokat gyűjtöttek a munkalehetőségekről és munkakörülményekről, a gyermekmunkáról, betegségekről, a lakás- és étkezés alacsony színvonaláról. Az így begyűjtött információkat újságokban és folyóiratokban publikálták, összefoglaló hírek formájában, melyeket képes dokumentáció kísért. Ezek az elemzések megpróbálták a lehető legpontosabban feltérképezni és interpretálni a társadalmilag leggyengébb, legelmaradottabb rétegek életkörülményeit, s megjelölni a változás azon lehetőségeit, melyek megfelelnek a civilizáció akkori szintjének. Irena Blühová, Zsigmondi Borbála és a Franciaországban élő magyar fotográfus Rosi Ney fotográfiái - dokumentumfotói a leghathatósabb érvek, legsúlyosabb bizonyítékok közé tartoztak.

1931-ben teljesült Blühová vágya, hogy a Bauhauson tanulhasson. Egy év tanulás után azonban a kötelesség elszólította, visszatért Dessau-ból Pozsonyba. A Kommunista Párt éppen akkor bízta meg egy könyvesbolt vezetésével, melynek célja megbízható emberek tömörítése volt, titkos politikai akciók esetére. A beiskolázás után, -Prágában és Liberecben a Borecký, Fromek és a Levá Fronta kiadóknál, - 1933. elején megnyitotta könyvesboltját "Blüh könyvkereskedés" néven a Mariánska utcában. A bolt körül, ahol szépirodalmat, baloldali orientációjú filozófiai és politikai irodalmat, művészeti könyveket is kínáltak, csakhamar újságírók, művészek, diákok és munkások tömörültek, vitakörök alakultak ki, kisebb kiállításokat rendeztek "Umenie za tovar" címmel. Blühová kiérdemelte a "pozsonyi Gertrude Stein" ragadványnevet. A könyvesbolt politikai küldetése a nyilvánosság számára titokban maradt. A Nemzetközi Antifasiszta Szolidaritás egyik központja lett, melynek háttere egészen Berlinig nyúlt, az Internazionale Arbeits- Hilfe-ig. Eredetileg a Szovjet-Oroszországban éhezők megsegítésére jött létre, ám Willi Münzenbergnek, az alapítónak köszönhetően nemzetközi szervezetté nőtte ki magát.(4) Ehhez, a Münzenberg-konzernhez több kiadó, a "Neue Deutsche Verlag", több folyóirat, többek között az "Arbeiter Illustrierte Zeitung",- ahol nem egyszer közölték Blühová fotóit, több színház és politikai kabaré, filmgyár és könyvesbolt-hálózat tartozott. Ennek volt része a Blüh könyvkereskedés is, ahol a

hátsó részben olyan cikkek fotókópiáit készítették, melyeket a cenzúra betiltott, röplapokat, plakátokat és a kommunista küldöttek dokumentációs anyagait készítették.

Hitler hatalomra jutása után, amikor Csehszlovákia maradt Közép-Európa egyetlen olyan szigete, ahol demokrácia uralkodott, és ami sok intellektuel és művész menedékkévé vált, akik a politikai üldöztetések elől menekültek el Németországból, Ausztriából, Magyarországról és Lengyelországból, Blühová könyvesboltja az antifasiszta ellenállás egyik központjává vált. Könyvvásárlás ürügyén egy speciálisan átalakított autóban szállította a politikai irodalmat, s természetesen híreket is Pozsonyból és Brnoból Bécsbe és Budapestre. Bécsben kapcsolatban állt dr. Wertheimmel, a "Verlag für Literatur und Politik" kiadó tulajdonosával, mely szintén a Münzenberg-féle konzernhez tartozott. Ausztriát a Német Birodalomhoz való csatolása után Blühová menekülteknek és az antifasiszta mozgalom aktivistáinak illegális átjárást biztosított a Duna ausztriai partjáról a pozsonyira Karlová Ves-nél, a vízműnél és a kőbányánál, nem messze Dévénytől, és szállást, élelmet és ruházatot adott nekik. Az ő segítségével több alkalommal tartózkodott Pozsonyban Rajk László, aki 1949-ben mint magyar külügyminiszter az első áldozatává vált a kommunista koncepciók perének Közép-Európában, valamint Erwin Puschmann is, az osztrák ellenállás egyik vezetője.

1941. elején ez a nemzetközi konspirációs tevékenység befejeződött, amikor "Ossi", a bécsi Gestapo ügynöke feltárt egy kapcsolathálózatot, mely egészen Zágrábig és Isztambulig ért. Puschmann halálra ítélték, több társát, köztük Grete Schütte-Lihotzky-t (5) a jeles osztrák építész több éves börtönbüntetésre ítélték. Blühová ellen letartóztatási parancs volt érvényben, mely elől barátai figyelmeztetésének köszönhetően sikerült elmenekülnie. Először egy hegyi kunyhóban húzta meg magát a Kis-Fátrában, később azonban hamis iratokkal, melyek Elena Fischerová névre szóltak, sikerült munkát találnia Humennében egy üzemanyaggyártóban, majd később Mlynárovcében, nem messze Nyitrától és egyúttal folytatta munkáját az illegális mozgalomban is. Férje, Weiner Imre a háború éve alatt Franciaországban volt, ahol részt vett az ellenállásban és felvette a Weiner-Král' nevet. A második világháború vége Blühová számára tragédiák sorozatával járt. Osvienčim-ben és Terezín-ben elpusztult apja és négy testvére, valamint azok családja, és sok barátja is. Egyedül, családi háttér nélkül, fejest ugrott a munkába, abban keresett menedéket. Hitte, hogy eljött az idő, amikor valóra válnak az események, melyekért ifjúkorától kezdve harcolt. Jelen volt az új intézmények: a Pravda Kiadó és a Szlovák Pedagógiai Könyvtár születésénél. Az 1960-as években kapcsolatokat keresett a volt Bauhaus-beli társaival és segített archívumának építésében Darmstadtban és később Berlinben. Blühová jelen volt a kommunista mozgalom születésénél, ám az idő meggyőzte, hogy ifjúsága illúziói nem teljesültek. Az 1968-as

csehszlovák tavaszt új reményekkel köszöntötte. Csehszlovákia augusztusi okkupációját követően az új illegalitás keretében lakásán adóállomást rejtegetett. Mint nemkívánatos személyt, vizsgálati fogságba helyezték. A fotográfiai munkásságáról készített monográfiájának megjelenése, mely már nyomdakész volt, a cenzor közbelépése miatt megghiúsult. Fotográfiai mégis utat találtak a közönség felé, otthon a két háború közti szociofotó kiállításokon, és még gyakrabban külföldön, önálló kiállításokon és a Bauhaus retrospektív kiállításain.

Sajnos az 1941-es menekülése idején pozsonyi lakásából munkáinak nagy része szétszóródott. Csak az maradt fenn, amit barátainak sikerült megmenteniük, vagy ami sok éves kutatás után archívumokban és újságokban találtak meg elszórtan. Ennek ellenére Blühová fotográfiai túléltek korukat. Az, ami eredetileg mint társadalmi dokumentum szolgált, azt mára elsősorban úgy látják, mint egy jó fotót. Mint egy olyan fotográfiát, melynek mondanivalója messze túlnőtt az idő és a hely korlátain, határain.

Václav Macek: Blühová - a fotográfus

Amikor 1924-ben a 20 éves Blühová megvette Görz-Tenax típusú fényképezőgépet, mellyel üveglemezre lehetett fényképezni, azok közé tartozott, akik Szlovákiában, abban az időben kezdték felfedezni a fotográfia varázsát.

Az addig szórványos, ha nem is jelentéktelen aktivitás (röntgenfotográfia, Divald Károly, Pavol Sochǎň) a Csehszlovák Köztársaság megalakulása után új lendületet kapott.

A cseh intelligencia segített az amatőr-klubok megalapításában, megrendezték az első kiállításokat, átvettek cseh illusztrált- és fotóújságokat. A szlovák fotográfia egysége az 1920-as években nem volt differenciált. Létrejött azonban a háttér, mely nélkülözhetetlen volt az önálló nemzeti fotográfiai kultúra megszületéséhez. Amikor azonban feltűnt egy olyan kivételes tehetség, mint François Kollár, csak úgy tudott elismerést szerezni, hogy külföldre ment. Ebben a szituációban formálódott Irena Blühová művészete. S mégis, közép-európai kontextusban jelentős képviselőjévé vált a szociális riport- és dokumentumfotónak.

Lényegében itt egy nem megszokott gyors fejlődésről volt szó, a nehéz kezdetektől az életműig, a kortárs avantgard vonalán. Lehet, hogy éppen ezek az összetett kiindulópontok voltak azok, melyeknek része volt abban, hogy Blühová később egy kivételes személyiség renoméjét szerezte meg. Az 1920-as években létrejött két

folyóirat Szlovákiában, a Slovenský svet és a Krásy Slovenska. Mindkettőben helyet kaptak hazai tudósítások révén amatőr fotográfusok. S így hirtelen a tisztán családi dokumentációs szándék átléphetett a nyilvánosság kommunikációs szférájába. Nem volt itt szó kivételes

felvételekről. A minőségénél egyenlőre fontosabb volt hogy a fotó a hír szerepét kezdte betölteni, és a szöveggel egyenrangúvá vált. A Krásy Slovenska c. folyóirat, melyet egy turistaegyesület adott ki, lehetőséget nyújtott turistafotók közlésére. Blühová első felvételei is hegymászótúrán készültek, mely abban az időben beleillett a fotográfia trendjébe. Blühová az 1920-as évek felétől származó felvételeinek jellemzésénél a "turistafotó" nem túl szerencsés elnevezésnek tűnik. Mintha inkább a módra és a helyre mutatna, ahol a felvételek készültek, s nem a felvétel formájára. A fényképezőgép ebben az időben Szlovákiában még elsősorban mint technikai vívmány szerepelt. Megbabonázott, a valóság reprodukálásának tökéletességével. A "turistafotó" fogalma azonban minőségi jegyet is hordoz magán. A "turistafényképezés" első éveiben Blühová számára a felvétel, mint dokumentum szerepel, mely a kirándulások helyszínét van hivatva feleleveníteni. Lényegében én és a hegycsúcs, én és barátaim... Azonban már itt megfigyelhető néhány felvételnél a próbálkozás a motívumok megkomponálására, alaki kivitelezésére. Turistafelvételek, piacon készített képek, családi fotográfiák születtek mindenütt, ahol Blühová megfordult. Időről - időre felszínre került a képkomponálás, megformálás utáni igyekezete, ha nem is volt különösebben jelentős. Lényegében itt olyan kifejezésekről volt szó, mint pars pro toto, (árnyak a havon), vagy a dolgok vonallá való átmenete (horizont, a felvétel mélysége).

Más felvételeken ugyanakkor váratlanul megmutatkozott riporteri készsége. A felvételeken látható alakok nem voltak statikusak, az objektív előtt megrendezettek. A szerző egyszerűen ellopta a valóság egy pillanatát, ezzel mélyebb érdeklődést árulva el a történet iránt. Blühová turistafényképezéstől való elfordulását a társadalom helyzetét bemutató felvételek felé, elsősorban két tényező határozta meg. Elsősorban a Kommunista Pártban való tagsága. A szegénység, a nyomor és elmaradottság felvételei mint szuggesztív és megcáfolhatatlan érvek szolgáltak a kommunista parlamenti képviselők számára, vagy illusztrációként a baloldali sajtóban megjelenő cikkekhez. A másik tényező pedig a szociofotó felé fordulás volt több közép-európai országban.

Az egyenes kötődés az európai riportfotóhoz az 1920-as években néhány figyelemre méltó eredményt hozott Szlovákiában. Blühován kívül elsősorban Sergej Protopopov ültette át. Újfént bebizonyosodott, hogy a tehetség számára nem az az elsődleges, hogy honnan szerzi témáit, sokkal fontosabb a témához való hozzáállása.

A szlovák kultúra nyitottsága más nemzeti impulzusok iránt azokban az időkben éppen ilyen váratlan pozitív eltérést tett lehetővé.

A közép-európai országok szociofotójának kezdetéhez tartozik a munkás- fotográfusok egyesületének megalakulása Németországban (Die Vereinigung der Arbeiterfotografen

Deutschlands) 1926-ban, mely kiadta a "Munkásfotográfus" (Der Arbeiter-Fotograf) c. folyóiratot. Céljaként a riport és az osztály-ideológia összekapcsolását fogalmazta meg.

Egy másik folyóirat, az AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung) szerkesztősége elsősorban azért fordult a munkásfotográfusok felé, mert nem értett egyet a téma kiválasztásával és annak képi megformálásával korának illusztrált sajtójában. Arról volt szó, hogy a munkásfotográfusok a társadalmilag jellemző, ám megkerült

eseményeket dolgozzák fel, így adjanak ösztönzést az "osztályöntudatos" riportnak. Az AIZ folyóirat a " szlovák szociofotó történetébe riportok és különálló felvételek közzétételével írta be magát."(6)

Hasonló irányhoz tartoztak Budapesten a Kassák Lajos, és a Munka c. folyóirat köré szerveződött fotográfusok, vagy a Szociofotó mozgalom, vagy Bécsben a Der Kuckuck folyóirat köré csoportosuló fotográfusok.

Az osztály-ideológiára való igyekezetről tanúskodhat az is, hogy a társadalmi-dokumentarista fotográfia mellett nem volt kivételesnek mondható a fotómontázs sem, mely egyedüli lehetőségként szolgált a társadalmilag szétválasztott világ ábrázolására. Ennek a törekvésnek a kezdetei a háború utáni orosz avantgard agitációs műveiből nőttek ki.

Ebben a szituációban formálódott Blühová munkássága. Az, hogy munkásságának kezdetén semmiféle művészeti iskolát nem végzett, pozitív irányt jelentett művészetében. A modern közegben intuitív- és spontán módon emelte ki annak specifikumát - illuzórikusságát - mint lehetséges utat a lényeghez.

Az 1920-as évek végéről származó fotográfiai rendszerint általános és tipikus jelenségeket mutatnak be. Nem az egyén sorsa vonzotta, hanem a valóság, hogy ezer ilyen sors van.

Az ebből az időből származó felvételek nem jelzik, hogy a szerző témáinak köre világosan körülhatárolt lenne. Nem állíthatjuk ezt azonban teljes bizonyossággal, hiszen Blühová életében a drámai események eredményeként életművének csak torzója maradt fent. Ám mégis úgy tűnik, hogy nem részesítette előnyben sem Szlovákia bizonyos részeit, sem hasonló típusú szituációkat. Talán csak a gyermekekről készült fotográfiaik fordulnak elő gyakrabban. Az egyik felvételen egy csoport gyermek áll egy falusi ház előterében. Az utca háttérében egy templom tornya magasodik. Tipikus falusi díszletről van szó.

S bár minden gyermek más, jól-rosszul öltözött, vagy félig meztelen, pontos kifejezései a "falusi suhancok" elnevezésnek. Csak lassan támad fel a kétség a nézőben, hogy a gyermekek közvetlensége nem a nyomor hatása-e?

A képből világosan felsejlik Blühová a szituációval való egyet nem értése, ha nem is fejeződik ki propagandista rövidítés formájában. Más felvételeken vidéki útja során egy

bolond alakját ragadta meg, aki bizalommal és érdeklődéssel tekint a kamerába. Itt az ember iránti megértés és a ténnyel való elégedetlenség dominál. Az egyéni sorsokon túl a más emberek sorsával való hasonlóságot érzékeli, akik önhibájukon kívül kerültek ilyen nehéz körülmények közé.

Világosan látható azonban, hogy tipikusan riporter megoldásokról volt szó: Blühová mindenütt ott volt, ahol valami érdekes történt. Már nem a Görz-Tenax kamerával, hanem egy Roleiflexszel fényképezett. Ez is lehetőséget adott a riportozóhoz való közelítéshez.

Felfogásában közel állt az orosz forradalmi filmhez, elsősorban Eisensteinhez, annak antipszichológiai koncepciójához. Blühová nem csupán a német sajtóban megjelent fordítások alapján ismerte munkásságát, hanem a Pozsonyban és Bécsben bemutatott orosz filmekből is. Blühová művét az 1920-as évek közepétől egészen a Bauhausra való elutazásáig újfent két részre oszthatnánk. Az egyikben a dokumentarista fotográfia formai stilizálására törekszik, míg a másikon az esemény pillanatát igyekszik megragadni. Az eredetiség és személyesség szempontjából a második variáns a fontosabb, a kezdődő gazdasági válság éveiből, Szlovákiában élő emberek életének

ábrázolásában. A nem túl gazdag stilizáló módszerek lajstroma árulkodik arról, hogy Irena Blühová tehetségében a dokumentum iránti érzék játszotta a főszerepet.

Elsősorban a perspektívának, mint a felvétel szervező elemének kihasználásáról volt szó.

Viszonylag gyakori eleme volt a vonalak összefutása a felvétel mélységében, későbbi korszakában a horizont diagonáljának is. A "Dohánytermesztők" dekoratív megoldása, dohánylevelekkel körbeszórva, Blühová kezdeti munkáinak csendéleteivel van összefüggésben. Ezek a felvételek elsősorban bizonyítékként szolgálnak a konvencionális elképzeléstől az "értékes" fotográfiáig való elszakadáshoz.

Az ilyen stilizáló törekvés azonban nem értéktelenítette el a motívumok tartalmasságát, éppen ellenkezőleg, megpróbált még többet nyújtani, amitől szuggesztivitása elmélyülhetne.

A riportban, mely társadalmi-dokumentáris irányban átitatott, Blühová a végső hatást több úton érte el. A legfontosabb, a nézőpont központi szögétől való elszakadás, a tények elhajlása, mely lehetővé teszi a várt, megszokott kompozíció megbontását. S ezzel kapcsolódik aztán a tartalom "kondenzálása". A felvételre így lényegesen több motívum kerül, melyek már nem egymás után rendezettek, hanem egymás mellé, esetleg egymással szembe kerülnek. Ezen felül a nézőpontnak a szokatlan szögei azt eredményezik, hogy kihangsúlyozódik a fényképezőgép, mint napló, jegyzetfüzet jelentése, mely rögzíti és közvetlenül kommentálja a szerző körül zajló eseményeket. A hivatalosság háttérbe kerül a személyes és egyéni nézőpont javára. Ezek a felvételek a maguk szándékos életlenségével, az emberi alakok és tárgyak

torzságával és egyedi térbeli deformációjukkal közel állnak a modern riportoz. Ha nem is fényképezett Blühová különleges szituációkat, így is meghaladta korát. "Dekomponált" felvételei alátámasztják a cél fensőbbiségét a forma felett. Az igyekezet a minél tartalmasabb motívumok megragadására természetes módon vezette el az új formaalkotó megoldásokhoz.

Példaként szolgálhatna a felvétel, mely gyermekeket ábrázol egy tehénnel. A nem megszokott szög mintha összelapítaná a képet. A motívumok nem egymás után rendezettek, inkább egymás fölé. Ez egyedülálló és rövidített kifejezése a szituáció lényegének. Ha a gyermekek nem is veszítenek semmit játékosságukból, nyilvánvaló, hogy zseni koruk ellenére felelősséggel tartoznak egy állatért, amely az egész család létének alapja.

Azoknál a felvételeknél is, ahol nem beszélhetünk "ellopott" pillanatokról, Blühovának sikerült kiváltania a szituációban a jelen levő, résztvevő, ám egyúttal észrevétlen tanú jelenlétének benyomását. Ez azért is lehetséges, mert ha megrendelésre dolgozott is, csak olyan környezetben tette, melyet jól ismert, s amelynek hősei úgy fogadták, mint közülükvalót. Emlékezzünk a falusi udvar szinte idilli képére. Az előtérben egy asszony a gyermekével ételt készít, a háttérben a férfi a munkájához keresgél valamit. A nyilvánvaló nyomor ellenére olyan képről van szó, mely a maga módján működő, sőt harmonikus világról szól. Az alakok nem élő szemrehányások, nincs bennük harag. A szerző nem próbálja meg erőszakosan kiélezni az ellentéteket, csupán bemutatja a szituációt minden árnyalatával, pozitívvá és negatívvá egyaránt. Ez a nézőpont kritikus, ám egyben megértő is.

Blühová munkásságának, életművének lényegi megismerésénél, megértésénél tudatosítanunk kell, hogy az egyes képeknél többet mond mozaikjuk. Éppen ő az ugyanis, aki létrehozta Szlovákia társadalmi periferiájának plasztikus és szuggesztív képét. Fotográfiai egyszerűek, ám sokatmondó tükröi a nyomornak és megaláztatásnak. Megmutatják, hogy az egyszerű ábrázolás a kellő mértékű megértéssel párosítva gyakran jóval többet ér, mint bármilyen szentimentális, lelkiismeret-furdalást okozó botránykeltés.

A Szlovákiai nyomor, ha nagyon hasonló is a magyar-, spanyol-, finn-, vagy más európai országbeli nyomorhoz, Blühová felvételein egyedi formát kap. Ezeknek a felvételeknek a jelentősége elementáris rövidségükben, tömörségükben rejlik, ahogyan az általános jelenségeket kiemelik. S szintén a téma erkölcsi hozzáállásában, melynek választása lehetett merész, kritikus, de cinizmus nélküli. Blühová azzal jutott el legtávolabb, hogy szellemi fogyatékosokat fényképezett.

Gyakori témája a munka motívuma.

A társadalmi-dokumentáris aspektus itt az eredeti néprajzi megoldásokról "gombolyodik le" Pavol Sochán művéből. Újra felszínre kerül a nem patetikus csodálat és megértés a nehéz

mindennapok iránt, mely csordultig megtölti a fotográfiák hőseinek életét. Karol Plickával ellentétben, aki a munka motívumait heroizálta. Blühová úgy látta a munkát, mint az életben elkerülhetetlen dolog és vigasztalan gürcölés konfliktusát.

1931-ben Blühová a Bauhausra ment. Ennek a választásnak az oka szinte biztosan a művészet és az élet kapcsolatának ideáljában, eszméjében nyugodott.

A hagyományos akadémiai koncepció helyett egy modern ellentétről volt szó. A Bauhouson a művészetet nem mint luxust, hanem mint az élet funkcionális részét tekintették. Blühová fotográfiai munkássága is hasonló nézetből indult ki.

Pozsonyba való visszatérése után könyvkereskedést vezetett és közben tovább fényképezett. Maga köré gyűjtött hasonló szociográfiai orientációjú személyiségeket - Zsigmondi Borbálát, Rosa Neyt, Fric Stroht, és másokat és megalapította velük a Sociofoto csoportot.

Blühová életművébe az egyéves bauhausi tartózkodás új elemeket hozott. A legjellegzetesebb a portré volt, az egésztől a részlethez való közeledés. Az előző korszakából származó kompozíciós orientációi is szilárdabb alapot kaptak, és szorosabb kapcsolatba kerültek a kép témájával. Már nem voltak annyira dekoratív elemek, mint korábban. Igaz, hogy később is találkozhatunk nem túl ötletes formai megoldásokkal, mégis vitathatatlan a Dessau-beli tanulmányok hatása. A fotográfus közelebb került alakjaihoz, a társadalmi motívumokat pszichológiai tényezőkkel gazdagította. A tárgyhoz való hozzáállás változása megfigyelhető a "Bača a pastier" Juhász és pásztor (1935) c. felvételénél. Ha a cím társadalmi szempontra utal is, a képen az intim aspektus kerül kiemelésre. Lényegében itt egy kettős portréről van szó, apa és fia portréjáról. Az összetartozás tudata világosan tükröződik állásukról és arckifejezésükről. Itt már nem beszélhetünk felcserélhetőségről, vagy sajátosságokról. A társadalmi és pszichológiai tényező egyensúlyban van.

1932-ben Pozsonyban és Kassán állított ki Kassák csoportja, mely a Munka c. folyóirat köré szerveződött, egy évvel később pedig Pozsonyban volt a premierje az Irena Blühová köré szerveződött fotográfusok kiállításának, a Sociofoto csoportnak.

A műről, mint kollektív kifejezésről való meggyőződés abban is megmutatkozott, hogy több felvétel alatt szándékosan nem szerepelt a szerző neve, csak a csoporté - Sociofoto. Ugyanez a szerzői anonimitás mutatkozott meg azoknál a fotográfiáknál

is, amelyeket a Dav, a Tvorba, az Arbeiter Illustrierte Zeitung, Az út, a Rozsévačka c. folyóiratokban közöltek, vagy a nemzetközi szociofotó kiállításokon Prágában és Brnóban, 1933-ban és 1934-ben.

Ez bizonyítja az általános tendencia ellentétének létezését, mely általános tendencia individuális szerzői stílusra törekedett; tanúskodik a RAPP a Sociofotora tett hatásáról.

Egyes szerzők nevei évek múltán bukkantak fel, amikor a történészek elkezdtek kutatni utánuk, sokan azonban máig ismeretlenek.

Blühová tevékenységének ösztönző hatása abban is megmutatkozott, hogy Karol Aufrichtet, a Naturfreund pozsonyi turistaegyesület fotószekciójának tagját arra ösztönözte, hogy a tájképektől a társadalmi témák felé forduljon. Körülötte, az 1930-as években a szerzők új köre alakult ki - Rudolf Drexler, František Frank, Ján Halász.

A Sociofoto csoport hasonlóan ahogyan több más progresszív mozgalom, az 1930-as évek végén születte. Irena Blühová műve akkor érte el csúcspontját, ha jellegzetes alakokról volt szó. Azonban ha az egyediség sajátosságát kellett kiemelni, felvételei nem értek el kivételes minőséget. A II. világháború utáni felvételei is, vagy a szlovák kultúra fontos személyiségeinek portréi is, melyek nem emeltek ki pszichológiai sajátosságokat, bizonyítékul szolgálnak a szerző tehetségének riporter- és társadalmi-dokumentáló irányultságáról.

Blühová helyét kortárs európai kontextusban Alexander Rodcsenko és a munkásfotográfusok alkotásai között kell keresnünk.

Ha újfent megemlítjük ismeretét az akkori képzőművészeti tendenciákban, baloldali beállítottságát és a feminizmus felé hajlását, Irena Blühová fotográfiai munkássága sajátos kifejezése a szlovák- és közép-európai kultúrának az 1920-as, 1930-as évek fordulóján. Az 1930-as évek második felében a politikai helyzet Csehszlovákiában és egész Európában radikalizálódott. Blühová mind jobban a szervezésnek és később az illegális politikai tevékenységnek szentelte magát. A fotográfiának így háttérbe kellett szorulnia. A II. világháború után Blühovát a társadalom rekonstrukciója kötötte le.

Az 1920-as, 1930-as évekből származó fotográfiáiról elfelejtkeztek, vagy hallgattak róla. Majd csak az 1970-es években, a szociofotó feltámadásával, és a Bauhaus retrospektív kiállításai alkalmával emlékeztek meg a szlovák fotográfus kivételes művéről.

Iva Mojžišová: Blühová és a Bauhaus

Hogy honnan vette Blühová az elhatározást, hogy a Bauhausra menjen tanulni? Egész addigi élettörténete arról szól, hogy nem vezethette a "kéz nélküli Raffaellók" becsvágya, akik általában a fotográfia egyszerű technikai eszközeiben találták meg a képzőművészet megnyilvánulásának elérhető lehetőségét. Ám nem lenne teljesen igaz az sem, amit hangoztatni szoktak, hogy egyedül a fotográfia, mint politikai fegyver volt Blühová métája. Talán a feszültség volt az, az ellenálló lélek és a kreativitás közötti feszültség, ami őt vezette. A művészet a hátsó ajtón osont be fotográfiájába. Ahogyan a múltba vész a nagy

autodidakta- építészek, mint amilyen Peter Behrens, Le Corbusier, vagy Mies van der Rohe ideje, ugyanúgy múlt el lassan a nagy amatőr-fotográfusok, mint Man Ray, Rodcsenko vagy Moholy-Nagy ideje is. Aki komolyan vette a fotográfiát, az jó szakmai képzésre gondolt. Blühová olyan iskolát választott, mely sokkal többet ígért. A Bauhausról Ilja Erenburg cikkéből tudott meg többet, mely 1927. májusában jelent meg a Frankfurter Zeitungban, és a ReD folyóirat különszámából, mely az iskolában végbement legfrissebb történésekről számolt be.

"A Bauhaus a konstruktív alkotás iskolája, nem csupán az építészetben, de a fotográfiában, tipográfiában és reklámban is... írta Karel Teige, aki éppen abban az időben az építészet szociológiájáról tartott ott előadást, "olyan intézet, melynek munkája az egész nemzetközi modern intellektuális közösséget érdeklődéssel tölti el.(7)

Igaz, hogy a Bauhauson az 1919-es weimari megalapítása óta különböző eszmeáramlatok találkoztak, s megváltozott az irányultsága, azonban megalapítójának, az építész Walter Gropiusnak manifesztumából származó eszméi nem veszték el.

A képzőművészet és a művészi kézműipar egyesült az építészet oltalma alatt, eltűntek a határok a művészet és a kézműipar között, egyfajta együttműködés fejlődött ki a művészi alkotás és az ipari termelés között. Az akadémiai egyensúly megoszlott. Műtermek helyett a Bauhauson műhelyek voltak, professzorok helyett a "forma mesterei" és "műhelymesterek". Gropius a kor legeredetibb művészei közül választotta ki őket: Lyonel Feininger, Paul Klee, Vaszilij Kandinszkij, Georg Muche, Oskar Schlemmer, Moholy-Nagy László...

A Bauhaus szerencsés iskola volt, ahol a "mindenki mindenkivel összetart" törvénye uralkodott. A lázadás megengedett volt. Ezért jöhettek nehézségek. A Bauhaust 1925-ben kitiltották Weimarból, így második otthonát Dessauban találta meg. Ott építették fel az új iskolát Gropius tervei alapján. Erenburg Európa kőavangardjának nevezte. Három évvel később az iskola irányítását az építész Hannes Meyer vette át. Az ő biológiai- és szociológiai alapra helyezett funkionalista felfogása a tanulmányok és a mindennapi élet szorosabb összefonódásához vezetett. A Bauhausba "belépett" a marxizmus s vele az iskola létének végveszélye. 1930-ban még segített az igazgatóváltás. Mies van der Rohe lett az új igazgató. Azonban a harmadik kísérlet az iskola megmentésére annak Dessauból Berlinbe történő áttelepítésével már nem tudott segíteni. 1933. áprilisában a nácik a Bauhaust véglegesen megszüntették.

A Bauhaus híre a világ minden tájáról vonzotta a fiatal embereket, s Blühová egy volt közülük. Szándékában állt a fotográfia mellett tipográfiát és propaganda grafikát tanulni. Mint fényképész-publicista akart megélni, a sajtóban, folyóiratokkal, könyvekkel akart dolgozni. A

Bauhaus fotográfiája, már fogalommá vált jóval azelőtt, hogy tananyaggá vált volna. Egész sor említésre méltó fotográfus nőtte itt ki magát, még Weimarban, fényképeztek a mesterek és diákjaik, Georg Muche és Josef Albers, Xanti Schawinsky és Herbert Bayer, a két Feininger testvér, s még sokan mások. Ez az időszak azonban elsősorban Moholy-Nagy korszaka volt, az ő "új látásmódjának" korszaka, a média különböző lehetőségeinek kipróbálásával, a pillanatfelvételtől a fotogramig, fotomontázsig, fotoplasztikáig, mikrofotográfiáig és röntgenfotóig, s szintén nagy hatású könyvének, a "Malerei-Fotografie-Film"-nek a korszaka. A Bauhauson 1929-ben kezdett el fotográfiát tanítani. Ez volt a híres FIFO (Film und Fotografie) kiállításnak az éve, mely Stuttgartban került megrendezésre, Franz Roh és Jan Tschichold publikációinak éve, a "foto-auge, oeil et photo, foto-eye" éve, úgy ahogyan a következő müncheni kiállításhoz tartozott a "Das Lichtbild" és Regner-Patzsch könyve "Die Welt ist schön" és Werner Gräff könyve, az "Est kommt der neue Fotograf".

Maga Dessau is, amit pár évvel előtte még Erenburg régimódi vidéki városnak nevezett, ahol a központi kávéházban a zenekar keringőt játszik, s gyors indulókat, megváltozott, már nem az volt, ami hajdanán.

A szunnyadó vidéki idill képe mögött nőtt a feszültség, sötét erők gyülekeztek. Éppen azok, melyek nem sokkal később a Bauhaus sorsát is eldöntötték.

Azonban a patetikus társaság, mint maga a Bauhaus is, még élt volt, szólt a jazz, sportoltak, színházi előadást szerveztek, s karneváli multságokat. A sípoló hívójel, a legendás "Bauhauspfiff" áradt végig az utcákon, a Schreiber-házak alkotta kolóniákon át. Azonban már nem csupán diáküzeneteket továbbított. Mind gyakrabban jelzett tiltakozó akciókat, hívta össze a radikális ifjúságot a Bauhaus kávéházában megrendezett hangos találkozókra.

Mikor Blüthov a Bauhausra érkezett, a fotográfia a tipográfiával és reklámsajtóval egy osztályt alkotott. Az előkészítőben, mely elejétől fogva az iskola legforradalmibb vívmányának számított, Kandinszkij tanította a rajzelemzést és Joost Schmidt a betűismeretet. A kezdő diákok számára Albers anyagismerete valódi csoda volt.

A papírdarabok, fémek, fa és drót megformálására tett próbálkozások kalandos kirándulásokká váltak, a belső struktúrák és a felszín szuggesztív világába, az anyag alkotóerejébe. Az előkészítő kurzus után következett a tipográfia, Joost Schmidtnél, és a fotográfia Walter Peterhansnál. Itt is döntő fonosságú volt a vizuális nevelés. Az információáramlás felgyorsult ritmusa megváltoztatta az olvasási technikát is. A plakátok, reklám- és propaganda anyagok, újságdarabok és könyvborítók úgy kínálták magukat, hogy egyszeri ránézésre is meg lehessen őket érteni. A tipográfiai elemeknek az alapszíneket, nagybetűk nélkül, melyek éppen a németben olyan gyakoriak, a fotográfiával együtt minél

egyszerűbben, találékosabban kellett megjelenniük. A tipográfia a művészet és a mindennapi élet határán állva az építészethez közelített, s vele együtt a kor szellemének legjobb kifejezésévé vált. Blühová akkor még nem sejtette, hogy álma a sajtóban való munkáról teljesül, ha nem is teljesen úgy, ahogyan elképzelte. Azok közül a tipográfiai tervek közül, melyeket a Bauhauson készített, sajnos egy sem maradt fenn.

Walter Peterhans, aki eredetileg matematikus és filozófus volt, a fotográfia történetébe megkomponált csendéleteivel lépett be, melyeket egyedi fotográfiai költemények szintjére emelt. A német új tárgyiasság technikailag legbrilliónsabb fotográfusának tartják, s ebbe az irányba a fototechnika sokoldalú elsajátításához vezette el diákjait is. "Nem egyszer észrevettük, hogy a fotográfia új, csak a rá jellemző látásmódot képes adni a tárgyakra és az emberekre, egy izgalmasan kifejező látásmódot", -jelentette ki Peterhans a ReD c. folyóiratban, és "technikájának felcserélhetetlen kizárólagosságával egyéni kifejezést képes nyújtani a tények telítettségéről"(11).

Blühová fennmaradt iskolai munkái között két technikai gyakorlat szerepel, mindeközéig a maga nemében egyedüli példái a berlini Bauhaus- archívumban, s egy csendélet, a la Peterhans. Irena és Imro Weiner kettősportréi két negatívból, a férfi- és a női alapelv kétpólusú jelenlétét láttatják, többet jelentenek, mint egyszerű tanulmányi kísérletet. A többi felvétel a bauhausi életszituációk és életérzések szférájába tartozik. Az egyik közülük a "Takarítónő a Bauhauson" címet viseli, s közel áll az egy évvel korábban, Rodcsenko által készített "Úttörőhöz."

Ha nem vesszük figyelembe azt a kis különbséget, ami az alulnézet mértékéből adódik, akkor azt is mondhatnánk, hogy a két fej kompozíciója szinte megegyezik. A különbség azonban a kifejezésben rejlik, s az eltérő jelentésben. Rodcsenko lányának arckifejezése tele van tüzzel, harcias elszántsággal, míg Blühová fiatal nője alázattal tekint a világba.

Kompozícióját tekintve kidolgozottabb a "Fuvaros a Bauhaus előtt" c. fotográfiája. Elöl egy férfi kocsival, árnyékban, s mögötte a Bauhaus teljes napfényben, s mindez diagonálban megdőntve. A sötét, mozdulatlan alak bőrkötényben, enyhén alulnézetből fényképezve, szinte az egész épület fölé nő, a feje már nem fér be a kompozícióba. Magában a szituációban nincs semmi drámai. Csupán rövid várakozás egy napfényes nyári napon. A fotográfus szeme emelte ki a mindennapi szürkeségből ezt a pillanatot, s csinált belőle plasztikus eseményt, heroikus motívumot. Hasonló elvet fedezett fel Blühová, mint El Liszickij Zeimanoviccsal együtt a Vörös Hadsereg katonáiról készített felvételeiken, melyek két évvel később jelentek meg. Blühová fuvarosa kontrasztot képez az elmúló és az új világgal, melyekben

mindegyiknek megvan a maga büszkesége. A pátosz egy kis nosztalgiával és egy kis humorral van átítatva.

Andreas Haus esszében, melyet a Bauhaus fotótematikájáról írt, két alapaspektust említ: a "művészt" és a "mindennapit". Mindkettő gyakran folyt egymásba, mint egy közlekedőedényben. Ez elsősorban az építészeti felvételeken látszik. A "tisza" építészeti felvételek mellett születtek portréfotók, dokumentumfotók és riportfotók is, ahol az architektonikus környezet a szélesebb jelentés részét képezte.

A Bauhaus épületek a dessau-i időszakban mint tematizált kulisszák kerültek be a felvételekbe, mint a hovatarozás jegyei. A Bauhaus-beli hétköznapiak fotográfiái közül, melyből valódi kultusz lett, Blühová képei nem a nézőpont különlegességén, vagy a szituációk fotogenitására múltak. Egyszerűek voltak, bár az atmoszféra nem hiányzott belőlük. Ezt a hely, a Bauhaus architektonikusan körülhatárolt belső világa adta, s a fiatal emberek gondnélküli vidámsága, akiknek nemtörődöm öltözete és hanyag testtartása szabadfelfogású lélekre vallott. Blühová maga, nem egyszer szolgált modellül barátjának, a magyar fotográfus Kárász Judit számára, akinek objektíve megragadta olvasás, vagy az AIZ folyóirat kolportálása közben, esetleg a lírai "fordított" portréban. Ezek már az utolsó fotók közül kerültek ki, melyek a bauhausi életstílus optimizmusát tükrözték. Lassan érezni lehetett az aggodást és szorongást. Néhányan a Bauhaus fotográfusai közül a szürrealizmus felé fordultak, mint Herbert Bayer vagy Florence Henri, mások a társadalmi realitáshoz, mint Blühová kortársai, Moshé Raviv-Vorobeichic, Albert Henning, Kárász Judit, vagy a fiatalabb Hajo Rose.

Az Anhaltra, s magára a Bauhausra is rávetült a totalitarizmus erejének árnyéka. Ezek voltak Blühová utolsó Dessau-beli tapasztalatai. Még Dessauban érte meg a nácik fölényének kezdetét a helyi parlamentben, s Miest van der Rohera kifejtett nyomásukat. Az iskola 1932. szeptember 30.-ai bezárásánál, az ablakok betörésénél és a Bauhaus berendezésének lerombolásánál azonban már nem volt jelen.

Ha Blühová a Bauhausra az iskola utolsó szakaszában érkezett is, talán annak kevésbé egzaltált korszakában, mint amilyen volt annak előtte, mégis megvolt minden, ami után vágyott. Semmi sem veszett el belőle, s ha mégis, idővel újra felbukkant. "A Bauhaus örökre bennünk él"- mondogatta.

Mikor visszatért Pozsonyba, bebizonyosodott, hogy ha nem hallgatott volna a Bauhaus hívó szavára, akkor is találkozott volna vele, ha közvetett formában is. Éppen abban az időben, amikor Dessauban utazott, kezdett el tipográfiát tanítani az avantgard pozsonyi iskolában az építész Zdeněk Rossmann. Egyenesen a Bauhausról érkezett, s vele felesége, Marie Doleželová, aki Peterhansnál tanult. Nem sokkal később megalakult a fotószakosztály, melyet

Jaromír Funke vezetett, egyike a cseh avantgard fotográfia legkiemelkedőbb személyiségeinek. Ő maga, Rossmannék és Blühová a szociofotó iránti érdeklődésük miatt találkoztak.

S amikor 1938-ban Karel Plicka vezetésével megalakult a filmszakosztály, az első Csehszlovákiában, olyan jövődő filmrendezők kezdtek ott tanulni, mint Jan Kádár és Karol Krška, s velük együtt tanult Blühová is.

Az iparművészeti iskola egy volt azon iskolák közül, melyek a Bauhaus példájára, annak mintájára alakultak. S egyedüli volt, mely egészen az 1930-as évekig meg tudta tartani ezt az irányt. Alapító-igazgatójának, Josef Vydrának köszönhetően olyanok adtak itt elő, mint Moholy-Nagy László, Ernst Kallai és Hannes Mayer, és az 1933-as kritikus évben, az USA-ba való emigrálása előtt még Josef Albers is megpályázott itt egy professzori helyet.

Ezt az iskolát, hasonló okokból, mint a Bauhaust, 1939-ben megszüntették.

A kérdésre, hogy mit jelentett a Bauhaus Blühová fotográfiai munkásságában, nem könnyű választ találni. A Bauhaus hatásának lehetne tulajdonítani a diagonális kompozíciót, az alulnézetet, vagy más különleges nézőpontot, ha nem jelennének meg Blühová régebbi felvételein. Az egyetlen megmaradt fotográfiája, mely cirkuszi tükörrel készült sorozatából való, 1929-ben, egy olaszországi kiránduláson készült. Ez azt jelenti, hogy Blühová jól fejlett érzékkel rendelkezett a "Zeitgeist" megismeréséhez, azok közül az amatőrök közül való volt, akik magukévá tettek több tipikus jegyet az éppen aktuális nemzetközi fotográfiai stílusból.

Nem zárható ki azonban, hogy néhány Bauhaus előtti felvétele, mint például a "Lyukas zseblyukas cipő" (1928) a Dessau-beli tanulóidőből származhat. Blühová elszórta található fotográfiai munkássága ugyanis fokozatosan került elő, egész évtizedek alatt, s ezért az utólagos szerzői datálás nem lehet midig egészen megbízható.

Egy azonban vitathatatlan: az idő, amit a Bauhauson töltött, ha rövid is volt, de hozzájárult Blühová fotográfiai technikájának tökéletesítéséhez és azoknak az elveknek a racionálisabb megértéséhez, melyeket addig csak sejtett.

Megmaradt szociofotósnak, de már azzal a tudattal, hogy a szociofotó nem csupán a tények rögzítése, úgy "ahogy van", de nagyban függ a fotográfus látásmódjának kultúrájától, a felvétel szuggesztivitásától és a kidolgozás kifejezőerejétől is. A tény az objektív előtt motívummá vált. Blühová Útkövezőjénél (1933) ugyanúgy, ahogy Kepes, vagy Moholy-Nagy Útkövezőjénél megfigyelhető, hogy nem csupán az autentikus- de a fotogén valóság ábrázolása is cél volt. A Bauhaus Blühovát, nem csupán, mint sóvárgó diáklányt szólította meg, de mint érző és gondolkodó emberi lényt is. Gropius eredeti álma a Bauhausról, mint az ideálisan

elrendezett

emberi társadalom kicsinyített modelljéről még fennmaradt. Blühová úgy emlékezett a dessau-i iskolára, mint "embert formáló iskolára."(13) Lehet, hogy az ott töltött idő az önmagának feltett kérdések ideje is volt. Lehet, hogy már akkor megérezte, hogy nem örökre marad a fotográfiánál, hogy feladja majd, mikor döntenie kell, s az alkotás helyett a tettet választja.

Életrajzi adatok

1904. március 2-án született Považská Bystricában

1914-18. a trencsényi Felsőbb Leányiskola és Gimnázium tanulója

1918.- mint kisegítő írnok dolgozik egy ügyvédi irodában Považská Bystricában

1920-29. mint bankhivatalnok dolgozik. Ekkor kezd politikai tevékenységgel foglalkozni

1922-26. munka mellett Pozsonyban a reál-gimnáziumban tanul. Az első turistafotók. A Kysuca, Kysuca, A Gyermek és gyermekmunka a Kreténizmus és annak okai, A piacon c. sorozatainak kezdetei

1927.- a Vásárok a Vág - mentén, a Szentek a falu végén c. sorozatok kezdetei

1928.- az Idénymunkások, és az Így is lehet élni c. sorozatának kezdetei képei

1929. -politikai tevékenysége miatt büntetésből Čadára helyezik. Felvételei újságokban jelennek meg. A Halászok, és Olaszország c. sorozatának kezdetei

1931-32. Dessauban a Bauhaus hallgatója

1933-41. a Blüh könyvkereskedés vezetője Pozsonyban. Megalapítja a Sociofoto-csoportot. Az építész Friedrich Weinwurmmal és a színész Andrej Bagarral együtt kezdeményezői a Diel'ňa - Werkstatt - Műhely 3 nyelvű agitációs színtársulatnak

1934.-A Sociofoto-csoport kiállításának szervezője Pozsonyban, a Pálffy-palotában

1935. John Heartfield felhasználja felvételét Peter Jilemnický Pole neoráné c. regényének német nyelvű kiadása borítótervéhez; A juhászok élete és munkája c. sorozatának kezdete

1936. a Dohánytermesztők c. sorozatának kezdetei

1937-38. Júlia Horová keramikusnál vesz magánórákat Pozsonyban

1938-39. a Škola umeleckých remesiel (Iparművészeti iskola) filmes szakán tanul Karel Plickánál, Pozsonyban

1939-45. az illegális antifasiszta mozgalomban tevékenykedik

1943. Elena Fischerová néven elismerést szerzett a Szlovák turisták és síelők klubjának kiállításán

1945. visszatér Pozsonyba

1945-48. A Pravda egyik alapítója és vezetője. Az Egyéniségek c. sorozatának kezdetei
1948. megszületik lánya, Zsuzsanna
1949-51. A "L'udový umelecký priemysel" (Népművészeti ipar) c. szövetkezet vezetője
1951. az Állami Pedagógia Intézetben dolgozik
1955-65. a Szlovák Pedagógiai Könyvtár megalapítója és első igazgatója
1954-57. munka mellett a Tanárképző Főiskola hallgatója
1959. Krista Bendovával együtt ifjúsági könyvet adnak ki Prvé kroky (Első lépések) címmel
1964. megkapja a Munkaérdemrendet
1966. Elena Čepčeková közreműködésével kiadja az "O jedno prosím (Csak egyet kérek) c. könyvet
1968. részt vesz az Avantgard és ma c. nemzetközi konferencián Smolenicében, melyet a Bauhausnak és a pozsonyi Iparművészeti Iskolának szenteltek
1971. az O jedno prosím c. könyv német kiadása Berlinben "Keine Nachricht für Katka" címmel
1976. a Fák című sorozatán kezd el dolgozni
1979. elnyerte a Bauakademia érmét Berlinben a Bauhaus megalapításának 60. évfordulója alkalmából
1980. London és Amszterdam épületfotói és a két város eldugott helyeit fényképezi
1983. részt vett a III. Nemzetközi Bauhauskolokviumon Weimarban
1986. részt vett a IV. Nemzetközi Bauhauskolokviumon Weimarban
1989. a Fotográfia 150 éve emlékére Josef Sudek érmet kapott
1991. november 30-án halt meg Pozsonyban.

Önálló kiállítások

1974. Profil kamaragaléria, Bratislava
1977. Bauhaus - Archiv Museum für Gestaltung, Berlin
1979. Kysucké múzeum, Čadca
1981. Suomen velkutaiteen museo, Helsinki
Stredoslovenské múzeum, Banská Bystrica
1983. Galerie am Sachsenplatz (Albert Hennigge), Lipcse
1984. Galéria mesta Bratislavy, Mirbachov palác, Bratislava
Galéria M. A. Bazovského, Trenčín
1985. Agrokompex, Nitra
Múcsarnok, Dorottya utca, Budapest

1986. Hochschule für Architektur und Bauwesen, Weimar, a Bauhauskolokvium IV. nemzetközi konferenciája alkalmából

Dom kultúry ROH, Považská Bystrica

1987. Kölnischer Kunstverein, Köln

Okresné osvetové stredisko, Humenné

Kiállításokon való részvétele

1933. Výstava sociální fotografie (Szociofotó kiállítás), Praha

1934. Medzinárodná výstava sociální fotografie (Nemzetközi szociofotó kiállítás), Praha, Brno, Sociofoto, Bratislava

1943. Výstava Klubu slovenských turistov a lyžiarov (Szlovák turisták és síelők klubjának kiállítása)

1971. Sociálna fotografia na Slovensku (Szociofotó Szlovákiában), Bratislava, Brno, Banská Štiavnica

1973. Sociální fotografie 30. let Ostrava

1979. Člověk a čas (Ember és idő), Praha

1980. Výstava v rámci sympózia o angažovanej tvorbe, Lipsce

1983. Tschechoslowakische Fotografen 1900 bis 1940., Lipsce

1983. Bauhausfotografie, Stuttgart

1985. Rationale Konzepte von Künstlerinnen, 1915-1985.

Frauen-Museum, Bonn

1986-87. Wechsel Wirkungen - Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik, Kassel, Bochum

1988. Le Bauhaus dans les Collections de la République Démocratique Allemande, Bruxelles

Život na dedine v slovenskej fotografii (Élet falun a szlovák fotográfiában), Bratislava

1989. Bauhaus-fotografia, Bratislava

1990-91. Fotografie am Bauhaus, Berlin, Tübingen, Hamburg, Zürich, Párizs

1976. Beginn des fotografischen Zyklus "Bäume"

1979. erhält die Medaille der Bauakademie in Berlin anlässlich des 60. Jubiläums des Bauhauses

1980. Fotografien der Architektur und der Stadtwinkel von London und Amsterdam

Bibliográfia

Irena Blühová cikkei

Heartfield, John: Dolgozó nő, 14. évf., 1965. 8. szám, 7. p.

Bauhaus - očami bývalého študenta (A Bauhaus - egy volt diák szemével), Ars 1968., 2. szám, 125-135. p.

Vtedy burcovali dnes pripomínajú In: Sociálna fotografia na Slovensku. Katalógus. Bratislava, 1971.

Keď bolo umenie za tovar (Amikor a művészet árucikk volt), Výtvarný život, 16. évf., 1971. 9. szám, 38-40. p.

Zo spomienok na Bauhaus. Výtvarný život, 17. évf., 1972. 7. szám, 40-41. p.

Vzpomínky Ireny Blühové. Vznik sociální fotografie na Slovensku. (Irena Blühová visszaemlékezései. A szociofotó születése Szlovákiában) Fotografie 24. évf., 1980. 1. szám, 18-25. p.; 2. szám, 20-31. p.; 3. szám, 24-27. p., 74-75. p.

Zo spomienok Ireny Blühovej. (Irena Blühová visszaemlékezéseiből.) In: Fotografie Ireny Blühovej. Katalógus, Bratislava, 1984.

Mein Weg zum Bauhaus. In: Bauhaus 6. Leipzig, 1983. 7-9. p. Átvéve in: Wechsel Wirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik. Marburg 1986. 497-500. p.

Könyvek

Hlaváč, L': Sociálna fotografia na Slovensku. (Szociofotó Szlovákiában) Pallas, Bratislava, 1974.

Mrázková, D. - Remeš, V.: Tschechoslowakische fotografen 1900-1940. VEB Fotokinoverlag, Leipzig, 1983.

Hlaváč, L': O fotografickom obraze a niektorých otázkach jeho tvorby. (A fényképről és létrehozásának néhány kérdéséről) Vydavateľstvo Osveta, Martin, 1983.

Mrázková, D.: Příběh fotografie. (A fotográfia története) Mladá fronta, Praha, 1985.

Hlaváč, L': Dejiny fotografie. (A fotográfia története) Vydavateľstvo Osveta, Martin, 1987.

Hlaváč, L': Dejiny slovenskej fotografie. (A szlovák fotográfia története) Vydavateľstvo Osveta, Martin, 1989.

Mrázková, D. - Remeš, V.: Cesty československé fotografie. (A csehszlovák fotográfia útjai) Mladá fronta, Praha, 1989.

Katalógusok

- Sociálna fotografia na Slovensku. (A szociofotó Szlovákiában) Bratislava, 1971.
- Irena Blühová - fotografie 1926-1941. Szöveg: L'udovít Hlaváč . Bratislava, 1974.
- Bauhaus - Archív Museum für Gestaltung. Sammlungskatalog. Összeállította: Hans M. Wingler. Berlin, 1981.
- Irena Blühová und Albert Henning, Engagierte Fotografie von Bauhaus bis heute. In: Bauhaus 6. Összeállította: Hans Peter Schulz, Leipzig, 1983.
- Bauhaus Fotografie. Összeállította: Wolf Herzogenrath, Stuttgart, 1983.
- Fotografie Ireny Blühovej. (Irena Blühová fotográfiái) Szöveg: L'udovít Hlaváč . Bratislava, 1984.
- Irena Blühová. Fotografie 1925-1985. Považská Bystrica, 1986.
- Wechsel Wirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik. Összeállította: Hubertus Gassner, Marburg, 1986.
- Irena Blühová. Fotografie. Szöveg: L'udovít Hlaváč. Humenné, 1987.
- Život na dedine v slovenskej fotografii. (A falusi élet a szlovák fotográfiában) Összeállította: Václav Macek. Bratislava, 1988.
- Le Bauhaus dans les collections de la République Démocratique Allemande. Bruxelles, 1988.
- Bauhaus 1919-1933 Meister und Schülerarbeiten. Weimar-Dessau-Berlin. Redakcia Claude Lichtenstein. Bern, 1988.
- Fotografie am Bauhaus. Összeállította: Jeanine Fiedler, berlin, 1990.

Cikkek és beszélgetések

- Hauger, S.: Forlassjef Irena Blühová-Weinerová. URD Oslo, 1947. 22. szám, 685-686. p.
- Jirů, V.: Irena Blühová 75-ročná (Irena Blühová 75 éves). Československá fotografie 1979., 4. szám.
- Blühová, I.: Fotografia 1979., 4. szám, 122-129. p.
- Hlaváč, L': Blühová nepatetická. Fotografie 80., 24. évf. 4. szám, 18-23. p.
- Pranda, A.: Fotografie I. Blühovej. Slovenský národopisný zborník SAV. Bratislava, 1981.
- Albertini, B.: Beszélgetés. Irena Blühová. Fotóművészet 84, 1. szám, 3-10. p.
- S Irenou Blühovou o fotografii Bauhausu. J. Tesáková. Československá fotografia 1984., 3. szám, 116-125. p.
- Blühová, Z.: Irena Blühová. Projekt. Warsawa, 1983. 167. szám, 64-67. p.

Weber, O.: Die Ausstellungen zum 4. Internationalen Bauhaus Kolloquium. Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen. Weimar 33, 1987., 4,5,6, szám, 345. p.

Schuster, M.: Der Weg der Irena Blühová. Prager Volkszeitung, 19,8. 1. 1987. 12. p.

Mojžišová, I.: Dve cesty od tvorby k odboju. Greta Schütte-Lihotzky a Irena Blühová. In: Umenie a revolúcia. Bratislava, 1988. 155-161. p., Ars 1989. 1. szám, 73-84. p.

Macek, V.: Bauhaus bol idea. Literárny týždenník, 2. évf, 1989. 23. szám, 14. p.

Jegyzetek:

1. Lipták, L': Slovensko v XX. storočí. (Szlovákia a XX. században) Bratislava 1968. 10. p.

2. Váross, M. : Imro Weiner - Král'. Vydavateľstvo SFVU, Bratislava 1964. 11. p.

3. Lipták, L': Slovensko v XX. storočí. Bratislava 1968. 139. p.

4. Krebs, D. - Uhe, W.: Willi Münzenberg. Berlin 1988.

5. Schütte-Lihotzky, M.: Erinnerungen aus dem Widerstand 1938-1945. Berlin 1985., 63-95. p.; Mojžišová, I.: Dve cesty od tvorby k odboju. Grete Schütte-Lihotzky a Irena Blühová. Ars 1989. 1. szám, 75-84. p.

6. Hlaváč, L': Sociálna fotografia na Slovensku. (A szociofotó Szlovákiában) Bratislava 1974. 252. p.

7. Teige, K.: Deset let Bauhausu. Stavba, 8. évf. 1930., 10. szám, 146-152. p. Idézve Teige K: Svět stavby a básně. Výbor z díla I. Studie z 20. let. Praha 1966. 481., 485. p.

8. Roh, F.: foto-auge, oeil et photo, photo-eye. Stuttgart 1929. 3. p.

9. Teige, K.: Úkoly moderní fotografie. In: Moderní stavba užitková. Bratislava 1931. 77-88. p. Idézve Teige, K.: Zápasy o smysl moderní tvorby. Výbor z díla II. Studie z 30. let. Praha 1969. 57. p.

10. Kroutvor, J.: Fenomén 1930. Umění a řemesla 1975. 4. szám 43. p.

11. Peterhans, W.: Zum gegenwärtigen Stand der Fotografie. 1930. 5. szám, 138-139. p. Idézve a Theorie der Fotografie II. alapján, 1912-1945. München 1979. 143-144. p.

12. Haus, A.: Fotografie am Bauhaus: Die Entwicklung eines Mediums. In: Fotografie am Bauhaus. összeáll. Jeanine Fiedler. Berlin 1990. 151. p., 43. p.

13. Blühová, I.: Mein Weg zum Bauhaus. In: Bauhaus 6. Leipzig 1983. 8. p.

/1/ A fordító megjegyzése: Pavol Országh - Hviezdoslav (1849-1921) a legnagyobb szlovák költő, műfordító, a szlovák kritikai realizmus egyik legjelentősebb képviselője.
(Felső-Kubínban született, Árva megyéb