

Kérchy Anna

Szegedi Tudományegyetem

Lolita, a kishúgunk!? A kislány test ábrázolhatatlanságáról női szemmel¹

A *Lolita, a kishúgunk* feminista blog pedofília-mentes sajtóért indított petíciójából kiindulva igyekszem reprezentációelméleti kérdéseket feszegetni a kislánytestek fotografikus ábrázolási módjai kapcsán, számot vetve a képek politikájával, a művek performatív dimenziójával, az alkotói és értelmezői felelősségvállalással. Dolgozatomban arra kívánok rámutatni, hogy a gyermeki érinthetlenség kívánalma nem kellene, hogy szükségszerűen előidézzé a kendőzetlen gyermektést a láthatóság megszűnéséből történő teljes körű kivonódását. Alapvetően a feminista műértelmezés esztétikai és etikai, politikai megfontolásait kívánom ütköztetni és harmonizálni, hogy egy, az erőszakosan szexualizáló, férfiúi tekinteten túllépő — Freudtól, Nabokovtól elvonatkoztató — nőnézőpontú, gyöngéd feminista látászög és látáspolitikai létjogosultsága mellett érveljek. Nyomába eredek, hogy az angolszász kultúrtörténeti hagyományban — Sally Mann kortárs natúrfotóin, Lewis Carroll Viktoriánus aktportréin vagy azok posztmodern újragondolásaiban, Polixeni Papapetrou művészetében — fellelhető kislány testábrázolásnak és anyai/nővéri tekintetnek vannak-e hazai megfelelői, illetve hogy Kemenesi Zsuzsa és Erdei Krisztina fotóművészetének hasonló témájú képei mennyiben árulkodnak sajátosan magyar, női látásmódról.

A normativizált pedofil látásmód ellen indított küzdelem jelentősége

A gyermeki test érintetlenségének, érinthetlenségének feltétlen védelme talán az egyik utolsó megmaradó kulturális tabunk, mely a nyugati kultúra két nagy mesternarratívájában gyökerezethető: a keresztény morál az idealizált, testetlen, éteri ártatlansággal társítja, míg a freudi pszichoanalízis a polimorf perverz vágyak veszélyeztette lényként tételezi a gyermeket — mindkét esetben féltett fétist körvonalazva.

Magyarországon a pedofília rémképe legutóbb 2014 elején, a *Magyar Narancs* a filmvászonra vitt Lolitákat kritikátlanul tipologizáló cikke, majd a kiváltotta felzúdulás nyomán létrehozott *Lolita, a kishúgunk* feminista blog és

¹ A dolgozat a Magyar Tudományos Akadémia Bolyai János Kutatási Ösztöndíjának támogatásával készült.

a pedofília-mentes sajtóért indított petíció, illetve Czapáry Veronika *Megszármolt babák* című, a gyermekkori abúzust egy kislány narrátor szemszögéből tematizáló botrányregénye kapcsán került a figyelem középpontjába. De megemlíthetjük az ugyanezen év májusában az Eurovíziós Dalfesztiválon indított és végül 5. helyezést elért Kállay Saunders András „Running” című dalát is, mely szintén a családon belüli erőszakot és a gyermekbántalmazást tematizálja.

A *Lolita, a kishúgunk* blog 2014. március 13 és 20 között 19 bejegyzést közölt, azzal az alcímben is feltüntetett közös célkitűzéssel, hogy (Ha) „Nem érted, mi a baj a Magyar Narancs 'Nem gyerekjáték. A filmtörténet 10 halalos Lolitája' című cikkével? Elmagyarázzuk!” A magyarázatok arra kívánták felhívni a figyelmet, hogy a felnőtt férfiak és fiatal lányok közötti potenciálisan szexuális töltetű intim viszony mégoly művészi ábrázolásai és pláne az ezeket az „izgalmas” szexuális töltet hangsúlyozásával promotáló kritikák a nőket használati tárgyként láttató, elnyomó patriarchális hatalmi rendet erősítik meg, a gyengébbek kiszolgáltatottságát problematizálatlanul hagyó, sőt a sérülékenységet eroticizáló, és így a szexuális visszaélést és erőszakot normativizáló kulturális üzenetet közvetítenek. Azon filmes/kritikai diszkurzus, mely a gyereklánytest „veszedelmes vonzerejét” a férfivágy kielégítésére hivatott női szexussal mossa egybe az áldozathibáztatás retorikájába hajlik, a pedofiliát idealizálja, és alapvető demokratikus emberi jogokat sért. A *Narancs* cikk legmegdöbbenőbb és elriasztóbb gesztusa, hogy a filmtörténet „végzet kisasszonykái” (miniatürizált, még inkább törekenyen feminin, nőcikés *femme fatale*-kák) sorát áttekintő tanulmány — a *Taxisofőrtől*, a *Kék Lagúnán* át, a *Léon a profüg* — egy olyan homogenizált, univerzalizált nézői tekintetet tételez természetesnek, mely a filmek befogadása során mindvégig főként a 7 és 17 év közötti gyereklány szereplők feszes ruházatára koncentrálnak (rövidnadrág, kistrikó, bőrruha), míg ennek a nézőnek az „agya egy-egy figyelmetlenebb pillanatban véletlenül a rossz vágányon zakatol” („Nem gyerekjáték”). A férfias reakció véletlenségének, önkéntelenségének, szükségszerűségének kiemelésével, a jópofáskodó, humorosan cinkosnak szánt hangvétellel, és annak a szubjektív észrevételnek tényszerűsítésével, hogy ezek „olyan szerepek, amibe belepirult bizony a hófehér filmvászon is” elhárítja az erkölcsi felelősséget a szabad (a feminista kritika által joggal „nyálcsorgatónak” titulált) élvezkedés érdekében.

Számomra őszintén meglepő és hiszem, hogy nem csak sok női néző szemében bosszantó, de a férfi moziirajongók számára is degradáló, hogy épp a sokak kamaszkorát meghatározó ártatlan tinifilm a *Házibuli* hősnőjéről mondja ki a szerző, hogy ő „minden Loliták Lolitája” (1. kép). Annál is inkább mert, ahogy arra Lóránd Zsófia rámutat, itt nem is csupán egy műalkotás félreértelmezéséről van szó, hanem annak egy „másik fogalmi keretben való

értelmezéséről,” mely aztán minden jóérzésű emberben elkerülhetetlenül felvet jogi, etikai megfontolásokat és felelősségeket az esztétikai értékítéleten túl. (Az, hogy a kritikus itt ideológiailag terhelt diszkurzusa miképp helyezi el a valósághoz képest/a valóságban a fiktív szöveget mindenképpen valóságformáló erővel — ld. felelősséggel — is bír.) Ennek a szellemnek megfelelően a *Lolita, a kishúgunk* blog linkjei közt szerepel a pedofliamentes sajtóért indított feminista petíció illetve a Muszáj munkacsoport ([Munkacsoport a gyerekkori szexuális abúzus áldozatainak jogaiért](#)) honlapja is.



1. kép: Sophie Marceau, *A házibuli*. Rendezte Claude Pinoteau, 1980.

Rendkívül fontosnak találok a blog és a petíció normativizált pedofil látásmód ellen indított küzdelmét, ugyanakkor azonban azt is lényegesnek látom hangsúlyozni, hogy NEM ez a magától értetődő látásmód, amivel egyáltalán tekinthetünk egy gyereklány testére, és az ilyesfajta kirekesztő, megalázó, erőszakos látás/bánásmód elleni harc illetve a gyermeki érinthetetlenség kívánalma nem feltétlenül kellene, hogy szükségszerűen előidézze a kendőzetlen gyermektést a láthatóság megszgyéjéből történő teljes kivonódását. A férfiúi tekinteten túllépő, Freud és Nabokov félreolvasataitól elvonatkoztató, nőnézőpontú feminista látószög és látáspolitikai létjogosultsága mellett szeretnék érvelni, egyúttal számot vetve a képek politikájával, a művek performatív dimenziójával, valamint az alkotói és értelmezői felelősségvállalás kérdéseivel.

A nőnézőpontú feminista látáspolitikai kihívásai: esztétika vs. etika

Érdekes eredményekkel szembesültem, mikor a „kislány fotó” keresőszóra adott első néhány Google találat 2014 szeptemberében a következő főcímeteket adta ki: „Anyukámék drogfüggők. Megdöbbentő fotók egy orosz kislány életéről,” [„Sokkoló fotó! Kislányt ölt meg a bomba \[a Hamasz terroristáinak keresztútjében\]”](#) „Élet-halál között volt tíz napig a fájdalomcsillapító miatt a kislány,” [„Szívszorító fotó egy iraki árvaházban.”](#) „Gyönyörű fotókkal búcsúzott halva született kislányától egy kaliforniai pár,” majd [„Kevin Carter és a szudáni kislány”](#) híres, Pulitzer díjas fotójáról egy cikk, mely megrázó mivoltát csak fokozza, hogy elkészítése után nem sokkal alkotója öngyilkos lett. Ezek a találatok bár lecsupaszított kislány testekkel szembesítenek, mind a szenzációhajhász szenvedés képei. Egyfajta tragikus pátosz lengi be őket, a 19. századi szentimentalizmus örökségeként, a Dickens regényekből ismert ártatlanul szenvedő gyermeklány Krisztus figurája az együtt érző néző lelki megtisztulását célozza. (A cikkek szóhasználatát idézve) az esztétizált kín „megdöbbentő,” „szívszorító,” „sokkoló,” de riasztóan „gyönyörű” ábrázolásai is ezek, melyek a félelem érzetét keltik, a gyerektesttel kapcsolatos aggályokat felerősítve, de szigorúan az erotizált kontextuson kívül.



2. kép: Elena Shumilova, „Esti vízi játékok”, 2012.

Úgy gondolom, hogy pontosan a fenti típusú gyermekábrázolások, az ártatlan kis áldozatok fojtogató képözönének ellenpontjaként jelent meg egy új trend a magyar nyomtatott és főleg online populáris médiában, mely a póre gyereket az idilli vadon, a romlott kultúrával szembeállított természet/esség, a szülői óvó-védő, biztonságot garantáló tekintet közegébe helyezve teszi közzemlére. Most csak két példát hozok az interneten a közelmúltban futótűzként terjedő, a közösségi oldalakon is sokak által megosztott képsorozatokra: egy orosz anyuka és egy francia apa gyermekfotóiról lesz szó.

Elena Shumilova farmján készít meseszerű képeket gyerekeiről általában háziállataik társaságában, természetes fényben és közegben, ahol — ars poeticája szerint — gyakran a kiszámíthatatlan környezeti, időjárás elemek szolgálnak ellenpontosító keretül a fotókon bemutatott apró örömök érzékleteinek, a naiv gyermeki szemszög sejtetésének és a fényképész-anya tekintetéből áradó kiszámítható biztosságos szeretetnek (2. kép).² Alain Laboile hatgyermekes családapa időtlenül idilli fekete-fehér fotóin négy lánya és két fia nomád édenét dokumentálja, ahogy „lavórban fürdenek, állatokkal alszanak, mezítláb járnak, Barbie babák helyett papírdobozokkal meg gumikerékkel játszanak, és persze az idő nagy részében meztelenek és nyakukig koszosak” (Kalas 2014). A fotónaplóként funkcionáló családi képek intim pillanatai a kollektív létélménybe hivatottak csatolódnival azzal, hogy a gondtalan gyermekkor nosztalgikus élményét idézik elő a nézőben, és egyúttal elgondolkodtatnak a létezéssel, a szabadsággal, a meztelenséggel kapcsolatos kulturális előfeltevéseinket illetően (3. kép). Érdekes, hogy míg a magyar recepció Shumilova képeit egyöntetűen varázslatosnak, szívmengetőnek,



3. kép: Alain Laboile, „Cím nélkül” *A család* sorozatból

² Shumilova két kisfiát fotózza, de zsenge koruk illetve a fotók gondos beállítása miatt a szemlélő számára bizonytalan marad a modellek neme. Az alkotó saját szavaival a következőképp határozza meg művészeti célkitűzését: „A szépséget, a harmóniát a legegyszerűbb dolgok jelentik: a napfelkelte az ablakból, a naplemente a fák között, az erdő zöldje, a víz fodrozódása, vagy a ködös parton élénk terület megfoghatatlan táj. Mindez a gyermek szemével, mert a gyermek még őszinte kíváncsisággal lép oda a pókhálóhoz, szeretettel közeledik az állatokhoz, szívesen nyúl bele a pocsolóba, vagy ül le a poros út közepére.” (<http://www.hirszemle.net/elena-shumilova-videki-nyar-eleterzese>)

lenyűgözőn csodálatos világnak látja addig az *Indexen* épp Laboile sokkal naturalistább képei kapcsán merül fel az érzelmileg manipulatív giccs vádja (ld. Kalas).

Ugyanakkor mindkettejük munkásságát befogadja a hírhedten konzervatív, a normatív ideálok mentén eltestetlenített testképet propagáló *Facebook*, ahol a nagy előd, az amerikai Sally Mann gyerekfotói ezzel szemben még mindig nem kapnak helyet. (A Mai Manó Ház is arról számol be blogjának három éves évfordulóján közölt ünnepi megemlékező bejegyzésében 2014. augusztus 1.-én, hogy az elmúlt évben a *Facebook* kétszer is letiltotta Sally Mann világhírű fotója miatt (4. kép), melyet a szexuális tartalmat kifogásoló olvasói bejelentésre töröltek a rendszerből a XIX. századi aktfotózás történetét ismertető bejegyzéssel együtt.)



4. kép: Sally Mann, „Vinland” A *Közvetlen család* sorozatból, 1992.

Sally Mann fotográfiája a Shumilova és Laboile által is éltetett, a férfi tekintet (*male gaze*) alternatívájaként kínálkozó, anyai/női-nézőpontú feminista látószög és látáspolitikai előfutára, számos a gyerektest láttathatóságával kapcsolatos kérdést felvet. A *NY Times* 1992-es „Immediate Family” („Közvetlen család”) című kiállításáról szóló cikke zavarba ejtő (*disturbing*) képsorozatnak nevezi a fekete-fehér fotó-sagát, amin az anya mintegy nyolc

éven át a gyermekei cseperedésének képi krónikásául szegődik (a projekt kezdetekor Emmett 4, Jessie 2, Virginia újszülött). A hippí életérzést közvetítő fotókon a gyerekkor nem idealizált mégis gondtalanul, már-már óvatlanul szabad: az ágyba pisilés, a szűnyogcsipések, lehorzsolt térdek, a pucéran vadulós játékok a szabadban mind nagyon valóságosnak tűnnek. A 19. századból kölcsönzött fotótechnológiának köszönhetően a sötét hátterektől sápadtságukban felvilágló hús-vér gyerektestek erotikamentesen érzékiek, mert mind a gyermekek megélt materiális tapasztalatait és ártatlanul vadóc világlátását közvetítik egy olyan gyöngéd, féltő, és büszke anyai tekintet szűrőjén keresztül, aki hagyja, hogy csemetéi szabadon felfedezzék, megcsodálják vagy épp dacosan birtokba vegyék a világot.

Mivel ez a természetességében korlátozatlan, „pőrén valós” gyerekkép erősen szembemegy a kötelező kulturális elvárások köntösébe erőltetett és előre gyártott felnőtt elvárásokkal és aggályokkal felruházott gyerekképpel, a botrány borítékolható volt. A *Wall Street Journal* úgy hozta le a 4 éves Virginia meztelen képét, hogy kitakarta szemét, mellkasát és nemi szervét, épp ezzel az álszemérmes cenzúrázó gesztussal beemelve a pedofil perspektívát a potenciális látásmódok mezejébe. Még a New York-i művészet legradikálisabb sajtóorgánuma, az *Artforum* is visszakozott a kampón csimpaszkodó, himbálódzó, ruhátlan Jessie képének közlésétől, attól tartva, hogy az a nézőben valami perverz erőszakot idéz fel (mint Mann más képei, a vérző orrú Emmettől vagy a zúzott monoklis Jessie-ről). A fotókat érintő fenntartások nagy része azt feszegette, hogy a gyerekeknek modellként nem sérül-e a testük feletti önrendelkezési joga? Hogy kiskorúként és az őket fő fotótémaként kezelő művésznő nyomása alatt tudnak-e felelős döntéseket hozni? Hogy minden jó/művészi szándék ellenére nem lesznek-e mégis kiszolgáltatva az ártatlanságukra „felnőtt tartalmat” kivetítő ragadozó tekinteteknek? És hogy egy lehetséges, referenciális olvasatában itt a gyereksérülés, sérülékenység, akár a gyerekek meztelensége sugallta nincstelenség, szegénység valóban fájdalmas társadalmi problémái itt esztétizálva kerülnek terítékre?

Mann és a vele szimpatizáló kritikusok mindvégig azt hangsúlyozzák, hogy a fotók a gyerekek beleegyezésével és közreműködésével készülnek, és a tabudöntögető gyerekábrázolás inkább a művész anyának veszélyes, sok államban akár törvénysértőként is büntethető tevékenység a szabad művészi önkifejezést kompromisszumok nélkül korlátozó, szigorú szövetségi jogszabályozások értelmében.³ A jogvédelem nem mérlegelheti az esztétikai és

³ A férfitekintet közvetítette művészi testábrázolás még súlyosabb következményekkel bír: Robert Mapplethorpe büntetőperes eljárásnak volt kitéve, Jock Sturges lányaktjait és fényképezőgépeit pedig elkobozta az FBI. Jól lehet Mann képei kevésbé explicitek és

etikai aspektusok finom összefüggéseit, preventív módon kénytelen betiltani minden mégoly kétélű fegyvert is.



5. kép: Sally Mann, a *12 évesen* sorozatból.

Így pl. szigorún legális szemszögből kétes Mann egy másik, 12 éves lányokról készített fotósorozata (*At twelve*, 1988) (5. kép), mely a kislányból nővé válás átmeneti állapotával járó sérülékenységet, érzékenységet, kiszolgáltatottságot, magát a serdülő bimbódzó szexualitását dramatizálja épp a láthatóság reduktív értelmezési mezsgyéjébe való kerülésének veszélyeit érintve. Ahogy Ann Beattie írja az *At twelve* albumának előszavában, „ezek a lányok még egy ártatlan világban élnek, ahol számukra egy póz csak egy póz, semmi több, ugyanakkor az már kérdéses, problémás lehet, hogy a felnőttek miképp fogják értelmezni ezt a pózt” (Beattie 9) Sok esetben a serdülő lánytestnek a felnőtt világ általi félreértelmezése nem csak reprezentáció interpretációs tétellel bír, hanem nagyon is a valós életbeli tragikus következményekkel jár, mint azt a portrék mellé csatolt mikro élettörténetek

költőibbek, mint kollégáié, ugyanakkor az anyai tekintettel társított pozitív prekonceptiók némileg mentesíteni is látszanak őt a vádaktól.

narratíváiból kiderül, melyek a nélkülözés, az abúzus, a nem kívánt terhesség tapasztalatait dokumentálják, mintegy fényt vetve az idillinek előírt gyermekkor árnyoldalaira is. Ugyanakkor, a képsorozat messze túlmutat a veszélyeztetett egyedek vagy szerencsétlen áldozatok szívszorító ábrázolásain, mert a lányok, néhány kivétellel, visszanéznek, hogy szembesítsenek minket térben és időben egyszeri valóságukkal. A Walter Benjamin fotóesztétikájában „aurának” hívott, közvetlen jelenlét kontaktusának megismételhetetlen pillanatát idézik elő, ahogy „olyan mintha mi néznénk őket, mégis ők látnak rajtunk keresztül” (Beattie 7), hiszen a tekintetük elevensége egyszerre mond ellent a fotó potenciálisan megrendezett, szimbolikusan töltött kompozicionáltságának és világít rá a néző-nézett reláció hatalmi viszony jellegére és annak relativizálható mivoltára.



6. kép: Sally Mann, „Virginia” a *Közvetlen család* sorozatból, 1992.

A Mann képek jelentéseinek sikamlóssága metanarratívásukból fakad: tematikájuknál fogva óhatatlanul felidéznek épp azt a reprezentációs hagyományt, amit kritizálnak, azt a nézőpontot, amit elutasítanak. Tagadhatatlan, hogy pl. a *Wall Street Journal* által cenzúrázva közölt Virginia fotón a kislány körül heverő sütőtökök fallikus szimbólumként is

értelmezhető és zavarón erotikus jelentéseket is meglebegtethetnek, ahogy az elmélázó kislány bal kezét combjai közt pihenteti (6. kép). Azonban egyáltalán nem kötelező és kizárólagos ez a látásmód, nem *csak* így nézhetjük Mann fotóit. Sőt a kislánytest megkérdőjelezhetetlen erotizáltsága, a pedofil tekintetbe, mint egyetlen lehetséges értelmezésébe zárása kísértetiesen emlékeztet arra az áldozathibáztató logikára, mely az utcán kirívón alulöltözöttnek ítélt nőt a tárgyiasító tekintetek természetes prédájának tekinti.⁴

Ide köthetjük Kate Gleeson és Hannah Frith *All About the Girl* című, lánytudománnyal (*girl studies*) foglalkozó kötetben közölt, „Pretty in Pink. Young Women Presenting Mature Sexual Identities” (2004) című tanulmányának tanulságos eredményeit. A szerzőpáros 12 és 16 év közötti, alsó középosztálybeli, angol (bristoli és cardiffi) iskolás lányokkal készített riportjaikban alanyaik fogyasztói szokásait igyekeztek feltérképezni, különös tekintettel a ruházkodás identitáskonstrukciós jelentőségére. A cikk főleg az interjúkészítők feminista kutatói önreflexiója miatt izgalmas olvasmány. A szerzők a lányokkal készített interjúik elemzése során mindvégig hangot adnak a kételyüknek arra vonatkozólag, hogy vajon a saját preconcepcióiknak megfelelően az interjúkba beleolvasott szexuális töltet (ld. a kérdezettek öltözködése az erotizált női/es énkép felé mozdulást hivatott kommunikálni) valóban ott van-e interjúalanyaik megszólalásaiban, avagy csak az interjúkészítők magyarázzák-e bele azt a társadalmi sztereotípiák és normatív elvárás rendszerek nyomán. Több helyütt is ellentmondás lép fel a kutatónők és az alanyok értelmezései közt. A pink ruhák elutasítása és a kevesebbet elfedő, kivágott vagy testhezálló, sötét ruhák előnyben részesítése az előbbieik számára az éretlen, aszexuális kislányosság megtagadásaként és az érett, szexualizált, női/es identitás kifejezéseként dekodolandó. Az utóbbiak szerint azonban épp a konvencionális, kiszolgáltatottságában infantilizáltan kívánatos nőiességet veti el egy olyan, alternatív femininitás kifejezése kedvéért, mely sokkal több felszabadultságot és szabadosságot biztosít az önstilizáló fiataloknak, akik nem szabnak éles határvonalat nőiség és lányság közt. Sőt akár, ruházkodásuk révén, sokkal fiúsabbnak kívánják érezni magukat a bőrükben, amennyiben a testfegyvelmezés ideológiai gyakorlataival szembeszegülve, a láthatóság megszgyében teret követelve, ugyanakkor a voyeurisztikus, vetkőztető tekinteteket elutasítva szándékoznak funkcionálni. A lányok egyhangún visszautasították, mikor a kutatónők őket egyszerűen szexiként jellemezték, arra hivatkozva, hogy az öltözködésük és levetkőzésük során nem más szemében akartak valamilyennek tűnni, hanem csupán saját kedvüket lelték. Mindez jó példa a férfitekintettől független lánylét igényére és

⁴ E meglátásért köszönet a NYIM10 konferencia résztvevőinek, különösen tanulságosnak bizonyultak számomra Misits Éva és Koller Nóra meglátásai.

azon hatalmi erőviszonyok csapdáira, melyek az értelmező és értelmezett viszonyban felléphetnek. Ennek analógiájára érdemes eltöprengenünk azon, hogy vajon feminista etikai szempontból nem minősül-e aggályos erőszaktételnek, ha mindenáron szexualizált jelentéseket erőltetünk rá az ártatlanul meztelen gyerektestekre,⁵ mint a fent tárgyalt Mann olvasatok esetében.

Mann művészetének azonban máshol is rejlik érzékeny aspektusa. A fotók ereje egyszeri, megismételhetetlen, ellesett pillanat jellegükben leledzik. A közvetlen családról készített képeket a közvetítetlenség aurája lengi be. A gyerektest talált tárgy: tünékeny, önkényes, dinamikus spontaneitása a beállított kompozíciók ellenében működik. Nem akt, mert nem pózol a külső tekintetnek, nem hagyja, hogy az kilesse, elorozza titkait. A Mann gyerekek látszólag jól érzik magukat saját testi valójukban, elvannak a maguk kis világában, és vagy közömbösek megfigyelőikkel, vagy visszabámulnak rájuk, ránk, dacosan viszonzva a tekinteteket. Ugyanakkor, mint már említettem, ott van az anyai szem megerősítő, életre hívó, konstruktív jellege is. Mann művészetét tiszta gyermekgondozásként, gyermekeiről való gondoskodásként értelmezi („art as a kind of childcare”), de nagyon is lényeges, hogy az anyai és a nőművészi identitás nem választhatók el egymástól.

Utána olvasva azonban kiderül, hogy míg sok fotója spontán *snapshot*, mások azonban az anyaművész által megrendezett, újrájátsz(at)ott jelenetek, melyek a család valós életének múltbeli, apró-cseprőségükben is jelentős eseményeit hivatottak rekonstruálni és rögzíteni az utókornak. Így elbizonytalanodik a képek autentikus hitelessége: az eredeti pillanat ismételt újrájátszás, a kiserkent vér valójában málnaszörp, a folt az ágyon nem az épp szendergő Virginia friss vizelete (ezek is a gyereklét velejárói, de nem az itt-és-most fizikális garanciái), hiszen egy-egy önkéntelen, ösztönös mozdulat az anya kérésére előadott póz.

Sokatmondó a „Jessie harap” című, szimbolikus töltetű kép (7. kép), mely akkor készült, mikor a gyerek harapásnyoma az anya karján már megfakult, így az anya a fotóhoz saját magát megharapva reprodukálta lánya fogsorának egykori lenyomatát a bőrén. Következésképp a korlátlanul vad szeretet bélyege közös, az anya nem kisajátítón uralja, hanem megértőn átéli a gyerekperspektívát, míg a ruhátlan, de a harci festék és tüdőfoszlány furcsa kombinációjának jelmezébe bújtatott kislány arckifejezése mesterkéletlenül ambivalens érzeteket közvetít. Frusztrációt és ragaszkodást látunk az anyai kar érintése kapcsán, mely egyszerre öleli és lefogja a gyereket. Tulajdonképpen

⁵ Természetesen érvelhetünk amelle, hogy a meztelen test ábrázolása soha nem lehet teljesen szexus mentes, így az alternatív női tekintet sem annyira az aszexualizáló testlátással/láttatással azonosítandó, mint inkább az elnyomó, erőszakos szexualizálással tudatosan szembeállított, empátiikus gyöngédséggel szexualizáló nem-olvasattal.

számomra ez a kettősség látszik jellemezni Mann művészetében a gyerekeihez való viszonyulását is.



7. kép: Sally Mann, „Jessie harap” a *Közvetlen család* sorozatból, 1985.

A kölcsönösség jegyében Mann azokat a pillanatokot ragadja meg, amik őt is megragadják. A megélt valóság és a fikciós újrajátszás, a dokumentarizmus és az imaginárius keveredése arra reflektál, hogy minden élményünk szükségszerűen narratívába öntve képzelt történetként végzi. (Ennek jegyében a lesekedő vagy a spontán jeleneteket újrakoreografáló anyafotós tekintete sem mentes az olvasási mechanizmusban implikált tárgyiasító voyeurizmustól, amennyiben szemszöge szubjektív filterén át a “pőrén valóst” ő sem képes “színről színre” látni, hisz azt mindig értelmezéssel ruházza fel, képbe keretezve kisajátítja, magáéként látja.)⁶ Az eredetiség

⁶ Ahogy arra Kérchy Vera felhívja a figyelmet, lehet, hogy pusztán ízlésbeli (a gyerekre írt narratíva-beli) eltérésről van szó, amikor az egyik anya porcelánbabának öltözteti, sminkeli a gyermeket az amerikai gyerek-szépségversenyen vagy bevizelve, piszkosan, alvó állapotban fotózza le. Egyik anya nézőpontja sem hitelesebb a másiknál, hisz egyik sem képes *Ding an Sich*-ként láttatni. Ahogy a tisztátalanságában kendőzetlen kép is esztetizál, az esztetizáló kép is erőszakos. Sőt amikor csak megjelenik a test a képen, az az erőszakosság rossz érzését kelti

elbizonytalanítására szolgál a számos appropriációs művészeti allúzió is, mely korábbi gyerekfotósok munkái előtt tisztelegve egy publikus reprezentációs hagyományba áll, miközben új, saját, intim privát közegébe helyezi azt. Reflektál például Dorothea Lange bevándorló táborokban migráns gyerekekről készített fekete-fehér fotóira, de az angolszász kultúrtörténeti jelentőséggel bíró Julia Margaret Cameron és Lewis Carroll Viktoriánus gyerekaktportréira is. Ez utóbbiak rövid bemutatására sokat vitatott jellegük és kortárs nőművészeti feldolgozásaik miatt is vállalkozom.

Régi és új lánytestek. Félre/újra-olvasás az örömteli, anyai szemlélődés tükrében

Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898) oxfordi matematikaprofesszor, anglikán diakónus, a Viktoriánus Anglia meghatározó alakja, aki leginkább Lewis Carroll álnéven az *Aliz kalandjai Csodaországban* és *A Tükör másik oldalán* című, társadalomkritikával és nyelvfilozófiával telített nonszensz-meseregények írójaként vált ismertté. Emellett igen sokszínű személyiség, az okkult spiritizmust kutató Royal Society of Psychical Research tagja, bűvész, mániákus levélíró és gyermekjogi aktivista, valamint a portréfényképészet kiváló úttörője, a mai napig nagy hatással bíró gyermekfotók alkotója.

Megdöböntő, hogy az utókor szemében mennyire rossz fényt vet fotografiai munkássága az életmű egészére, csupán azon oknál fogva, hogy míg a Carroll által előszeretettel megörökített kislány test a 19. századi szemlélő számára tisztaságot jelölő, lélekemelő látvány, addig a mai kor emberének a pedofília rémképétől elidegeníthetetlen, veszélyes tabutárgy. A gyerekfotókat az 1950-es években először a publikum elé táró Helmut Gernsheim azon szándéka, hogy dicsőítse a gyermeklelkű Carroll idealisztikus látásmódját és a kislánymodelljeivel megélt érzékeny intimitását meglehetősen visszásan sült el. Majd egészen a 2000-es évekig váratott magára a képek művészettörténeti rehabilitációja, mely kimondta, hogy a fotózott kislányok alulöltözöttsége korántsem az erotikus érzeteket stimulálni hivatott aktfotók ismérveként, hanem egy komplex történelmi, társadalmi keretbe ágyazandó jelentésháló függvényében értelmezendő (Nickel 2002; Taylor & Wakeling 2002).

Korántsem elhanyagolható tényező, hogy Carroll a kislánytesteket többnyire a *tableau vivant* élőkép műfajába foglalja. Ahogy irodalmi alakokat, történelmi jeleneteket, sőt elvont tulajdonságokat visznek színre, megjelenítődik az, hogy miképp projektálódnak kulturális jelentések a gyakran

bennünk, hisz maga a reprezentáció is az erőszakosság képzetét hordozza magában. Ld. Kérchy 2014.

a 'másikként' pozicionált gyerekestre. Ugyanakkor cselekvőkészséggel ruházódnak fel a modellek, azzal, hogy mintegy mikroszínházi jelenetekben szerepeket adhatnak elő, egy közös játéktérbe bevonódva társalkotóvá lépnek elő. Különös kettősséget idéz elő a metaforikus jelentés és a pőre testiség egybemosódása, a spontaneitás és suta megrendezettség kettőssége, a *paintograph*, a festményé retusált fotó mediális egyvelege. Mindezekhez hozzájárul az a tendencia, hogy a kiskorú modellek arcot kapnak, ismerjük nevüket, élettörténetüket, a fotókon visszanéznek, s gyakran a kép keretein kívülre tör tekintetük.

A sokat vitatott „Kis Kolduslány” című fotón (1858) (8. kép) a Csodaország történetet ihlető Alice Liddell rongyos ruhában, mezítláb, alamizsnáért nyújtott kezével valóban felidézi a kor gyermekprostituáltját, csak úgy, mint a szentimentális regény közkedvelt ártatlan áldozat figuráját, Andersen Kis Gyufaáruslányát, a felmagasztosító szenvedésre ítélt dickensi árvát, egy fajta kiskorú női Krisztust. Azonban e sztereotipikus ábrázolás nincs híján társadalomkritikai élnek, hiszen nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy egy elkényeztetett, felső-középosztálybeli, burzsoá kislány ölti magára játékból a nincstelen kolduslány toposzát, hogy kifigurázza a kornak a gyerekek irányába tanúsított (osztály hovatartozás szerint megosztott) kettős mércéjét, a tiszta ösztönlény paradoxonát, vagy a címadó Tennyson vers voyeurisztikus implikációit. Alice ökölbesorított keze, dacos tekintete, épp sarkon forduló, a képből kifutni készülő lábtartása mind-mind egy ellenszöveget írnak, mely a gyereklány hús-vér megfoghatatlanságát, tünékeny változékonyságát, ábrázolhatatlanságát (a hegemon maszkulin reprezentációs konvencióknak való ellenállását) éltetik az identitás performativitásának színrevitelével. (Ráadásul kevesen tudják, hogy a kép eredetileg egyfajta diptichon része, és a rongyos ruhás Alice-nek van egy szép ruhás párja is megőrkítve – ez a



8. kép: Charles Lutwidge Dodgson (aka. Lewis Carroll) „Alice Liddell mint kis kolduslány” 1858. 16.3 x 10.9 cm. Gilman Collection. The Metropolitan Museum of Art, New York.

jelmezváltás akár Carroll rajongott gyermekszínészei felé tett főhajtásként is értelmezhető.) Az újabb feminista olvasatok szerint a kép felforgató ereje a modell fiús-lány (*tomboy*) vagy akár androgün testében lakozik, mely nem kínálkozik fel a férfi tekintetnek, hiszen nem rejt magában „a női test titkait”, és ugyanakkor „paraméterek nélküli szexualitása” felszabadító azonosulási teret kínál a női nézők számára, akik a fotó láttán kiélhetik a nemi korlátokat felforgató, *gender-bender* vágyaikat (Mavor 1995, 42). A kép valódi tárgya a metamorfikus én maga.

Polixeni Papapetrou kortárs ausztrál fotós is feminista, anyai szemszögből gondolja újra Carroll lányfotóit mintegy másfél évtizednyi távlatából. Három, egymást követő fotósorozatában saját lánya, Olympia szegődik Alice megszemélyesítőjéül. Az *Alice Tűkörösországban* záró versének egy emblematikus sorát megidéző *Phantomwise*-ban (2002) a négy éves kislány Viktoriánus maszkokat öltve bújik különböző szerepekbe s lesz álom-béli cigányasszony, tengerész, bohóc vagy nagymama. A *Wonderland* (2004) sorozatban a hat éves Olympia az eredeti illusztrátor John Tenniel rajzainak életnagyságú replikái közt éli újra a Csodaország-beli kalandokat. Míg tehát a fotótrilógia kezdő részében az Alice-t mímelő Olympia Viktoriánus szubjektum az utolsóban pedig képeskönyvfiguraként jelenik meg, a *Dreamchild* címet viselő, középső sorozatban (2003) a Carroll-fotók gyermekmodelljeinek bőrébe bújva játssza újra Alexandra Kitchin, Julia Arnold, Irene MacDonald, Beatrice Hatch vagy Alice Liddell leghíres-hírhedtebb pózait (9. a-b képek).



9. (A-B) kép: Polixeni Papapetrou, *Álomgyermek* és *Csodaország* sorozat (két Charles Dodgson fotó homage: „Alice Liddell mint kis kolduslány” és „Beatrice Hatch a fehér szikláknál”), 2003-2004.

A sorozat Papapetrou *A gyermek mint teátrális és performatív szubjektum a fotográfiában* című doktori disszertációjának része (Monash University, 2007) melyben azt vizsgálta, hogy a jelmez, díszletes, ál-arcos szerepjáték mennyiben képes felforgatni a gyermeki ártatlanság romantikus kliséjét. A projekt kardinális, ismételten hangsúlyozott alaptézise szerint Olympia kezdeményezőkézsége — hogy önként vállalta a kamera elé állást — felszabadító lehetőségek sorát jegyzi: a tárgyiasító tekintet elutasítása, a kiskorú autonóm ágenciája, a régmúlt gyermekeinek történeteivel párbeszédbe állás, az ábrázolt és megélt ifjúságra irányuló reflexió, a művészeti alkotásban való aktív részvétel, az anya és lányhangok összefonódásának lehetőségeit. Papapetrou szerint képein egyrészt infantilis nárcisztikus exhibicionista vágyak kibontakozásának enged teret, szabadjára engedi lányát, hogy kedvére játsszon a láthatóság korlátlan mezsgyéjében; másrészt azzal, hogy szerelmes, óvó-védő, büszke anyai tekintetével engedi láttatni gyermekét a felmerülő jelentéseket mintegy megtisztítani, megszelídíteni képes, hisz a veszélyes tartalmakat védőhálóként fogja fel az anyai nézőpont filtere. (Talán ugyanez a vélekedés — láttatni engedés, megmutatni vágyás — vezérelhette a Viktoriánus anyákat mikor beleegyeztek, hogy Carroll lefotózza lányaikat.) A pucér gyermekfotók újrajátszása azért is különösen érdekes, mert itt álruha nélkül kerül elkendőzésre az identitás, Olympia póré teste érintkezik Alice-ével, aki egyszerre régvolt valós kislány, egykori művészmodell és fiktív mesefigura a szemében, saját önkifejezését lehetővé tévő alterego alak. Ugyanígy, Papapetrou számára, a csupasz Alice már nem csak vászonra feszülő, időtlen művészettörténeti referenciapont, hanem — lánya előadásának közvetlen fizikalitása révén — a művésznő jelenvalójába betörő legvalóságosabb figura, aki identitása legmélyebb rétegével, saját anyaságával szembeesíti. A meztelen kislány képe azt a csodálatosan felfoghatatlan anyai élményt tematizálja, mikor gyermeke szemébe nézve, önmaga néz vissza magamagára egy kiismerhetetlen másik arca mögül.

Kérdés persze, hogy a dinamikus vágyhálót aktiváló, sok rétegű szerepjátékban — a fikció és valóság, én és a másik, múlt és jelen, gyerek és felnőtt, játék és művészet közti határok elbizonytalanítása után — marad-e hely Olympia, mint megismételhetetlen önálló individuum számára mikor egyszerre két felnőtt (az előd Carroll és az anya Papapetrou) által kijelölt helyet foglal el, valaki, már eleve másnak lát(tat)ott másik bőrébe bújva ismét el egy képzelt, képzeletbeli szerepet? A képek „Álomgyermek” egyrészt megjeleníti azt a mitizált, absztrakt ideált, mely biztosíthatta a várva-várt rivaldafényt a kegyetlenül elhallgattatott, elhanyagolt Viktoriánus gyermek számára, másrészt az újrajátszás a posztmodern öntudatosság meta-jelentésrétegével bővíti a fotót, az empátikus azonosulás mellett az önironikus elidegenedés

érzését is behozva, a legendás magritte-i kép-szöveg⁷ egy variánsát felidézve: „Ez (már) nem (csak) egy Kis Kolduslány.” Az *Alice Csodaországban* is ihlető korlátlan kislányképzetet önfeledt ünneplése mégis illúziók nélkül való, mert annak biztos tudata is színre kerül, hogy az csak a szülői szeretet szimbolikus felügyelete mellett bontakozhat ki. Így lesz a fotósorozat egyszerre álomszerű és realista.

Bár Papapetrou mindent elkövetett, hogy elkerülje a gyermektessel visszaélő, abuzív ikonográfia csapdait,⁸ mégis botránkyeltőnek bizonyult a *Dreamchild* sorozat egyik darabját szerepeltető *Art Monthly Australia* 2008. júliusi címlapja. A Carroll-modell Beatrice Hatch-et a maga pőreségében megelevenítő, öt éves Olympia pucér fotójára Rudd miniszterelnök mélységesen megbotránkozással, a bulvársajtó pedig szenzációhajhász hírveréssel reagált. Azonban az ekkorra már 11 éves Olympia sem hagyhatta szó nélkül a félreértelmezéseket, a Lateline TV-nek adott riportjában állt ki a ’modell mint a művészet szubjektuma’ önkifejezési szabadsága mellett és a sérülékenysége védelme ürügyén valójában őt sértő szűklátókörű kritikák ellenében. Ez azon ritka esetek egyike mikor a gyerekmodell retrospektíven rehabilitálja a látvány-képző fotográfust, önmagát a tekintet tárgya helyett a fotó alanyaként pozicionálva. Mi több, Olympia reakciója „Abszolút szeretem ezt a képet!” pozitív érzelmi töltettel telíti az értelmezés mezsgyéjét és mintegy megtisztítja az esztétikai élvezetet és vizuális örömet azok esetlegesen felmerülő veszélyes konnotációitól. (Ugyanakkor az ilyesfajta rehabilitáció természetesen sosem lehet maradéktalanul meggyőző, hiszen a modell is csak épp olyan olvasója a róla készült műnek, mint bárki más, nem szolgál hitelesebb garanciájával a valós jelentésnek, mint az intenciójában tetten érhetetlen szerző. Ezt támasztja alá a gyerekekben támadó zavar is, amikor a róluk készült felvételeket a témától függetlenül elidegenítettnek érzik maguktól. A reprezentációelméleti problémát tehát nem annyira a kamera elé állítás erőszakossága jelenti, mint inkább a befogadói élvezetét.)⁹

⁷ Ceci n'est pas une pipe.

⁸ Pessimistább olvasatban, amennyiben a reprezentációelméleti problémát nem a kamera elé állítás erőszakossága jelenti, hanem a befogadói élvezet, és amennyiben a pedofiliát betegségnek tekintjük, kérdésesnek tűnhet, hogy mennyire lehet egyáltalán ennek a beteges olvasási módnak ellenállni. Csak teljes cenzúra biztosíthatna megoldást? Az egyedi, szélsőségesen patológiás esetek kezelhetetlenségének kérdésén túl, jelen cikk célja elsősorban arra rámutatni, hogy a betegesen erőszakos látásmódnak a patriarchátus által normatívizáltan intézményesülni képes formái ellen feministaként mindenképp kötelességünk szót emelni.

⁹ A modellnyilatkozatok hitelesítő erejének megkérdőjelezésére vonatkozó gondolatokért Kérchy Verát illeti köszönet.

A gyerektest (hiányzó?) helye a kortárs magyar fotográfiában



10. ábra: Kemenesi Zsuzsa, „Önarckép a dédmamám ágyában”, 2002.

És végezetül szóljunk a magyar példáról. Kemenesi Zsuzsa is egy női hagyományba látszik helyezkedni „Önarckép a dédmamám ágyában” című (10. kép) fekete-fehér fotójával, melyen matrjoska baba-szerűen rendezi el (a dédmama emlékének, ágyban hagyott testlenyomatának keretében) saját, gyermekei és az egyikük játék babája ruhátlan testét – a hiány és jelenlét, élő és élettelen, én és másik lehetséges egybemosódásaira koncentrálna. A fotó közös mű, gyerek és anya együtt tartja kézben a fényképezőgép kioldóját. A „Lujza, katicabogár” is egy játékos, új perspektívát nyit a kislány testre, ami a hátára szórt flitterekkel mesebeli tündérbogárrá alakul, míg a „Vacsora (gesztenye dióval és tobozzal)” a gyermeki képzelet metamorfózisa formálta alternatív valóságba vezet, a „Szappanbuborékokon” pedig már minden csak csupa fény és árnyék játék, elillanó tünemény, akár a buborék (11. kép). Valószínűleg a 2005-ben a pozsonyi Magyar Intézetben bemutatott és 2008-ban könyv formátumban is publikált „Sweet as Cherry, Fine like Wine” („Édes, mint a cseresznye, finom, mint a bor”) fotósorozat címe is ezekre a vizuális családtörténetbe burkolt finom érzetekre, sejtésekre hivatott utalni a

páros hasonlaltal, a képiséget a nyelvbe is beemelve, egyszerre ébresztve fel a tündérmesék fantasztikus hangulatát és a valóság megfoghatatlanságának melankóliáját.



11. ábra: Kemenesi Zsuzsa, „Szappanbuborékok” a *Sweet as cherry, fine like wine* sorozatból, 2003.

Kemenesi Zsuzsa beszámolója szerint a kislányai ártatlan testiségét képesítő „Sweet as Cherry” fotósorozat egyrészt a korábbi „Infránézia” sorozatban kialakult intimitás kibontását folytatja tovább, másrészt pedig egy meghatározó életút-beli változást dokumentál. Az alkotó egy kontinensek közt ingázó, nomád, világvándor létmódból hirtelen „belecsöppen” „egy másik világba”, amikor otthon anyaként két babájával gondolja újra művészetét egy „redukált kiterjedésű térben”, csak a nappaliban és a kertben fotózva, „egy üvegajtó két oldalán zajló történéseket örökít meg” azzal a célkitűzéssel, hogy a privát családi fotóalbumot publikus relevanciájúvá fordítsa. A pszichogeográfiai megtapasztalásból kiinduló, a személyest a kollektívvel összekötő feminista projekt sikerrel jár. Ahogy azt az interjúkészítő Surányi Mihály összegzi, „anyaságról szóló vallomásában” Kemenesi biztos stílusérzéssel kerüli ki „a negédeség, a túlzott lágyság” vagy a szűklátókörű szubjektivitás csapdáit és „valami olyasmit sikerül alkotnia, ami

túlmutat [az anyai tekintet implikálta] jelentésrétegen” (Surányi 2007a). Ugyanakkor „feminin alkotóművészete” jellegzetességének mondható el a kvázi-objektív tényyszerűség és a szubjektív vallomásosság ötvözése, valamint a leelkedő *voyeuse* attitűd felölelése ellenére/mellett a lényegi mondandó (affirmatív kijelentése helyett „inkább annak) elsuttogása”, „csendes utalás valamire,” tolakodás nélküli rákérdezés apró intim részletekre (Surányi 2007b). Bár Surányi Kemenesi-kritikájában látszólag egyértelműen sztereotípiát alkalmaz, mikor művészi megfogalmazásmódját „nőies lágysággal, szelídséggel” társítja, azonban e jelzők akár irányt mutathatnak egy feminista tekintet-politika felé is, mely egy erőszakos rámutatás és egyértelmű képítés helyett „puhább perspektívát,” töredezett, bizonytalan, álomszerű, több szempont közt ingázó látásmódot propagál. „A nézőt [nem] kényszeríti olyan látványokra, melyeket nem szívesen látna, de a kíváncsiságot, a részletek mögötti történeteket megengedi látni” (Surányi 2007).

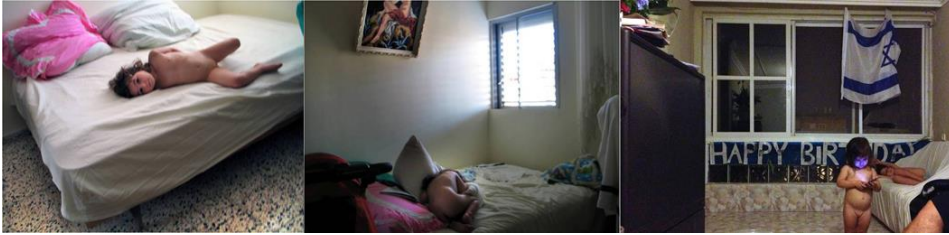
A gyermeki kíváncsiság Kemenesi fotóinak egy olyan központi témája, mely biztosítja, hogy az ábrázolt gyereket ne csupán látványként, de nézőként is helyt kapjon a képeken. Ugyanakkor az anyai tekintet ereje is a kész válaszokat és kulturális kliséket nélkülöző, őszintén kíváncsiskodó kérdésfeltevésben rejlik, mely a másik felé való empátiát is jegyzi.

A gyereket a kortárs magyar fotográfiában másutt is nyomokban fellelhető. Így például Erdei Krisztina szociofotóin, ezeken a véletlen esetleges pillanatiságát megörökítő kordokumentumokon, melyek stratégikusan mindig kulturális, társadalmi kontextusba helyezik az így mintegy háttértörténettel felruházott modelljeiket.

Formaságok című, 2007-ben megjelent albuma előszavában Készman József a fotós Erdeit „rosszalkodó ‘rosszkislányként’” aposztrofálja, aki „összszavarja a dolgokat, megváltoztatja a képek jelentését” ahogy a privátfotó elsődlegességet és közvetlenséget sugárzó formájában vet fel reflektálatlan, meglepő összefüggéseket, melyek a képek valóság-konstituáló mechanizmusaira kérdeznak rá. A furcsa karaktereket ismeretlenül ismerős szemszögben felvonultató, groteszk művészi vízió spontaneitása ütköződik a konfekciósan felkínált „mű-anyag” valóságprotézisek formálta kötelező látásmóddal — egy, a fülszöveg szerint, sajátos női szenzibilitást tükröző (Jokesz & Petrányi 2007) viláértelmezésben.

Erdi egy cím nélküli, triptichonként is értelmezhető fotó hármasa (12. a–b–c kép) nem saját gyereket, hanem családi barát kislányát ábrázolja, de a meg-rendezetlen otthoni közegben készített fotókon átérzik a fent tárgyalt közvetlenség, a szégyentelenül ruhátlan intimitás varázsa, a gyerek dinamikus mozgásban való bemutatásának igénye, ahogy a kislány vándorol egyik képről a másikra, míg a fotós beállítás helyett csupán nyomon követi tevékenységét,

céltalan gyermeki lödörgését. A fotós intencionált tekintete egyszerre esetlegesen „improvizatív” és tudatosan „filozofikus,” látványt teremt,



12. (A–B–C) kép: Erdei Krisztina, „Cím nélkül”.

hangulatot fest, történetet „animál”, ugyanakkor szabad teret hagy a nézői értelmezéseknek (Erdi in Iványi-Bitter 3). Mintegy csak véletlenül reflektál az esztétikába beavatott szem számára az akt művészettörténeti hagyományára, ám éppen a torzó tökéletlen testiségének antiesztétikájába fordítva azt. Egy szándékosan korlátolt, korlátozó szerkesztési stratégiát alkalmaz, ahol a képkivágással, a keretezéssel félbevágja a falra akasztott aktfestményt, megcsonkítja a testnek helyet adó kanapét, és hagyja, hogy e statikus tárgyakkal kontrasztot képző, eleven, pucér gyerekest kifickándozzon a pózból, kitakarja egyes testrészeit vagy akár begubózva magába csukódjon, hogy felidézze a látható, láttatott mélyén mindig megbúvó láthatatlant. Ugyanezen fotósorozat utal magára az esztétikai recepció értelmezői folyamatára is: a képek-a-képekben struktúra behozza a Michel Foucault *Las Meninas*/*Az udvarbölgyek* elemzésében problematizált „néző nézettségének” elkerülhetetlenségének és a metaperspektivikus, mindentudó nézőpont lehetetlenségének kérdésköreit is. De képbe hoz más identitástényezőket, mint a nemzeti identitás vagy a vallási hovatartozás a társadalmi nemi identitással képzett keresztmetszeteit is. Elgondolkodtatóak a kép háttérében a félbehajtott izraeli zászló és szülinapi felirat, mint szakrális-rituális jelentéssel is bíró, hányavetint odavetett lakberendezési elemek, vagy a kompozíciót megtörő, a kívülálló értelmezői tekintetet áttételes metonímiával jelölő férfiláb óhatatlan belépése a kép történetébe.

Egy másik Erdei-fotón (13. kép) egy orvosi vizsgálóasztalon hanyatt fekvő, tornadresszes lány a foucault-i klinikai tekintet (*medical gaze*) korlátait feszegeti: a kórház diagnosztikai közegében kórisméje által meghatározott s így elméletileg nemtelenített páciens fehér ruhája paradox módon ugyanakkor áldozati szüzet idéz, de az esetleges erotikus tekintetet aláássa az edzett sportember semmibe néző, elszánt pillantása, mely cáfolni látszik testhelyzetéből adódó kiszolgáltatottságát. A lányka test ily módon számos ellentmondásos jelentés tereként kerül megjelenítésre. A modell kortalansága

ráirányíthatja figyelmünket egy a *girl studies*-t alapvetően meghatározó bizonytalansági tényezőre: Kit nevezhetünk lánynak? Medtől meddig tart a lánykor? Miben különbözik egy magas sarkú cipős hat éves és egy Hello Kitty hajcsatocskás negyven éves lányságának megélt tapasztalata? Miképp tudjuk a lánykor változatoságát és változékonyságát nyomon követni úgy, hogy közben kikerüljük az általánosításokat vagy az osztály-, rassz-, vallásbeli hovatartozásuk miatt privilegizált többségi csoportokra való kizárólagos koncentrációt? (Harris xvii)



13. ábra: Erdei Krisztina, „Cím nélkül”.

A fenti kérdések megválaszolása további kutatómunkát igényel, jelen dolgozatban erre nem vállalkozhatok. E helyütt végezetül csupán még annyit szeretnék hozzátenni, hogy biztos vagyok benne, hogy mindannyiunk családi fotóalbumában vannak ilyen képek, melyek a hagyományos tekintet-típológián túlnéző látásmódot jelenítik meg, melyeken a gyerektest sem nem a birtoklón tárgyiasító szadisztikus/fetiszizáló férfitekintet áldozata, sem nem a narcisztikus, femininként mitizált önimádás tükröcskéjéül szolgáló játékszer, hanem az „Anyá figyelj, anya nézd!” gyermeki felszólításának megfelelően, önmaga autonóm valóságában engedi láttatni a kötelező kulturális jelentések gúzsából kioldott, szabadjára eresztett gyerektestet.

Felhasznált irodalom

- Anonim. 2014. [„Nem gyerekjáték — A filmtörténet 10 halálos Lolitája.”](#) *Narancsszem*. 2014. febr. 27.
- Anonim. 2014. [„Három éve indult a Mai Manó Ház blogja.”](#) *Mai Manó Ház Blog*. 2014 aug 1.
- Beattie, Ann. 2004. „We Are Their Mirror, They Are Ours.” In Sally Mann, *At Twelve. Portraits of Young Women*. New York: Aperture, 7-11.
- Benjamin, Walter. 1972. (1931) „A Short History of Photography” Stanley Mitchell, trans. *Screen* 13:1, 5-26.
- Carroll, Lewis. 2009. *Aliz kalandjai Csodaországban és a tükör másik oldalán*. Ford. Varró Zsuzsa és Dániel. Budapest: Sziget.
- Czapáry Veronika. 2013. *Megszámolt babák*. Budapest: Scolar.
- Erdei Krisztina. 2007. *Formaságok*. Budapest: Nemzeti Kulturális Alap.
- Foucault, Michel. 2000. „Las Meninas. Az udvarhölgyek.” Ford. Romhányi Török Gábor. In *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*. Budapest: Osiris, 21-34.
- Gernsheim, Helmut. 1969. *Lewis Carroll, Photographer*. New York: Dover Publications.
- Gleeson, Kate & Hannah Frith. 2004. „Pretty in Pink: Young Women Presenting Mature Sexual Identities.” In Anita Harris (ed.) *All About the Girl. Culture, Power, and Identity*. New York: Routledge, 103-115.
- Harris, Anita. 2004. „Introduction.” In Anita Harris (ed.) *All About the Girl. Culture, Power, and Identity*. New York: Routledge, xviii-3.
- Iványi-Bitter, Brigitta. 2007. „...komolyan venni, ami az arcukra van írva... Interjú Erdei Krisztinával.” In Erdei Krisztina. *Formaságok*. Budapest: Nemzeti Kulturális Alap, 1-6.
- Jokesz Antal & Petrányi Zsolt (Photomatrix). 2007. „Fülszöveg Erdei Krisztina *Formaságok* című albumához.” In Erdei Krisztina. *Formaságok*. Budapest: Nemzeti Kulturális Alap.
- Kalas Györgyi. 2014. [„A vidéki élet giccses bája.”](#) *Index. Fotó*. 2014. Júl. 26.
- Kérchy, Vera. 2014. *Színház és dekonstrukció. A Paul de Man-i retorikaelmélet színházelméleti kibívásai*. Szeged: JATEPress.
- Készman József. „Kontaktlencse kötelező. Kultúra műanyagmázban.” In Erdei Krisztina. *Formaságok*. Budapest: Nemzeti Kulturális Alap.

- Kemenesi Zsuzsa. 2008. *Sweet as Cherry, Fine as Wine*. Előszó Christopher Rauschenberg. Budapest: Magyar Fotóművészek Szövetsége.
- Kemenesi Zsuzsa. (Dátum nélkül.) „[Sweet as Cherry, Fine as Wine](#)” (Galéria). *Infranesia.com* [Kemenesi Zsuzsa honlapja].
- Laboile, Alain. [laboile.com](#). Honlap.
- [Lolita a kishúgunk Blog](#), 2014.03.13-20.
- Mann, Sally. 1992. *Immediate Family*. New York: Aperture.
- Mann, Sally. 2004. (1988) *At Twelve. Portraits of Young Women*. New York: Aperture.
- Mann, Sally. 2010. [sallymann.com](#). Honlap.
- Mavor, Carol. 1995. *Pleasures Taken: Performances of Sexuality and Bereavement in Victorian Photography*. Durham: Duke University Press.
- Muszáj munkacsoport (Munkacsoport a gyerekkori szexuális abúzus áldozatainak jogaiért)*
- Sz. Gabriella. (Dátum nélkül.) „[Egy orosz anyuka képei gyermekeiről.](#)” *Képtelenség.hu*.
- Nickel, Douglas R. & Lewis Carroll. 2002. *Dreaming in Pictures. The Photography of Lewis Carroll*. New Haven: Yale UP.
- Papapetrou, Polixeni. „Trilogy inspired by Lewis Carroll’s work: „Phantomwise” (2002) „Dreamchild” (2003) „Wonderland” (2004) trilogy.” [Polixeni Papapetrou’s Website](#).
- [Shumilova, Elena](#). 2014. At *The Premier Photography Community* / 500px.
- Surányi, Mihály. 2007a. „[Ignorált határok. Beszélgetés Kemenesi Zsuzsanna fotográfussal.](#)” *Fotóművészet* 2007/3.
- Surányi, Mihály. 2007b. „Kemenesi Zsuzsanna, a szelíd voyeurse. *Fotóművészet* 2007/3.
- Taylor, Roger. 2002. „’All in the Golden Afternoon.’ The Photographs of Charles Lutwidge Dodgson.” In Roger Taylor & Edward Wakeling (eds) *Lewis Carroll Photographer*. The Princeton University Literary Albums. Princeton: Princeton UP, 1-120.
- Roger Taylor & Edward Wakeling (eds.) 2002. *Lewis Carroll Photographer*. The Princeton University Literary Albums. Princeton: Princeton UP.

- Wakeling, Edward. 2003. „[Lewis Carroll and His Photography. Mystic, awful was the process?](#)” (A talk given at various venues after the publication of *Lewis Carroll, Photographer*. *The Lewis Carroll Site*). Access: 2014.01.01.
- Woodward, Richard B. 1992. „[The disturbing photography of Sally Mann.](#)” *The New York Times*. 1992. Sept 27.