

## IV. Fotó / szöveg



Kaffka Margit portréja, é.n., albumin, 12×12,4 cm, Máté Olga felvétele, PIM, ltsz. F 2618

Gáspár Balázs

## Magyar írók és a fotográfia – Lux Terka, Kaffka Margit, Török Sophie

Az irodalom és a fotográfia kapcsolata az utóbbi évtizedek egyik olyan témája, amellyel – különböző megközelítéssel és módszerrel – számos kötet és tanulmány foglalkozott. Így az írás és a fotográfia határterületeinek, a két alkotásmód párhuzamainak, hasonlóságainak feltárása, bemutatása, az intermedialis megközelítésmód nem újdonság. Ugyanakkor még vannak feltáratlan területek – az írókra például kevesebb figyelem irányult, miközben a fotográfiahoz fűződő kapcsolat az ő esetükben sem elhanyagolható szempont. Jelen tanulmány három olyan magyar írónőt mutat be, akiknek a műveiben és/vagy személyes életükben a fénykép, a fotográfia valamilyen módon szerepet kapott. A bemutatás szükségképpen vázlatos, egy lehetséges kutatási irányt vázol fel és a leginkább releváns kérdésekre fókuszál, amelyek ehhez a témához kapcsolódnak.

**„[...] az alakok fölé hajol, elosztja rajtuk  
a fényeket és árnyakat” – Lux Terka**

Lux Terka (1879–1939), született Dancsházi Oláh Ida életéről keveset tudunk. Ami biztos, hogy a maga korában népszerű író volt, írásait a *Budapesti*

*Napló, A Hét, a Pesti Hírlap* is közölte.<sup>1</sup> Egyik korai könyve *Budapesti fotográfiaiak* címmel jelent meg a Magyar Könyvtár kiadásában 1906-ban, 1928-ban a Franklin-Társulat gondozásában jelent meg újra. A mű kisebb kritikai visszhangot váltott ki, de alapvetően pozitívan írtak róla. Mindazonáltal a címben szereplő *fotográfia* szót figyelmen kívül hagyva, a két rövid elbeszélésről, amelyet a kötet tartalmaz, alapvetően képzőművészeti terminusokban írtak: „a fővárosi életnek kitűnő megfigyelésre valló, szellemes és vidám rajzai”,<sup>2</sup> „négy rövid rajz”,<sup>3</sup> „[Lux Terka] modern fővárosi életből vett rajzai és elbeszélései országsszerte népszerűkké lettek”.<sup>4</sup> Ekkoriban valóban bevett volt, hogy az ilyen jellegű kis írásokat rajzoknak, karcolatoknak nevezzék. Mi lehetett az oka annak, hogy Lux mégis a fotográfia terminust választotta? Egyfelől a modern nagyvároshoz, annak ábrázolásához egyre inkább a fotográfia képzete társult, egyre jobban előtérbe került a világ (fény)képekben való érzékelése. Másfelől a fotografálás és az írás tevékenységének implicit módon való párhuzamba állítása is megjelent – korábban már más íróknál is, például Mikszáthnál<sup>5</sup> –, Lux írásai valóban inkább pillanatszerű bemutatásai egy-egy szituációnak és alaknak, „fényképszerű” leírásokban.

Az 1908-as *Budapest* című könyvében is megjelenik a fénykép és a szöveg kapcsolata, a párhuzam itt már explicitebb, a könyv legelején, konkrétan a befogadói tevékenységre utalva (vagyis hasonló tevékenységet feltételez a szöveg és a kép befogadása között): „Tegyen úgy az olvasó ezzel az írással, s ami utána fog következni, mintha egy képeskönyvben nézegetné Budapestet”.<sup>6</sup> A kritika, ennek ellenére, itt is a képzőművészeti kifejezéseket alkalmazta, egy kivétellel, amelyben a cikk írója úgy véli, hogy a regény akkor a legérdekesebb, amikor Lux Terka beszél benne – és mindezt úgy írja le, mintha egy (portré)fotográfusról szólna: „az alakok fölé hajol, igazgatja őket, meg akarja őket világítani előttünk, elosztja rajtuk a fényeket és árnyakat”.<sup>7</sup> Ugyanakkor ebben a regényben a fénykép a cselekmény és a főszereplő, Fáni szempontjából is sorsdöntő szerepet kap. Kóbor Tamás *Budapestjében* – amely hatással volt Lux írására – van egy részlet, amelyben az író a gazdagsághoz, élvezetekhez, a szórakoz(tat)ó Budapesthez kapcsolódó tárgyakat sorolja fel,<sup>8</sup> ezek között a fénykép is helyet kap. Luxnál azonban a fénykép képes összesűríteni, magába foglalni és önmagában megmutatni a szépség, a fényűzés lényegét, és egymaga elegendő a vágy felkeltéséhez – és ebben a tekintetben jelentősen hozzájárul a nagyvárosi létmódhoz, illetve annak romlottságához is, amelyet az író megjelénít. „Fáni tovább ment s a Kossuth Lajos utcában egy fényképpel teli kapualj alatt megállott. Itt minden reggel megállt. Ez érdekelte. Szerette a színésznők arcképeit nézegetni. [...] Én minden reggel megnéztem a színésznők és a sok szép pesti úrinők arcképeit és azt gondoltam: Istenem, de jó volna, ha én is ilyen szép lennék! És azt gondoltam, szeretném, ha ne-

kem is olyan szép ruháim lennének és az én arcképe is ott lenne, ahol az övék.”<sup>9</sup>

Bár Lux Terkát olyan fotográfusok örökítették meg, mint Erdélyi Mór és Székely Aladár, akinek a portréján az író sejtelmes, mint akiről semmit nem tudni, miközben büszke arra, hogy önerőből lett azzá, aki, Luxnál soha nem jelenik meg művészi kontextusban a fénykép. A fotográfiához való viszo-



Lux Terka, 1905 körül, papír pozitív, 10,9×6,7 cm, Erdélyi Mór felvétele, PIM, ltsz. F 3360

nya tehát meglehetősen ambivalensnek tűnik, és végül az életműben sem az írásai, sem a megörökített arcképei által nem tett szert olyan jelentőségre, mint például Kaffka Margitnál.

### „[...] tán csak fényképfelvételek az írásaim” – Kaffka Margit

Kaffka Margit (1880–1918) már a korában elismert író volt, és a mai napig a hazai irodalmi kánon teljes jogú tagja. A *Nyugat*nak indulásától kezdve munkatársa volt, verseiről és prózáiról elismerően (is) írtak a pályatársai. Nála már egyértelműen és határozottan jelenik meg a fotográfiával való szoros kapcsolat, egyfelől az önmagára és másokra való reflexiók során, másfelől az általa írt és róla szóló kritikák kapcsán. A kortársak Kaffkáról írt szövegeinek nyelvezetében már nem (csak) képzőművészeti, hanem konkrét fotográfiai terminusok jelennek meg, miközben az ilyen jellegű beszédmód használatában, kialakításában ő is részt vett kritikái, személyes kommunikációja által. A *Nyugat*ban az elejétől fogva több szerzőnél megjelenik az írás és a fotográfia összehasonlítása, esetleg párhuzama (Ady például Anatole France-ról írja, hogy „kegyetlen mosolyú fotográfus”).<sup>10</sup> Az első olyan cikk azonban, ahol az egész kritikán végigvonuló motívumként szerepel a két alkotásmód analógiája, Kaffka Margit Selma Lagerlöf (1858–1940) svéd író *Az Antikrisztus csodái* című könyvéről szóló írása 1910-ből: „asszonyi alkotás is [...] lehet mindennél objektívebb föléje perspektíválódás idegen sorsoknak”, „letesszük elolvasván, s úgy érezzük, mintha érdekes panoráma üveglencséi előtt mulattunk volna egy könnyű fél-

órát”, „elénk utaztatta színes és kiszínezett fényképlemezei[t]”, „sok-sok kép, s mindegyiken színek és szépségek; a fényképmasina ügyesen válogatott panorámába valót”.<sup>11</sup>

Ami azonban még érdekesebb, hogy több írónál megjelenik a Kaffkával kapcsolatos reflexiókban a látás, a tekintet kérdése, és ezzel együtt a fotográfiával való párhuzam, elsősorban a verseire vonatkozóan. Karinthy 1911-ben így írt a *Nyugat*ban: „e versek minden kényszer alól felszabadultak s a lélek valamely lírai állapotát adott pillanatban a fotográfáló gép vak hűségével adják vissza, kaotikus rendezetlenségben, zűrzavarban, céltalanul és célzattalanul. Egy érzékeny s érdekes lélek beszél, amint a dolgok, emlékek és vágyak hatnak rá”.<sup>12</sup> Schöpflin Aladár a *Nyugat* által 1919-ben kiadott *Magyar írók, irodalmi arcképek és tollrajzok* című művében a következőképpen jellemezte az írónt: „Kaffka Margit látásában van valami objektivitás, amely sokszor a kegyetlenség és kegyeletlenség hatását teszi. [...] Kegyetlensége nemcsak abban áll, hogy mindent meglát, hanem épp úgy abban is, hogy mindent szavakba foglal. [...] S éppen ebben a mindent-kimondásban, amely lelkünket mint egy üvegen keresztül láttatja, van meg a kegyetlenség: a minden sugarat átbocsátó üveg hidegsége”.<sup>13</sup> Hasonló módon jeleníti meg magát a lírai én Kaffka 1909-ben a *Nyugat*ban megjelent *Én, szegény...* című versében: „Én átkozott üvegvalóm csak átereszt színt, fényt és árnyat”.<sup>14</sup> Kaffka, illetve látása tehát úgy jelenik itt meg, mint egy fényképezőgép objektívjéhez hasonló szerkezet, amely a külvilág valóságát a szubjektív érzékelést kiiktatva képes láttatni. A lélek állapota, a „minden” egy olyan médiumon keresztül képződik le, amely a világot a maga lényegi valójában képes

visszaadni, anélkül, hogy a közvetítő jelenléte feltűnne a műben. Ezt azonban sem a fotográfiában, sem az irodalomban nem lehetséges tökéletesen végrehajtani, még ha bizonyos alkotások képesek is ezt az érzetet kelteni a befogadóban. Király György 1920-ban írt Kaffkáról a *Nyugat* hasábjain. Az ő megfogalmazásában már megjelenik a tény, hogy a médium torzít – ám nem mindegy, hogyan: „[Kaffka Margit] szemüvege a legtisztább kristálylemez, mely hideg, éles, érzéketlen és torzít. – E torzítás azonban nem olyan, mint a kezdő fényképész ügyetlensége, hanem a tapasztalt ember tudatos játéka”.<sup>15</sup>

Rövid önéletrajzi írásában, amely az *Érdekes Ujság Dekameronjában* jelent meg 1912-ben, újfent az írás és a fotográfia közötti kapcsolat, párhuzam jelenik meg. A hangsúly azonban itt nem az alkotás létrejöttének folyamatán van, amelyben Kaffka a fényképezőgéphez hasonló funkcióval rendelkezik, hanem maga az írás jelenik meg úgy, mint egy-egy pillanatfelvétel: „Vidékből, családból, előítéletekből, kapcsolatokból, robotos munkából, anyagi nyűgökből, önmagammal való súlyos konfliktusokból – egy állandó és folytonos kimenés azóta [a *Színék és évek* megjelenése óta] az életem; s ezen a kivándorló úton tán csak fényképfelvételek az írásaim”.<sup>16</sup>

Kaffka Margit személyes életében és írói pályafutásában is jelen voltak a fényképek. Visszaemlékezések szerint Kaffkát a fényképezéshez külön öltöztették és ékszereket is adtak neki, mivel nem különösebben foglalkozott a ruházatával.<sup>17</sup> Anyjának többször küldött üzenetet róla készült fotó hátulján. 1904. szeptember 10-én vőlegényével fényképezkedett, házasságáról is úgy értesíti anyját, hogy férjével készült fényképet küld neki. „A kép

Fiumében, út, fáradtság és szomorúság közben hirtelen készült” – írta utóbbira.<sup>18</sup> Kaffkára, portréjára elsősorban Székely Aladár és Máté Olga fotóművészek képein keresztül emlékszünk.

Székely Kaffkáról készült fényképén „a kissé lehajtott fej, a néző tekintetébe kapaszkodó hatalmas szempár, modern hajviselet, modern, egyszerű ruha a rajta megcsillanó brossal egy 20. századi modern értelmiségi nő, az Író nő *portréját* szimbolizálja”.<sup>19</sup>



Kaffka Margit portréja, Budapest, 1916 körül, matt albumin, 17,4×23,5 cm, Máté Olga felvétele, PIM, ltsz. F 2724

„[...] rögzült képe előttem fekszik [...]” –  
Török Sophie

Török Sophie (1895–1955) életében több szempontból is fontos szerepet játszottak a (fény)képek. Babitsot először egy képen látta meg egy újságban, 1918-ban. A Babitscsal kötött házasság után fényképezni is megtanult, és nagy kedvvel dokumentálta családi életük pillanatait.<sup>20</sup> Ugyanakkor műveiben, személyes hangvételű reflexióiban, verseiben is szerepet kap a fotográfia. A *Hintz tanársegéd úr* című művében a Kaffkával kapcsolatos megállapításokhoz hasonló leírást olvashatunk: „de egy másik rész elvált tőle s kívül emelkedett a dolgokon, hideg és kegyetlen megfigyeléseit gyűjtve személytelenül, mint diák az ismeretlen elemek működését a fizikai kísérlet alatt. Ez a hideg figyelem kérlelhetetlenül fotografált, mint okos, türelmes gyűjtő, közös objektív tárgynak látva a helyzetet, a férfit, s még ijedt fájdalomait is”.<sup>21</sup> Bizonyos, hogy Török Sophie-ra nagy hatással volt Kaffka, és mint a *Nyugat* munkatársa a fentebb idézett szövegeket is ismerhette. 1937-ben *Hol az én életem? Kaffka Margit emlékezete* címmel így írt az írónőről: „Míg írok, előttem áll Kaffka Margit arcképe, s amit műveiből nem tudtam maradék nélkül megfejteni, ebből az arcképből igyekszem kifürkészni. Ferdén illesztett szemei úgy néznek a világba, mint két fényes ablak. [...] Mily különös, hogy a fényképezőlencse éppen ilyen pillanatban tudta őt megrögzíteni, amikor tekintete anynyi mindent elárul és megmutat magából”.<sup>22</sup>

Török Sophie-ra kevésbé volt jellemző a személytelen, objektív látásmód, az 1935-ös *Önarckép* és az 1939-es *Fényképek előtt* című versében is inkább a saját magával szemben érzett idegenség érzete,

identitásának töredezettsége mutatkozik meg. Az *Önarckép*ben így ír: „Én? de melyik? semmi sem végleges / csak kapkodó kísérlet illeszkedni valami / homályos parancshoz”.<sup>23</sup> A *Fényképek előtt*ben pedig a következő sorokat olvashatjuk: „óh Istenem, hogy utáljam hát magamat! / ezt az arcot, melynek sokféle pillanatban / rögzült képe előttem fekszik, – / s puhány tekintetével azt állítja / magáról, hogy velem azonos”.<sup>24</sup>

Török Sophie fényképein elsősorban szűk környezetét, a családot, barátokat örökített meg. Azon túl azonban, hogy ezek fontos források az utókor, a kutatás számára, olyan képei is vannak, amelyek önmagukban is érdekesek és az önkifejezés vershez hasonlatos módját tárják fel. Ilyen az az önarckép, amelyet szobájában készített, és ahol az íróasztala, a tükörben ő és a fényképezőgépe látszik. Ez a kép a jól sikerült verseihez hasonlóan érzékletesen fejezi ki az én töredezettségét, függőségét. Identitásának jelölői – írógép, betűk, tükör, könyvek, Hoffmann Edith árnyképei – között maga Török Sophie a képen csak alig, homályosan látszódik a töredezett, elkülönülő részekre felosztott térben.

Az egyes írók, írónők esetében mást és mást jelenthet a fénykép mint olyan és a fotográfia médiuma; így Lux Terkánál elsősorban a nagyváros kontextusában, illetve a vággyal kapcsolatban jelenik meg a fénykép, Kaffka Margitnál az írás és a fotográfia alkotás- és látásmódja közötti párhuzam tűnik fel, míg Török Sophie esetében a kép egyfajta tükörként az identitás azonosságának hiányát mutatja meg. Természetes, hogy az írónők esetében is fontos volt (lehetett) a fotográfia, mind az írói tevékenység, mind az identitásformálás esetében. Ez a médium nemcsak a hétköznapi életben hozott olyan változásokat, amelyek



Babits Mihályné szobájának részlete, („íróasztal”), a tükörben ő és fényképezőgépe, Esztergom, é. n., zselatinos ezüst, 11,5×8,4 cm, Török Sophie felvétele, PIM, ltsz. F 4030

mindenki számára érezhetőek voltak, hanem az írói érzékenység, fogékonyság, képzelet és az irodalomkritika területén is. A női írók azonban nem elszigetelten alkottak, így érdemes lenne tágabb kontextusban, általánosságban megnézni, hogy a fotográfiához való viszonyuk milyen módon illeszkedik az akkori hétköznapi életbe, irodalmi mezőbe, mely írókra ha-

tottak, mely írók hatottak rájuk ebből a szempontból, milyen szövegek, élmények, tapasztalatok révén alakultak a fotográfiával kapcsolatos elképzeléseik. Ennek nyomán különböző kapcsolódási pontokra lehet rámutatni, amely nemcsak beemeli az adott diskurzus kereteibe az alkotónőket és műveiket, hanem új kérdésvetésekkel is szolgálhat.

#### JEGYZETEK

- <sup>1</sup> KÁDÁR Judit (2014), 41–55.
- <sup>2</sup> Pesti Napló (1906), 21.
- <sup>3</sup> Vasárnapi Ujság (1906), 492.
- <sup>4</sup> Pápai Hírlap (1906), 5.
- <sup>5</sup> MIKSZÁTH Kálmán (1967), 38–43.
- <sup>6</sup> LUX Terka (2011), 5.
- <sup>7</sup> Vasárnapi Ujság (1908), 716.
- <sup>8</sup> VARGA Virág – ZSÁVOLYA Zoltán (2009)
- <sup>9</sup> LUX Terka (2011), 31.
- <sup>10</sup> ADY Endre (1909)
- <sup>11</sup> KAFFKA Margit (1910)
- <sup>12</sup> KARINTHY Frigyes (1911)
- <sup>13</sup> SCHÖPFLIN Aladár (1919)
- <sup>14</sup> KAFFKA Margit (1909)
- <sup>15</sup> KIRÁLY György (1920)
- <sup>16</sup> ROLLA Margit (1983), 76.
- <sup>17</sup> ROLLA Margit (1983), 16.
- <sup>18</sup> ROLLA Margit (1983), 91.
- <sup>19</sup> E. CSORBA Csilla (2003), 73.
- <sup>20</sup> BORGOS Anna (2007)
- <sup>21</sup> TÖRÖK Sophie (1933)
- <sup>22</sup> TÖRÖK Sophie (1937)
- <sup>23</sup> TÖRÖK Sophie (1936)
- <sup>24</sup> TÖRÖK Sophie (1939)

#### IRODALOM

##### Internetes hivatkozás

<http://ironok.elte.hu/index.php/portrek/lux-terka>

##### Könyvek

- BORGOS Anna (2007): *Portrék a Másikról – Alkotónők és alkotótársak a múlt századelőn*, Budapest, Noran Kiadó
- E. CSORBA Csilla (2003): *Székelly Aladár – A művészi fényképész*, Budapest, Vince Kiadó
- KÁDÁR Judit (2014): *Engedelmes lázadók*, Pécs, Jelenkor Kiadó
- LUX Terka (2011): *Budapest – Schneider Fáni regénye*, Budapest, Noran Kiadó
- ROLLA Margit (1983): *Kaffka Margit II. – Út a révig*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára
- SCHÖPFLIN Aladár (1919): *Magyar írók, irodalmi arcképek és tollrajzok*, Budapest, Nyugat
- VARGA Virág – ZSÁVOLYA Zoltán (szerk.): *Nő, tükör, írás – Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról* (2009): Budapest, Ráció Kiadó
- Folyóirat, újság
- ADY Endre (1909): *Anatole France új legendás könyve*, Nyugat, 19. sz.
- KAFFKA Margit (1909): *Én, szegény...*, Nyugat, 13. sz.
- KAFFKA Margit (1910): *Selma Lagerlöf: Az Antikrisztus csodái*, Nyugat, 4. sz.
- KARINTHY Frigyes (1911): *Kaffka Margit: Tallózó évek*, Nyugat, 15. sz.
- KIRÁLY György (1920): *Kaffka Margit*, Nyugat, 1–2. sz.
- TÖRÖK Sophie (1933): *Hintz tanársegéd úr*, Nyugat, 4. sz.
- TÖRÖK Sophie (1936): *Önarckép*, Nyugat, 6. sz.
- TÖRÖK Sophie (1937): *Hol az én életem? Kaffka Margit emlékezete*, Nyugat, 1. sz.
- Török Sophie: (1939): *Fényképek előtt*, Nyugat, 2. sz.
- Pápai Hírlap (1906. augusztus 4.), 3. évf., 31. sz.
- Pesti Napló (1906. július 20.), 71. évf., 196. sz.
- Vasárnapi Ujság (1906. július 29.), 53. évf., 30. sz.
- Vasárnapi Ujság (1908. augusztus 30.), 55. évf., 35. sz.



*Pál Gyöngyi*

## A fotográfusnők szerepe és a nőkép alakulása a fotóirodalomban

Julia Margaret Camerontól Sophie Calle-ig minden korszaknak és fényképészeti stílusnak voltak női alkotói, akik vagy tudatosan illusztráltak irodalmi műveket, dolgoztak együtt írókkal, vagy tőlük akár függetlenül használták fel a képeiket irodalmi művek illusztrálásához. A műveiket elemezve megrajzolható lenne egy alternatív fotóirodalom,<sup>1</sup> mint ahogyan a női fotográfusok műveinek összegyűjtésével és prezentálásával leírható egy alternatív fotótörténet.<sup>2</sup> Ezekből az életművekből fogok szemezgetni, és kronológiai sorrendben szeretném bemutatni a nők megítélésének változását.

A 19. század legismertebb irodalomhoz köthető női fotográfusa Julia Margaret Cameron. A részben arisztokrata származású, kedvtelésből fotografáló Cameron műveiben előszeretettel dolgozott fel irodalmi és bibliai témákat. Címként vagy a paszpartura írva sokszor szerepeltet egy-egy idézetet az illusztrált műből. Az illusztrált zsánerjelenetekhez ismerősi köréből verbuvált modelleket, a családtagok, barátok, szomszédok vagy háztartásbeli alkalmazottak között sok nő szerepelt (a művei 2/3-án nők szerepelnek Cox szerint<sup>3</sup>). Azonban saját korában elsősorban a férfi portréit méltatták. Készített képet többek között a költő Alfred Tennyson, Robert Browning, a festő John Everett Millais, a tudós John Herschel és



Angyal a házban (*Angel in the House*), Emily Peacock, 1873, carbon print, 34,5×23,2 cm, Julia Margaret Cameron felvétele, Victoria and Albert Museum, ltsz. E.2309-1997

Charles Darwinról is, akiket testvére irodalmi szalonja révén ismert meg. Cameron nőalakjait már többen elemezték és kimutatták, hogy bár nagyon jellemző műveire a vallásos beállítottság, mégis lehet egyfajta feminista olvasata is nőábrázolásának.<sup>4</sup> Többen Virginia Woolf írói munkásságának képzőművészeti pendantját látják benne; kettejüket ráadásul rokoni szálak is összefűzték, mivel Cameron Virginia Woolf nagy-nagynénje volt. (Az első Cameron-monográfiának is Woolf írta az előszavát, illetve *Freshwater* című komédiájában is szerepelteti a fotográfusnő alakját). Az irodalmi illusztrációit egészen az 1970-es évekig amatőrnek és esztétikai érték nélkülinek te-



Lőrinc barát és Júlia (Friar Laurence and Juliet), 1865, albumin, 27,5×31, 4 cm, Julia Margaret Cameron felvétele, Victoria and Albert Museum, ltsz. 941-1913

kintették (Cox – Ford, 2003), ugyanakkor az illusztrációk nőalakjai által képet kapunk a 19. században a nőkről alkotott nézetekről.

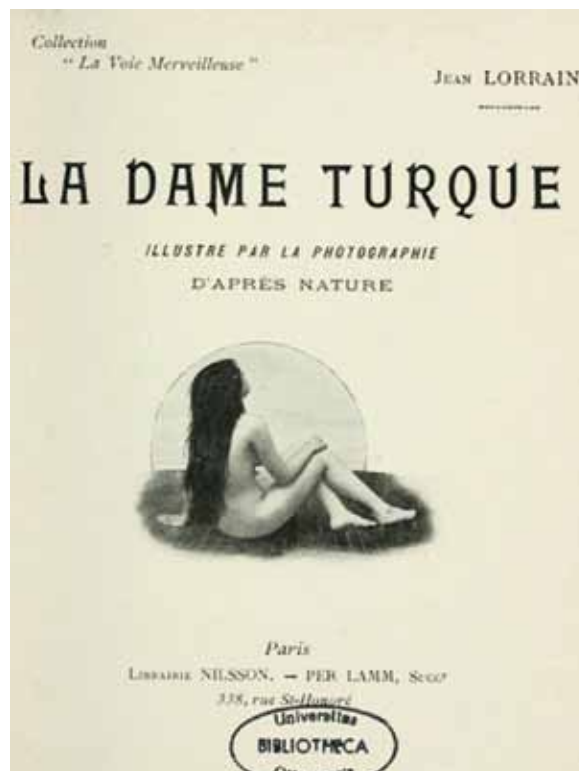
Coventry Patmore *The Angel in the House* (1858, London Book – *Angyal a házban* című, 1854–56-ban írott verseskötete nyomán Cameron is készít egy azonos című fotót 1873-ban (Emily Peacock, 1873).<sup>5</sup>

Patmore feleségéhez szóló könyvében a felesége alakjában a viktoriánus kor nőideálját festi le, aki hű feleség és anya egyben, aki a férjnek alárendelt és teljes mértékben feláldozza önmagát a férjéért és a gyerekeiért. A könyv népszerűsége nyomán a kifejezés átment a közbeszédbe is, így kérdéses, hogy Cameron ténylegesen a könyvet akarta-e illusztrálni, vagy csak egy népszerű frázist jelenített meg a képen. Mindenesetre Masami Usui szerint<sup>6</sup> ironikusan is értelmezhető a portré, mert Patmore felesége már a könyv megjelenése előtt elhunyt és az a szóbeszéd járta, hogy a házassága alatti nehéz sorsa miatt halt meg. Cameron nőalakja külsőleg teljesen megfelel a házi angyalnak, bájos, visszahúzódo, ugyanakkor belsőleg hiányzik belőle az elégedettség és az eltökéltség, szomorúság hatja át, mintha szabadulni szeretne a reá mért szereptől és elvárásoktól.

Ez a magába fordulás, üres tekintet Cameron több képén is visszaköszön, bár ez részben a hosszabb expozíciós idő használatával is magyarázható. Amikor több alak szerepel, férfi és nő, ritkán néznek egymás szemébe, nincsenek nála boldog párok. Rómeó és Júlia (Henry Cotton és Mary Ryan, 1867)<sup>7</sup> is inkább elnéznek egymás mellett a semmibe révedve. Cameron szemlélete tetten érhető abban is, hogy az egyes költeményeknek vagy drámáknak melyik jelenetét választja ki illusztrálásra. Például az Oféliát ábrázoló

több verzióban elkészített kép (Mary Pinnock – *Study I-II.*, 1867 és Emily Peacock, 1870) egyike sem a preraffaelita művészekre jellemző ábrázolást használja, vagyis nem a vízben lebegő vagy a megzavarodott Oféliát, hanem egy önmagába révedő, merengő, bánatos Oféliát láthatunk. Ezáltal a drámai végkifejlet helyett az apja iránti szeretetre tevődik át a hangsúly. Ofélia kilétére csak a fénykép címéből, illetve a ruhára aggatott rózsából következtethetünk. A letépett rózsza szimbolikusan az élet rövidségét jelzi, így Ofélia történetét egyfajta sorsszerűség és eszkatológikus olvasat hatja át Cameron illusztrációjában. De talán az sem véletlen, hogy a *Rómeó és Júliához* tartozó másik illusztráció Lőrinc atyát és Júliát (Henry Taylor és Mary Hillier, 1865) ábrázolja, azt a jelenetet, amikor Júlia kezébe veszi a sorsát és elkéri a tetszhalált hozó fiolát. További példákat lehetne még felsorakoztatni, de talán ennyiből is látszik, mennyire átítatja az ábrázolt nőalakokat az az érzés, amivel Cameron is küzdött, hogy nőként elfogadják a művészetét.

A fotóirodalom történetében<sup>8</sup> az 1880-as évek egy új fordulatot hoztak, nemcsak a Kodak elterjedésével, aminek következtében megnőtt az amatőr fényképezők, és ezen belül a fényképező nők száma, hanem az autotípus technikájának feltalálásával, hiszen ez lehetővé tette, hogy nyomtatásban jelenjenek meg az illusztrációk könyvekben és újságokban. Franciaországban az első olyan újságok, amelyek kizárólag fényképeket használtak illusztrálásra, kicsit bulvár jellegű irodalmi lapok voltak, mint a *La Grande Vie*, *La Vie de Paris*, a stúdióban készített fotóillusztrációkat pedig színészekkel játszották el. Ebben minden lehetséges sztereotípiát felsorakoztattak a nőkről, akiknek ledér történetei, vagy ironikusan megírt



Jean Lorrain A török dáma (La Dame Turque, 1898) című könyvének címlapja / Forrás: openlibrary.org

emancipációs törekvései tanulságul szolgálhattak a főként női olvasóközönségnek, míg a férfiak legeltethették a szemüket a helyenként alsóneműben is ábrázolt csinos nőalakokon. Az újságok népszerűsége következtében a Nilsson/Per Lamm Kiadó könyvsorozatát is indított hasonló típusú fotóillusztrációkkal, aminek következtében Franciaországban a fotóval illusztrált könyveknek kialakult egy populáris és lenézett konnotációja a századfordulón.

Ez a jelenség sokáig megakadályozta, hogy komolyabb szépirodalmi művekben is használják a fotográfiát illusztrációként.

Ebben a Nilsson/Per Lamm sorozatban jelent meg Jean Lorrain *La Dame Turque* (1898, Paris, Nilsson/Per Lamm – *A török dáma*) című fotóillusztrált műve, illetve Colette férjének, Willynek az *En Bombe* (1904, Paris, Nilsson/Per Lamm – *Bombaként*) című regénye. Ez utóbbi ironikusan, a fotóval illusztrált regények kifigurázásaként is olvasható. Kigúnyolja, de ki is használja a fotográfiát, hiszen az író tudatos marketingfogásként saját maga pózol a fényképeken, illetve Colette szerepében az a színésznő szerepel, aki a férje nevének kiadott önéletrajzi ihletésű írásaiból (*Claudine* sorozat) átdolgozott színdarabban alakítja a főhősnőt. Az olvasó könnyen azonosítani tudta a szintén nagyvilági életet élő szerzőpárost a regény szereplőivel. Az erősen sztereotip nőábrázolás itt egyszerűre vállalt és a túlzás által kifigurázott.

A századfordulón a nők emancipációért folytatott küzdelme nyomán megjelenik a fotóirodalomban is egy újfajta nőkép. Amerikában a New Women mozgalomhoz is kapcsolható, illetve a Photo-Secession-höz és Alfred Stieglitzhez kötődő Anne Brigman 1949-ben jelentet meg egy teljesen újszerű könyvet *Songs of a Pagan* címmel. A képek többsége még az 1910-es években készült, és több próbaverzió is fennmaradt a könyvből,<sup>9</sup> amelyek saját kezűleg gépelt oldalakból és beragasztott fotókból állnak. A két másik könyvterve pedig sosem jelent meg nyomtatásban. A *Songs of a Pagan* (1949, Idaho, Caldwell – *Egy pogány dalai*) könyvében tájképeket láthatunk, illetve alakokat, többnyire aktokat, amelyek beleolvadnak a tájba. A könyv elején görög mitológiai alakokat idéznek fel az énekek, de lassanként megjelenik

egy személyesebb hang a versekben, és a hangsúly a természetben megjelenő szépség feletti örömről, az Anyatermészettel való azonosulásra tevődik át. Több fotón és akton maga Brigman szerepel, ami nagyon merész lépésnek számított a saját korában, illetve a természettel való azonosulás az ezredfordulón megjelenő ökofeminista nézeteket vetíti előre.

A 20. század első felében több képzőművészeti stílusirányzatban helyet kap a fotográfia, sokáig hat még a piktorialista stílus, de ezzel szinte egy időben válik fontossá a szürrealista fotográfia, az Új Tárgyaság, és a riportfotográfia egyik ága, a humanista fotográfia; mindegyik stílus alkotásaiban találunk irodalmi vonatkozásokat. Ami ezek közül a nőkről alkotott képhez kapcsolódik, az a női aktokat prezentáló irodalmi művekhez, az ifjúsági fotóirodalmi művekhez, illetve az önéletrajzi fotóirodalmi művekhez köthető.

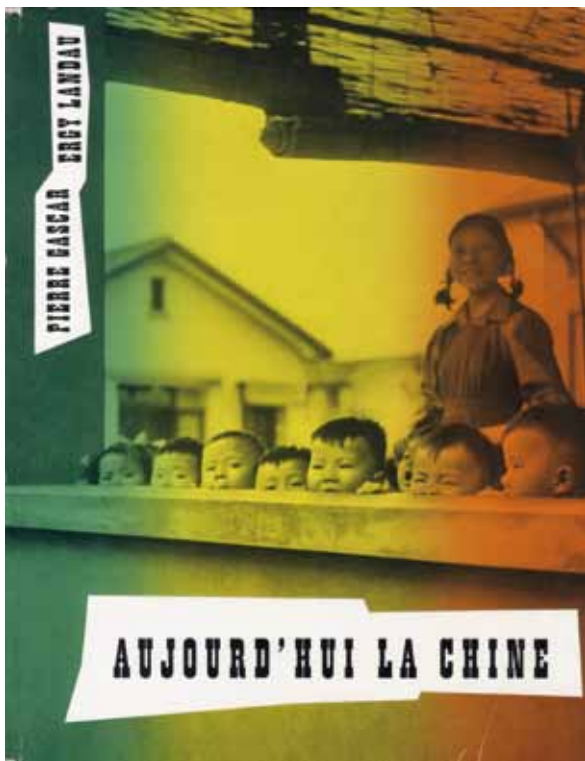
A nő a múzsa szerepét tölti be a szürrealistáknál. Rémy Duval versei kísérik az Arts et Métiers Graphiques kiadónál 1936-ban megjelentetett *28 études de nu* (28 akt tanulmány) című albumot. Ebben több női fotográfus műve is szerepel, többek között a Franciaországba emigrált magyar származású Rogi André, Nora Dumas, Ergy Landau képei. Nehéz azonban megkülönböztetni az ő fotóikat a férfi fotográfusok aktjaitól, mintha a női tekintet semmiben sem különbözne a férfi tekintettől. Ennek ellenére Rémy Duval verseiben azt a sztereotípiát ölti szavakba, miszerint a női test a férfiak szemének teremtett, hogy a munkából hazatérő fáradt férfi vigaszt találjon benne. A képeken a női/ferfi látásmód helyett inkább az alkotók egyéni stílusjegyeit fedezhetjük fel. Könnyű felismerni Man Ray szolarizált képét, vagy Laure Albin-Guillot piktorialista hatású, lágy rajzolatú fotóit.

Albin-Guillot-nak más könyvekben is megjelentek aktjai: Pierre Louÿs *Douze chansons de Bilitis* (1937, Paris, J. Dumoulin – *Bilitis 12 dala*), Paul Valéry *La Cantate de Narcisse*<sup>10</sup> (1941, Paris, Impr. Arta – *Narcisszusz kantátája*) és Henry de Montherlant *La déesse de Cypris* (1946, Paris/Bordeaux, Henri Colas/Chez Rousseau – *Cypris istennője*) című műveiben. A lány rajzolatú képek jól igazodnak a görög mitológia mesebeli világához, a nimfák és Narcisszus vitájához, az önimádat témájához, ugyanakkor erotikus tartalma, illetve az, hogy egy nő készítette a férfi aktokat, újdonságnak számíthatott. A *Bilitis 12 dalában* különös módon van összeszerkesztve a szöveg a képpel, a fotók fehér háttere ugyanis egybeolvad a lap fehérjével, így a szöveg terébe szinte belépnek a női alakok. Az eredetileg illusztráció nélkül, 1894-ben kiadott szöveg a leszboszi szerelemről szól és egy fikatív görög költőné fordításaként jelenik meg, amit helyenként „lefordítatlan görög idézetekkel” igyekeznek még hitelesebbé tenni az író. Albin-Guillot nőalakjai egyáltalán nem akarják az antik stílust imitálni, és ezáltal a képek kihatnak a szöveg kihívó olvasatára, ahol a leszboszi szerelmi történet átalakul öntudatos, modern, a nemi vonzódását bátran vállaló nőképpé. Kevésbé ismertek Laure Albin-Guillot gyerekkönyv-illusztrációi,<sup>11</sup> amelyekhez Louise Edmée Chevalier tervezte kis figurákat használt.

Több szerzőnél meg kell említenünk a gyerekillusztrációkat, mert a gyermek és ifjúsági fotóirodalomban többségében női fotográfusokat találunk. Ez azt a mai napig is élő sztereotípiát igazolja, hogy a nőknek kell nagyobb részt vállalniuk a gyereknevelés feladatában és ellátniuk az azzal kapcsolatos láthatatlan munkát. Albin-Guillot mellett az aktokban, illetve a gyerekfotográfiában és a gyerekeknek szóló

illusztrációkban egyaránt kiemelkedő Ergy Landau.<sup>12</sup> Az eredetileg különböző újságokban megjelent gyerekportréit összegyűjtő Marcel Aymé előszavával kiadott albuma (Ergy Landau: *Enfants*, 1936, Paris, O.E.T. – *Gyerekek*) a gyerekek ártatlanságát illusztrálja. Ez a könyv a humanista fotográfusok fotóirodalmi alkotásaihoz sorolható, hiszen náluk jellemző, hogy az albumban megjelenő szép képekhez előszeretettel kértek fel írókat-költőket a könyv előszavának megírására, vagy időnként a kiadó kérésére alkottak írók és fényképészek közös műveket. Gondoljunk például Brassai *Paris de nuit* (*Párizs éjszaka*) könyvére Paul Morand előszavával (1932), vagy Robert Doisneau *La Banlieue de Paris* (*Párizs külvárosa*) könyvére Blaise Cendrars előszavával (1949), vagy a La Guilde du Livre kiadónál megjelent albumokra.<sup>13</sup>

A gyerekeknek szóló fotóillusztrált könyvekben általában a történet cselekményét vagy gyerekekkel, vagy bábukkal, vagy állatokkal „játszatják” el, és az Ergy Landau által illusztrált gyerekkönyvek is ezt a hagyományt követik. A *Le Petit Chat* című könyvben, Maurice Genevoix szövegében egyes szám első személyben mutatkozik be egy macska és meséli el, hogyan egerészik, mosakszik vagy mit gondol a róla készült portréről. A *Horoldamba le petit mongol* (1957, Paris, Calmann-Lévy – *Horoldamba, a kis mongol*) Yves Bonnieux szövegével kiadott története pedig egy mongol kisfiú vakációit és minden napjait ábrázolja. Ez a könyv a Nathan kiadónak a „Világ gyermekei” gyerekkönyvsorozatához hasonlít. Ez a típusú gyerekkönyv a 2. világháború után – a kor nagyszabású, *The Family of Man* című fotókiállításához hasonlóan – azt a szemléletet igyekszik bemutatni, hogy a népek különbözőségeik ellenére is egy nagy családba tartoznak.<sup>14</sup>



A mai Kína címlapja, magántulajdon. A kötet Ergy Landau 1954-es kínai utazása során készített felvételeit és Pierre Gascard szövegét tartalmazza.

Fotóillusztrált gyerekkönyveket ugyanakkor találunk mindenféle avantgárd stílusban. Idetartozik például a dadaista Hannah Höch fotókollázsokból kialakított fantasztikus lények történetét elmesélő *Bilderbuch* (2008, Berlin, The Green Box – *Képeskönyv*), vagy a szürrealistákhoz sorolt Claude Cahun-nek *Le coeur de Pic* (Lise Deharme, 1937, Paris, Corti – *Pikk szíve*) című könyve. Ez utóbbiban fotómontázsokat, illetve különböző talált tárgyak vagy tárgyak-

ból összerakott bábuk fotóit találjuk. A fotók itt csak nagyon lazán kapcsolódnak a szürrealista költő, Lise Deharme szövegeihez. Paul Éluard előszavában is ezt emeli ki, hogy egy olyan újfajta gyerekkönyvet tart a kezében az olvasó, ami szakít a konvencionális gyerekkönyv-illusztrációkkal, és a felnőtteknek is izgalmas olvasmány lehet, ahol mindenki eldöntheti, hány évesnek érzi igazán magát.<sup>15</sup>

Claude Cahun egyéb fotói szintén újítást jelentenek a nőkép/énkép terén. Cameron képeihez hasonlóan az ő képeit is az elmúlt 20 évben fedezték fel újra és sokan írtak már feminista szempontból is munkáiról.<sup>16</sup> Az 1894-ben Lucy Schwob néven született művész, aki író, színész és fényképész is egyben, felveszi a Claude Cahun férfi művésznevet 1917 körül. Ahogyan a nevével, az önportréin is játszik szexuális identitásának kettősségével, tükrök, maszkok, álruhák segítségével prezentálja önmagát androgün alakban. Írásaiban ugyancsak előszeretettel keveri a szereplők nemi identitását, a nők férfias karakterűek, erősek és vágynak a hatalom és a tudás megszerzésére. Nem passzívak és szexuális vágyaikat sem nyomják el magukban, sőt sokszor a normákat meghaladó homoszexuális, biszexuális, házasságtörő, vérfertőző, szado-mazochista vonzalmak motiválják cselekedeteiket. A sztereotípiák alól felszabadult, be nem skatulyázható, többes identitásúak például a *Héroïnes* (*Hősnők*) című, illusztrációk nélküli novelláskötetnek női alakjai. De hogy a fotóval illusztrált műveknél maradjunk: élettársával, a (Marcel Moore művésznevű) képzőművész Suzanne Malherbe-bel együtt adják ki az *Aveux non avenues* (1930, Paris, Éd. Carrefour – *A meg nem vallott vallomások*) című könyvet, amelyben Cahun írásaihoz Malherbe fotókollázsokat készít, részben Cahun fotóiból. A könyv 10 fejeze-

tében mindegyik elején található egy kép, ugyanakkor a képek szabadon kommunikálnak a szöveggel (allúziók és szimbólumok formájában), és a szöveg a képekkel létrejövő kusza intermedialis kapcsolathálójának következtében ugyanúgy darabokra esik szét, mint a kollázsok. A képek nem illusztrálják a szöveget, nem segítik annak értelmezését, inkább megnyitják azt a tudatalatti tartalmak, vágyak, álmok világa felé. Hans Bellmer babáihoz hasonlóan feldarabolódik a test a képeken, hogy egyfajta Új Évaként újra összerakódjon. A kivágott szemek, az olvasóra, illetve az írónak önmagára szegezett tekintetei egyszerre kifelé és befelé néznek. Egy össze nem fogható és racionálisan fel nem fogható testkép és énkép tárul fel a szöveg és a képek együtteséből, ahol a felfedett maszkok mögött újabb maszkok sejlenek fel, ahol keveredik az álom és a valóság, a megmutatkozás és az elrejtés, a gyerekkori én és a későbbi polimorf identitások, ahol szétesnek a hagyományos sztereotip szerepkörök, és a lehetetlenné váló önazonosulás a művészi gesztuson keresztül egy összetett identitású, intermedialis önvallomásban íródik újra.

Bár már Claude Cahunnél túllépünk a sztereotip nőképen, a 20. század második felétől mind a mai napig fennmaradtak a női szerepek körüli klisék, ezt tá-

masztja alá az a tény, hogy a kortárs gyermekeknek szóló fotóirodalomban még mindig több női alkotót találunk, illetve az, hogy a fotográfia művészeti értékének felértékelésével helyet kapnak az írófeleség amatőr vagy professzionális fényképészek művei (Margaret Bourke-White, Martine Delerm, Marie Jo Butor, Claire Legendre), akik mint az író életének különleges dokumentátorai helyet kapnak a fotóirodalomban.<sup>17</sup> Még nagyon sok fotóirodalmi példát lehetne hozni a női fotográfusok sokszínű és sokrétű munkáiból, említeni lehetne például Alix Cléo Roubaud, Lydia Flem, Sophie Calle vagy Katy Couprie fikciót és valóságot keverő önéletrajzi munkáit, de talán az eddig bemutatottakból is kitűnik, hogy amint az identitásképünk összetetté válik, szét-töredezik az identitásunkat összefogó narratíva és helyet kapnak a szavakon túl a vizuális és egyéb, multimedialis, kimondhatatlan és körülírhatatlan, tudatalatti tartalmak. A számítógépek napi frissítéseinek mintájára fedezzük fel identitásunk folyamatosan változó és újraalkotandó jellegét. Ezen felül minden nőnek újra és újra meg kell vívnia a maga harcát a társadalomban továbbélő sztereotip viselkedésekkel szemben, de a sokszínűséget bemutató művek a választás szabadságát sejtetik a nőiség értelmezésében.

#### JEGYZETEK

<sup>1</sup> A fotográfia és az irodalom kölcsönhatásainak vizsgálata Franciaországban mára már külön kutatási irányzattá vált. A Phlit ([www.phlit.org](http://www.phlit.org)) kutatócsoport munkáiban rögzült a „photolittérature” kifejezés, amely alapján használok én is a „fotóirodalom” egybeírt alakját a fotográfia és az irodalom kapcsolatára épülő művekre.

<sup>2</sup> Naomi ROSENBLUM (1994): *A History of Women Photographers* című könyve az elsők között volt azon gender megközelítésű művek között, amely a fotográfusnőket propagálta és láthatóvá tette a műveiket.

<sup>3</sup> COX J. – FORD C. (2003).

<sup>4</sup> WOLF S. (1999) és SCHIRMER L. (2001).

<sup>5</sup> A VAM oldalán elérhető.

<sup>6</sup> USUI M. (2007).

<sup>7</sup> A National Gallery of Ireland birtokában a NGI. 2019.330 leltári számon.

<sup>8</sup> A fotóirodalom legátfogóbb történeti áttekintéséhez lásd Paul EDWARDS (2008) könyvét, de a részletes fotóirodalmi

bibliográfiát lásd a [phlit.org](http://phlit.org)-on, illetve egy magyar nyelvű áttekintőt a [fotoirodalom.blogspot.hu](http://fotoirodalom.blogspot.hu)-n.

<sup>9</sup> A könyvtervek megtekinthetőek voltak a Yale könyvtárának oldalán 2017 májusában.

<sup>10</sup> A könyv 20 fotójából 12 darab, valamint néhány, a könyvhöz készült tanulmánykép is megtalálható a RMN oldalán.

<sup>11</sup> Lásd például *Suite d'illustrations pour Le Grand Meaulnes d'Alain Forurnier* vagy *Nativité*.

<sup>12</sup> Ergy Landau illusztrált fotóirodalmi könyveinek listáját lásd a [phlit.org](http://phlit.org) oldalon.

<sup>13</sup> A La Guilde du Livre-nél kiadott gyerekönyvekről lásd Antoine TILLE tanulmányát a Bibliothèque cantonale et universitaire BCU Lausanne oldalán.

<sup>14</sup> A *Horoldamba, a kis mongol* című könyvről lásd Laurence LE GUEN elemzését.

<sup>15</sup> Laurence Le Guen Miniphliten közreadott elemzése szerint.

<sup>16</sup> Lásd: Alexandra ARVISAIS (2013) és Andrea OBERHUBER (2007).

<sup>17</sup> Lásd a [phlit.org](http://phlit.org)-on a párban írt fotóirodalmi művek listáját.

#### IRODALOM

ARVISAIS, A. (2013): *L'imaginaire féminin dans Héroïnes de Claude Cabun*. In *Savoirs des femmes*.

ALBIN-GUILLOT, L. (1946): *Suite d'illustrations pour Le Grand Meaulnes d'Alain Fournier*, Paris, H. Collas, Rousseau Frères.

ALBIN-GUILLOT, L. (1946): *Nativité*, Paris, Les Presses d'Île de France.

COX, J. – Ford, C. (2003): *Julia Margaret Cameron – The Complete Photographs*, New York, J. P. Getty.

LE GUEN, L. (2016): *Abolir les frontières en littérature jeunesse: la tentative des albums photographiques des années 1950 à travers l'exemple d'Horoldamba le petit Mongol*. In *Strenae* 2016/11.

USUI, M. (2007): *Julia Margaret Cameron as a Feminist Precursor of Virginia Woolf*. In *Doshisha Studies in English* 80, Kyoto, Japan.

EDWARDS, P. (2008): *Soleil Noir*, Rennes, PUR.

TILLE, A. (é.n.): *Le livre photographique pour enfants: quelques exemples de La Guilde du Livre*. Megjelent a Bibliothèque cantonale et universitaire BCU Lausanne oldalán.

OBERHUBER, A. (2007): *Entre*. In Claude CAHUN: *Contexte, posture, filiation – Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de langue française, 13–26.

ROSENBLUM, N. (1994): *A History of Women Photographers*, New York, Abbeville Press.

SCHIRMER, L. (szerk., 2001), *Women Seeing Women – A Pictorial History of Women's Photography from Julia Margaret Cameron to Annie Leibovitz*, New York, Norton.

WOLF, S. (1999): *Julia Margaret Cameron's Women*, New Haven, Yale UP.