

Vizuális napló, autofotográfia: emlékezet és szellemjárás Patti Smith polaroidjain és a közösségi médiában – *A Book of Days* (2022)

Patti Smith mint amerikai kulturális ikon

Mielőtt részletesen rátérnék a szerző képeinek elemzésére, említést kell tennem a kamera másik oldalán álló Smith-ről. Smith-ről számos fotográfus készített portrékat, többek között Richard Avedon, Lynn Goldsmith, Annie Leibovitz, Robert Mapplethorpe és Frank Stefanko is, akik mindannyian máshová helyezték a hangsúlyt képeik készítésekor. Ahogy Francois Soulages írja, a portrék az élet színpaddá alakítását viszik véghez, melyek során a fotográfus válik a rendezővé, és ez a szerep elkerülhetetlen. A fényképész rajta hagyja a kézjegyet az általa készített képeken (Soulages 2011, 70). A portrék a fotográfus és az alany dialógusa mentén különféle jelentéstartalmakat, ideológiákat közvetíthetnek. A következőkben tárgyalt portrékból kirajzolódik egy heterogén, mégis világosan tetten érhető, makacs reprezentációs kísérlet, ami a híres férfi idoloktól különbözően gondolkodik alkotói szerepéről. Külső megjelenését illetően a különféle jelmezek és szerepek felöltése nem ölt harsány jelleget (a számos alkotói korszakot számláló, kaméleonnak is nevezett David Bowie pályájával ellentétben). Helyette a határszegő, sérülékeny, munkásosztálybeli gyökereihez végig ragaszkodó, fényűzést elutasító női alkotó képei jelennek meg; egy olyan nőé, aki nem szégyelli a testét, az öregedést. Puritánsága ellentétben áll a szereppel, amit elődei közvetítettek arról, mit jelent rock 'n' roll ikonnak lenni. Smith határozott autonómiával bír, elutasítja a zeneipar diktálta igényeknek való megfelelést. „Én döntöm el, meg akarok-e fésülni, vagy nem. Senki más nem mondta meg, hogy nézzek ki, és most sem mondhatják meg, hogy viselkedjek¹” mondta egy 2017-es interjúban (Branch 2017, saját fordítás).

¹ [As a performer], I decide whether I want to comb my hair. No one ever told me what to do, and no one tells me now.”

Patti Smith leghíresebb, világhírűvé vált portréját Robert Mapplethorpe készítette a *Horses* (1975) című első stúdióalbumához. Ennek a képnek az akkor még pályája kezdetén lévő Mapplethorpe is sokat köszönhetett, hiszen a korszak egyik legkelendőbb amerikai lemezének borítóját készítette el. A borítón szereplő zakós, nyakkendő *crossdresser* (a másik nem ruhakódjai szerint öltöző) kócos és lezser nő figurája idővel annak az attitűdnek lett ikonjává, ami radikális fordulatot hozott a női zenész szerepmodellekről alkotott elvárások, a rock 'n' rollról való gondolkodás tekintetében. A 1960-as évektől az Egyesült Államokban a rock 'n' roll műfaja a zenei újszerűsége, a konformizmussal szembeni lázadása ellenére átörökítette a nukleáris családmódel által diktált konzervatív nemi szerepeket. A nők szerepe a férfi maskulin ideálok, és az ő kezük alá dolgozó, láthatatlan háttér munkát végző, passzív, múzsa szerepre, vagy a fetiszizált múzsa és művész számára prédaként, szabadon elejthető zsákmányként értékelt rajongó (*fangirl*) szerepére korlátozódott (Meyer és Milestone 2012, 43). A rock 'n' roll ikon és ideál, az aktív, alkotói szerep, a határsértés és a lázadás fehér, középosztálybeli, maskulin privilégiumnak számított, épp úgy, ahogy a dalszerzés, és a zenei-technikai tudás képessége és bizonyítása is. Ugyanakkor a '70-es évektől egyre gyakrabban, normatív, feminin megjelenés és viselkedés volt az elvárt a rendszerint énekes szerepben feltűnő női előadóktól (Meyer és Milestone 2012, 48). Smith nem csak külső megjelenésével, hanem első lemezének dalszövegeivel és élő performanszaival is parodizálta a telhetetlen, prédára vadászó, macsó allűröket felvonultató férfi zenészeket, nevetségessé téve őket viselkedésük, beszédük imitálása által. A *crossdressing* így nemcsak külső stílusjegy, hanem művészi értelemben is egy kritikai gesztusként, a patriarchátus egyenlőtlen hatalmi viszonyrendszerének kifigurázásaként értelmezhető:

I-I walk in a room, you know I look so proud
 I'm movin' in this here atmosphere, well, anything's allowed
 And I go to this here party and I just get bored
 Until I look out the window, see a sweet young thing
 Humpin' on the parking meter, leanin' on the parking meter
 Oh, she looks so good, oh, she looks so fine
 And I got this crazy feeling and then
 I'm gonna ah-ah make her mine
 Ooh I'll put my spell on her.

(Patti Smith-Gloria, 1975)²

² Járkálok fel-alá a szobában, | Tudod, mennyire büszke vagyok | Ebben a közegben mozgok, | És tudod, itt nekem mindent lehet | Elmegek egy buliba, de hamar elunom magam | Aztán

A fenti dalszöveg ráadásul nem csak egy parodisztikus szerepjáték kontextusában értelmezhető, hanem a maszkulin közegben a női homoszexuális vonzalom tabuját színre vivő szöveggént is. Hasonlóan tabudöngető gesztusként értékelhető Smith harmadik stúdióalbumának, az *Easternek* (1978) a portréja is, amit Lynn Goldsmith készített. A portré Smithről egy koncert közben, eksztatikus állapotban ért balesetének következtében elszenvedett súlyos sérülés után készült, a beállítás különösen fájdalmas és nehézkes volt: „[m]ikor felemelte a karját, vele együtt mintha a lelke is felemelkedett volna” (Berning Sawa 2019). A testszörzet megmutatása, az önkívületi állapot, az aktív, női libidó megjelenítése egybecseng a feminizmus második hullámának törekvéseivel, melyek a női szexualitást nem egy passzív aktusra redukálják, hanem a nőt is cselekvőkészséggel, erotikus eksztázisra való igénnyel társítja (Haberl 2013, 146). Lynn Goldsmith elmondása alapján ezért volt funkciója annak, hogy a melankolikus, merev, szoborszerű, fekete-fehér világ helyett „bizsergető,” színes portrékat készítsen.

Frank Stefanko két évtizeden keresztül követte és dokumentálta Smith alkotói tevékenységét, a '60-as évek elejétől egészen a '80-as évek elejéig. Ennek lenyomata a *Patti Smith – American Artist* (2017) című fotóalbum. Ezek a portrékon Smith, mint egy modern, emancipált ország és társadalom által 'kitermelt' alkotóművész jelenik meg, aki beteljesíti az amerikai álmot: a chicagói perifériáról a New York-i művészvilág epicentrumába érkezik meg, a Hyde parkban hajléktalanokkal salátalevelet vacsorázó fiatal lányból sok munka és kitartás, és megannyi szerencsés véletlen következtében elismert és népszerű alkotóművész válik a lehetőségek országában. Stefanko portréi a művészi evolúció folyamatát, a művészi identitáskeresés performatív aspektusát (*becoming*) jelenítik meg. Stefanko portréinak szereplői is műalkotássá válnak, a halhatatlan szépség és fiatalság dicséretét zengik (Stefanko 2017, 161). Smith-ben a fotográfus az amerikai identitás dicséretét látja, mindamelllett, hogy a zenekar és a fotós együttműködése barátságon, bizalmi viszonyon alapult. Ahogy azonban Smith az előszóban is megjegyzi, számára mást jelent amerikainak lenni, mint amilyen értelmezést a fotós a képeivel szuggerál. Smith sokkal inkább a heterogenitást, a kisebbségi nézőpontot látja dominánsnak. „Próbálkozom megfejtetni, mit jelent amerikainak lenni. Ha magamra nézek, arabot, Vénuszt, tizenkilencedik

kinézek az ablakon, és micsoda édeset látok, | A parkolóóránál pucsít, ott terpeszt | Milyen jól néz ki, annyira jól néz ki | Egyszerűen megőrülök és | Megszerzem őt | Megbabonázom (Saját fordítás.)

századi franciát látok, de nem tudom felismerni, mit tesz amerikaivá³” (Stefanko 2017, 12; saját fordítás.).

Annie Leibovitz 1996-ban készített portréjának története jól példázza, hogyan utasítja el (Stefanko portréival ellentétben) a kortalan, tökéletes és szenttelen, mindig kifogástalan és magabiztos megjelenésű női ideál szerepét Smith. Korábban, Leibovitz 1978-as, *Rolling Stone* magazin borítójára szánt, valódi „rocksztár” portré műfajához igazodva lángnyelvekkel „tuningolt” fotójának elkészítése kis híján katasztrófába torkollott, hiszen a fényképezésénél a nyári kánikulában kerozint használtak. Majdnem húsz évvel később azonban férje halála kapcsán kapott Leibovitz telefonhívást Smith-től. Ekkor készült fotóján a sebezhetőség és az erő együttes jelenléte figyelhető meg:

1996-ban Patti éppen visszatért New Yorkba, miután évekig csendesen élt Detroit egyik külvárosában. [...] Férje hosszan tartó betegség után, szeretett bátyja pedig néhány héttel később meghalt. Két fiatal gyermeke apa nélkül maradt, akikről gondoskodnia kellett. [...] Céltalanul sétált az utcán, nyomottnak érezte magát, és amikor eszébe jutott, hogy a stúdióm a közelben van, felhívott, hogy megkérdezze, rendben van-e, ha feljön. Természetesnek tűnt, hogy lefotózzam [...] Férje bőrdzsekijét viselte, és lélegzetelállítóan sebezhetőnek tűnt – olyan nyersnek, annyira nyitottnak. Patti úgy gondolta, hogy a fotó egy belső stabilitást fog reprezentálni, amit akkor, 1978-ban is látott, de ezt idővel, keserű tapasztalatok során újból át kellett értékelnie.⁴ (Leibovitz 2018, 125, saját fordítás)

³ „I tried to figure out what does it mean to be American. When I look at myself I see Arabian, Venus, 19th century French, but I can not recognize what makes me American.”

⁴ “In 1996 Patti had just returned to New York after years of living quietly in a suburb of Detroit. Her husband had died after a long illness and her beloved brother had died suddenly a few weeks later. She was bereft, with two young children to care for. She was walking the street aimlessly, feeling depressed, and when she realized that she was near my studio, she called to ask if it was OK to come up. It felt natural to take her picture. She was wearing her husbands leather jacket and she seemed breathtakingly vulnerable — so raw, so open.”

Smith mint fotográfus

Néha azt mondják, a fotóim homályosak, életlenek, gyengén fókuszáltak. Pont olyanok, amilyenek szeretném, hogy legyenek. Olyan képeket készítek, amiknek van valamiféle szépsége.⁵

(Sajey 2016, saját fordítás)

Smith fotográfia iránti érdeklődésének kezdete még jóval memoárjai előtti időkre datálható. *Kodak* címmel, mindössze száz példányban jelent meg verseskötete 1972-ben. Ebben az évben váltak el útjaik Robert Mapplethorpe-pal, aki Sam Wagstaff oldalán kötött ki. A fotográfiában ekkor még csak lehetőségeket sejtő Mapplethorpe számára a kurátor, gyűjtő, és idővel a fotográfus mecénásává váló Wagstaff közreműködése Mapplethorpe művészi kiteljesedéséhez egyrészt anyagi értelemben jelentett támogatást, hiszen drága, professzionális kamerákhoz tudott a segítségével hozzájutni (Haberl 2013, 147-148), másrészt miatta hagyta el végérvényesen Patti Smith-t. A *Kodak* című verseskötetben Smith a fotográfiát a *voyeurizmus*, az exhibicionizmus, a perverzió eszközeként jelenítette meg (Haberl 2013, 148). A képzettársítás egy szinekdochikus átvitelen alapult, hiszen a Kodak-film a fotográfiában és a filmiparban a korszak legnépszerűbb terméke volt, ugyanakkor egyben a new yorki művészvilág képmutatásának, exhibicionizmusának allegóriája is Smith értelmezésében. A saját, (anti)messianisztikus küldetéstudata felől meggyőződött Mapplethorpe-pal ellentétben Smith számára a fotográfia nem a világmegváltás eszköze és útja: „Nem akarom a világot megváltoztatni a képeimmel.” (Sajey 2016) A fotók készítését nem művészi teljesítményként értelmezi, azok dokumentarista jellege élvez prioritást.

Habár Smith számára inspirációként szolgált Mapplethorpe munkássága, először férje, Fred Sonic Smith 1995-ben bekövetkezett halála után ragadott kamerát, egy Land 250-es polaroid gépet. A polaroiddal az oldalán zarándoklatra indult, hogy felkeresse azokat a tárgyakat és helyszíneket, melyek az elhunyttal közös élményeinek, énképének fontos állomásai és emlékhelyei voltak. Ez a többnyire minden memoárjában ismétlődő cselekménysorozat a 2011-ben megjelent *Just Kidstől* egészen a 2019-es memoárjáig a *Year of the Monkey* kötetig visszatérő életütesemény. Mivel esetében a memoár egy műfajilag hibrid, multimediális formátum, a fotók általi történetmesélés autofotográfiaiaként, vizuális naplóírási

⁵ “Sometimes [people] will say my photos are blurry, they’re out of focus or they’re too soft focus. My pictures look exactly like I want them to look.”

gyakorlatként értelmezhető. Ahogy kezdetben egyes versei a zenekar bakelitlemezeinek borítójában voltak elrejtve („jacketpoem”) úgy útinaplóiba illesztett fotóinak hordozója is egy másik médium. Smith esetében a polaroid szinte minden esetben a történetmesélés kelléke, kiindulási pontja. A traumatapasztalat sajátossága viszont, hogy elbeszélhetetlen, elmesélhetetlen; érdekes kérdés, vajon egy nem-verbális médium ezt mennyiben ellensúlyozza. Marianna Michalowska a következőképpen ír a trauma és a fotográfia viszonyáról:

A traumatikus tapasztalatokhoz hasonlóan a fényképezés is egy esemény elfojtása a tudatban. Egy esemény fotópapírra való áthelyezése és az archívum létrehozása mentesít bennünket a gondolkodás felelőssége alól. A lefényképezett múlt eltűnik emlékezethorizontunkból. Ugyanakkor az valahogy meg van mentve, még ha nem is látszik. A fényképezés furcsa viselkedést tesz lehetővé: azokat a dolgokat, amelyekre nem akarunk emlékezni, félretehetjük „Majd később!” felkiáltással eltávolíthatjuk őket magunktól. (Michalowska 2015, 60)

Az emlékezet tárgyainak és az emlékezés helyeinek fényképezése a trauma-tapasztalat testet öltött fixációja. Ugyanakkor az emlékezéssel pont ellentétes munkát hajt végre, hiszen új jelentések, tapasztalatok íródnak palimpszesztként az eredeti korpuszra. A fényképezés egy reprodukció, az ismétlés gesztusa, azonban jelentése elkülönböződik az eredeti tárgytól, ahogy az újraelbeszélte traumatapasztalat során is egy másik, újabb elbeszélés formálódik meg. A Smith memoárjaiban történő utazások értelmezhetők a trauma elaborációjaként, ahol a személyes veszteségre történő reflexió más haláleseteken keresztül történik meg. Az emlékezés és az utazás toposza így voltaképpen a fizikai térben és a tudatban történő zárandoklat, mely visszautal rá, de nem azonos az eredeti gyásztapasztalattal.

Kísértetjárás és szellemlátás

A memoárookra jellemző, hogy általában küldetéstudattal íródnak; a küldetés fogalmára támaszkodnak, mivel a múltat nemcsak feljegyzik, hanem az elbeszélés során fel is fedezik és újraalkotják azt. A küldetés nem csak a textuális térbe, hanem a fizikai térbe is beíródik. Pikaeszk kísérlet formájában, mintegy magányos zárandoklatként a szubjektum korábbi állapotára való visszaemlékezési kísérlet, ami a korábbi lelkiállapot és az én visszaszerzésére tett sikertelen performatívuma (Drewniak, Rzepa, Macedulska 2018, 32). Az emlékezet működéséhez hasonlóan a fotók esetében is az ábrázolt és az

imaginárius kölcsönhatásainak dinamikája érvényesül: a fotografikus tér Smith képein egyszerre valós és álombéli.

A fotó látszat-valóság, ahol a lefényképezett és a lefényképezhetetlen egyszerre van jelen, egyfajta játékos, megtévesztő ellenvalóság is, ami több dimenzióban játszódik (Soulages 2011, 80-81). Smith, *M Train* című 2015-ben megjelent memoárjában, melyet Fred Smithnek dedikált, Jean Genet sírját keresi fel, melynek történetét a memoár mellett a *Three Stones for Genet* című 2014-es dokumentumfilmje is feldolgozza. Smith köveket és földet visz a sírhoz, melyeket húsz évvel korábban, a férjével közös utazás során gyűjtött az Ördög-szigeten, ahova Genet mindig vágyott, de sohasem jutott e. Így válik a két mű Genet-nek a vágyott paradicsomba történő szimbolikus beléptetésének performanszává. A kompozíció révén megidézett „közös” képet saját vizuális naplójába illeszti. A fotó és a szöveg Smith-felől olvasva annak a reprezentációnak a példája, amit Marianne Hirsch (1999) családi tekintetnek (familial gaze) nevez.

Marianne Hirsch *Family Frames, Photography, Narrative and Postmemory* című kötetében Barthes „punctum”-ról alkotott elméletét gondolja tovább, ez alapján beszél arról a személyes megrázkódtatásról, amelyet egy családi fénykép megtekintése során tapasztalt. A *punctum* lehetővé teszi, hogy a fénykép temporális kimerívettsége ellenére folyékony narratívává változzon a néző és a fényképezett között megteremtődő érzelmi kapcsolat révén. A Kodak fényképezőgép feltalálása megváltoztatta a családi élet narratívájának és rögzítésének módját, a családi fotók esetében a rituálékat dokumentálják, de maguk is egy rituálé bizonyítékai. Az ideológiai elvárások határozzák meg, hogy a családi fotókon mit és hogyan kell olvasni. A családi fényképek valahol a tökéletes vagy idealizált család „mítosza” és a családi élet valósága között helyezkedhetnek el, mert a fotók megmutatják, milyen az ideális család (ami arra utal, hogy a képen látható család nem az (Hirsch 1999, 5).

A feszültség az imaginárius rituálé és az ábrázolt rituálé között található Smith fotóján, mely során a fotó Genet és Fred Smith halálának tényét is bizonyítja, a találkozó így csak magánrituáléként értékelhető. Mindemellett az önkiodóval készített fotó mögötti motiváció egy ideális, közös kép ígérete, melynek résztvevői egyszerre vannak jelen és találkoznak jelenvalóságukban. A Genet-vel való találkozás narratívája egyben az elhunyt férjjel közös utazás narratívájával helyezhető párhuzamba, amiről nem készült közös fénykép, így voltaképpen annak a sikertelen eseménynek az „újrajátszását” viszi véghez.

Smith számos polaroidján találkozhatunk olyan helyekkel és jelenetekkel, ahol a kép és a szöveg közötti dinamika feszültséget kelt. Míg a szöveg magát *ekphraszisz*-ként felmutatva beszél el az adott történetet, annak szereplőit, a mellékelt ábrán üres terekkel, és belőle hiányzó emberekkel

szembesülünk, akikről, mint kiderül, távol vannak, vagy már rég nem élnek. A szöveg viszont képes megidézni őket, ami furcsa összejátékot teremt az elbeszélhetőség és a lefényképezhetetlenség dinamikája mentén, komplementer viszont eredményezve. Soulages részletesen ír a lefényképezhetetlenség problémájáról, abban a kontextusban is, amikor egy portrén valóban szereplő emberi alakot nézünk, hiszen minden esetben egy vizuális látszatot látunk egy technikai eszköz nézőpontjából. „Aki fényképet néz, nem fogja reprodukcióként befogadni. Be kell látnunk, hogy fikcióról van szó. [...] A fotó létrehozhat fikciót, és a befogadás is a fikció szintjén zajlik” (Soulages 2011, 85). A feszültség a befogadói attitűdre is kihatással van, hiszen interakcióra készíti a nézőt, hogy a szövegben található adalékokkal egészítse ki a „hiányos” fotót. A fikció így nem csak a szöveg, és a kép dinamikája, hanem a befogadás szintjét is megképződik. Smith fotóinak nézése közben így magunk is szellemlátókká válhatunk.

Stefanko korai portréi közül kiemelnék egy sorozatot, melyeken Smith a Chelsea Hotelben található szobájában ül a következő falfelirat előtt: Patti Smith (1946-). A kompozíció kísértetiesen hasonlít egy temetői jelenethez, mely során a falfelirat sírfeliratként is funkcionál, azonban a referens emberi mivoltában jelen van önnön sírfelirata előtt. A sírok és a sírfeliratok az index kategóriájába tartoznak szemiotikai szempontból, a születési évszám mellett szereplő név a sírokon általában a nyomszerű létezés jelzésként van jelen (Soulages 2011, 93). Smith magára a fotográfia természetére is reflektálhat ezzel a kísérteties játékkal, mintha olyan jelentéseket implikálna, melyek azt sugallják „még nem haltam meg”, vagy még inkább: „halhatatlan vagyok”, amik a belső tér falán elhelyezkedő, különféle művészeti alkotások és festmények együttes jelentéséből is következhet. A műalkotásba zárt ember túlélte a saját temetését.

A fotográfia, a fénykép készítése Smith esetében egyszerre jelenti az emlékezés és a trauma metaforáját is. A képkészítés mindig magában hordozza a veszteséget is, különösen igaz ez az analóg és a polaroid technikák esetében, a negatív kidolgozásának, előhívásának eljárása a technikának való kiszolgáltatottsággal jár együtt (Soulages 2011, 134). Soulages olvasatában párhuzamba kerül a fotográfia és a traumatikus tapasztalat, mely során a traumatikus esemény a tudatalattiba bekötött, belső negatívként funkcionál, mely folyamatos képkészítésre sarkallja tulajdonosát, aki tudattalanul ismétli és keresi azokat a lefényképezendő tárgyakat, melyek felidézhetik a „belső negatívon” szereplőket (Soulages 2011, 145). A trauma visszatérése a médiumváltás, mint materializálódás műalkotás formájában valósul meg. A fotó ugyanakkor a visszafordíthatatlanság tragikumát is megjeleníti: a lefotózott szubjektum tárgygyá, dologgá változik, ahogy az emlékezet materializálódása sem válik le teljesen a fikcióról, egy kompozícióba tömörül,

vesztéseket szenved el, és szelektálódik, annak függvényében, hogy milyen perspektívából van megmutatva. A tragikum forrása a képkészítés pillanatába való soha vissza-nem-térés (Soulages 2011, 170).

Csendélet és portré

„Nem szeretem zavarni az embereket. [...] Néha a szobrok, a tárgyak bizonyos megvilágításban olyan érzést keltenek mintha empatikus, emberi természetűek lenne.”⁶

(Sajey 2016, saját fordítás)

A fotográfiai portré fogalmáról már az előbbieken is szó esett a fotográfia teátrális természetének és működési mechanizmusának példaként. A portréfotó mindenekelőtt élőlényekhez, elsősorban az emberhez kötött műfaj, melynek célja a festészeti hagyományokból következően az ábrázolt karakter különleges, karakterisztikus, lehetőség szerint előnyös vonásainak bemutatása (Soulages 2011, 70). A festészeti hagyományoktól eltérően azonban a fotográfiai portré művészeti értéke reprodukálhatósága, közhelyes, hétköznapi szituációkban való használata miatt (igazolványképektől egészen a körözési listákig) problémássá válik. Csendéletnek a fotográfiában az élettelen tárgyakról készült képeket nevezhetjük, melyeken az apró részletei kerülnek fókuszba és elevenednek meg. A csendéletben hangsúlyos a kompozíció, a forma és a világítás, valamint a portréval ellentétben sokkal inkább művészi fotográfiának van értékelve egy jól beállított kompozíció (Soulages 2011, 70). Smith szoborszerű fotóin a két zsáner ötvözete jelenik meg: a csendéletek funkcionálnak portréként.

A képkészítés Smith számára egy muzealizációs, archiválási gesztus is, mely során a tárgyak válnak az élők hordozójává, akik túléltek egykori tulajdonosaikat. A fotókon szereplők személyes tárgyai és tulajdonosaik indexikus viszonyban állnak Smith gyászának tárgyával, az emlékezés folyamata során eredeti kontextusukat elvesztik, új jelentésrétegekkel gazdagodnak, melynek jó példája XV. Benedek hagyatékának megvásárlása. Smith önálló fotókiállításán, mely New Yorkban nyílt meg 2013-ban *Camera Solo* néven, és részletesen elmeséli a relikvia megszerzésének történetét:

A papucskok a vitrinben, amikről a fotót készítettem XV. Benedek pápa tulajdonát képezik. Kissé szarkasztikusan, de Benedeket a „Béke” pápájának

⁶ „I don't like bothering people. Sometimes you get a statue and with a certain light, they feel as if they have an empathetic, human quality.”

is nevezték, mert teljes szívéből szerette volna az első világháború kitörését megakadályozni. Természetesen, nem járt sikerrel. És ez eléggé összetörte a szívét. Nem tartották kifejezetten sikeresnek. Amiatt is emlékezetessé vált, hogy hozzáférést biztosított Szent Johanna perének irataihoz, és szerepe volt a szentté avatásában is. Szent Johanna mindig is nagyon fontos volt számomra. Érdeklődéssel követtem az életét, a gondolkodását és a látomásait kislány korom óta. Egy kolostort éppen felszámoltak és a legidősebb szerzeteseknek pénzre volt szükségük, így eladni kényszerültek bizonyos relikviákat. Nem a legjelentősebbeket. Ez egy első osztályú relikvia XV. Benedektől, mert az övé volt. Ezeket a papucsokat viselte, használta nap mint nap. De ő nem volt szent, így nem tudom, ezek a papucsok így másodosztályú relikviának számítanak-e. Elhatároztam, hogy megkaparintom őket a szál miatt, ami közte és Szent Johanna között húzódik. Az is eszembe jutott, hogy méltó párja lehetne Robert papucsainak is. Örömmel tölt el, hogy ezek a tulajdonomat képezik, fehér-krémszínűek, Robert fekete selyempapucsaival ellentétben. Robert katolikus volt. Jó párosításnak tűnnek. (Smith 2013)

Nem véletlen, hogy a cipők visszautalnak egy korábbi, Mapplethorpe-hoz köthető emléktárgyra. Jellemző tendencia, hogy a mindennapi életben használatos eszközök a hétköznapi tárgyak funkcióját meghaladva esztétikai, kiállítási tárgyakká változnak, szakralizálódnak Smith elbeszéléseiben. Az idézetben bemutatott érvelés egyszerre jelenti egy hétköznapi tárgy szakralizálódását, valamint egy szakrális tárgy profánná válását, hiszen Mapplethorpe sokszor nyúlt az okkultizmus, a mágia és a sátánista rituálék eszköztárához és esztétikájához, mikor installációkat készített fotográfus karrierjét megelőzően. A *Kölykök* című memoárból azonban azt is megtudhatjuk, hogy gyermekkorában, ministránsfiú lévén, Mapplethorpe rajongott a keresztény ikonográfiáért, a katolikus tárgyakért, amely részéről a későbbiekben csak pusztá fetiszmus megnyilvánulásaként értékelhető. A fiatal Mapplethorpe valószínűleg rajongott volna ezért a tárgyért is. XV. Benedek személye úgy szintén fontos, hiszen ő az a pápa, aki Szent Johanna aktáját nyilvánossá tette és kanonizálta, és ezzel a gesztussal intézményesítette a kultuszát. Johanna volt Smith fiataalkori idolja, aki olyannyira fontos volt számára, hogy a szobránál tette le művészi esküjét. Ugyanakkor a színek és a tulajdonosok közötti kontraszt az egymás mellé helyezett tárgyakat szent és profán relikviákként, krisztusi és antikrisztusi ereklyékként mutatja fel. Profán, szubverzív gesztusként értékelhető az a reprezentáció is, amely egy egyházi főméltóságot és egy világhírű fotográfust személyes, voltaképpen jelentéktelen tárgyaik által megtestesített jelenvaló hiányukban ábrázol.

A hétköznapi tárgyak az ember kiterjesztéseként való értelmezése, illetve az ember műalkotáshoz való hasonlósága alapvető pillérét képezi Smith gondolkodásának. A névadás – mely jelen esetben azonos a címadással, illetve

a valaha élt emberhez való intim kapcsolat meg – és felmutatásával – ezeknek a tárgyaknak arcod ad, de Man-i értelemben vett arcképrombolás és új-arcadás (*refacement*) gesztusát hajtja végre. Az arcadás mindig feltételezi a korábbi arc elvesztését is (*defacement*) de Man (1979) elmélete szerint. Az elhunytak emberi mivoltuk legalapvetőbb markerétől, arcukat és személyes, emberi vonásaikat elveszítve tömörülnek tárgyakká Smith portréin. Ez az arcvesztés a mediális váltás következménye is egyben. A portrék tárgyakként is értelmezhetőek, és egyszerre válnak hagyatékokból elrendezett csendéletekké. A csendélet műfaja fontos adalékot adhat az élő-halott dimenzióhoz, hiszen a csendélet (*still-life*) mozdulatlan némaságában szorosán kötődik a halálhoz. A csendélet Smith-i értelmezése alapján azonban élő-halott tárgyakról beszélhetünk, akik élettelenységükben is rendelkeznek valami elementális vitalitással.

A fotókon látható fésületlenség, a tökéletlenség, esetlegesség is a műalkotás, jelen esetben a fotó immanens részét képezi, de felidézi az emlékezés praxisának törekenységét is. Az emlékezés ugyanakkor egy intermediális performansz eredménye. Smith tárgyakról készült portréi egyben felidéznek a holokauszt áldozataink hátrahagyott tárgyait. A cipők tulajdonosaik pontos ismerete nélkül egy kollektív történelmi traumát idéznek fel, mely trauma a közösségi identitás alapját képezi, míg Smith esetében individuális, személyes veszteség válik identitáskonstrukciójának elválaszthatatlan részévé. A tárgy tulajdonosának pontos megnevezése antropomorfizáló gesztus, egyúttal egy soha véget nem érő intertextuális láncolatba való becsatlakozás garanciája is, mely a felejtés és megszűnés tagadását is jelenti. Smith fotói olvashatóak ellenreprezentációs gesztusokként is: magát a reprezentálhatatlanságot jelzik azáltal, hogy egyszerre jelölik meg az emlékezetből való eltávolítást, és így paradox módon megemlékeznek a privát és kulturális emlékezet traumatikus magjáról vagy maradványáról (Kérchy 2015).

A fejezet mottójára reflektálva említést szeretnénk tenni fotográfia és szobrászat viszonyáról is, hiszen Smith számos fotóján találkozhatunk különféle szobrokkal, főleg temetői környezetben készített mellszobrokkal, sírokon angyalokkal. Míg a temetőben található szobrok művészeti értéke is kétséges, hiszen reprodukálható, nem egyedi alkotásokról van szó, a mellszobrok esetében inkább beszélhetünk egyedi, személyre szabott műalkotásokról. A fényképeken megjelenő szobrok egyrészt egyszerre jelentik a fotografikus tárgy művészeti szintre emelésének garanciáját, ugyanakkor azokat, mint nem egy belső, steril múzeumi környezetben elhelyezett, időjárási viszonyoknak kiszolgáltatott alkotásokat romlékonyságuk, erodálódásuk perspektívájában mutatják meg a róluk készült fotók. *„Halott embereket ábrázoló fényképek vagyunk; lehet, hogy a szobrok ábrázolta szereplők soha nem is léteztek, hacsak*

nem a szobrász képzeletében. [...] Tulajdonképpen portrék vagyunk.” (Soulages 2011, 331) Ugyanolyan hatásosnak bizonyulnak, mint az élő emberről készült portrék, hiszen a szobrászati emberi lesz, a lefényképezett emberek pedig kővé válnak: „A fotózással kioltunk egy életet, még akkor is, ha a halálból van művészi feltámadás” (Soulages 2011, 331).

@thisispattismith – emlékezet és kísértetjárás a közösségi médiában

Az elmúlt években gyakran vitatott téma mind a tudományos, mind a laikus diszkurzusban, hogy miképpen alakítja át az emlékezéshez való viszonyunkat a közösségi média. Milyen változást hoztak az okostelefonok, és a közösségi médián megosztható fényképeink az emlékezés gyakorlata szempontjából? Működhet-e a közösségi média virtuális tere emlékezhelyként (*site of memory*), ugyanakkor létezik-e (fizikai) hely nélküli emlékezet? Hogyan alakították át a fényképezéshez való viszonyunkat a digitális platformok? A téma kutatói amellet érvelnek, hogy olyan helyek, mint például múzeumok és az emlékművek, temetők azért tudnak emlékezhelyekként működni, mivel bejárható térrel rendelkeznek, interaktív, fizikai jelenlétet és érzelmi reakciót is követelnek. A közösségi média új dinamikát hozott létre a technika és egy adott vizuális emlék között, ezek „közvetített emlékeként” (*mediated memories*) és „konnectív emlékeként” (*connected memories*) nevezhetők meg. „Azokat a tevékenységeket és tárgyakat, amelyeket a médiatechnológiák segítségével hozunk létre és sajátítunk el, hogy megteremtsük és újrateeremtsük önmagunk múltjának, jelenének és jövőjének érzését másokhoz képest.” (Serafinelli 2020, 3) A konnectív emlékezet az újfajta mediális változások következtében létrejövő gyakorlat, mely az általa technológiai függvényében teszi lehetővé számunkra az emlékezést.

Az olyan képmegosztó platformok, mint az Instagram, a kommunikációt képek, hashtagek és geotagek megosztásával teszik lehetővé. Ezeknek köszönhetően az egyes individuális megosztások egyben a kollektív, vagy Van Dijck szerint még inkább a konnectív emlékezet részeivé is válhatnak, amennyiben rendszer által előírtaknak megfelelően, „szabályosan” használja a felhasználó a közösségi oldal által felkínált lehetőségeket (Serafinelli 2020, 3-4).

Általánossá vált az a nézet, hogy korunkban a közösségi platformok elvesztik a közösségi média hagyományos kommunikációs funkcióját, és sokkal inkább digitális archívumként kezdenek funkcionálni. Ez azonban nem teljesen újszerű jelenség, hiszen nem sokkal feltalálása után a fényképezés

azáltal, hogy népszerű kommunikációs csatornává vált, elkezdett más funkciókat is megtestesíteni, mint például a dokumentálás, a tájékoztatás és a közösségi élet népszerűsítése. Az emberek generációk óta fotóalbumokban, naplókban és cipősdobozokban tárolják az emlékeiket, hogy életük későbbi pillanatában visszanézzék őket. A digitális korszakban ezek a gyakorlatok jelentős változásokon mentek keresztül. A digitális fényképezőgépek, okostelefonok, táblagépek és számítógépek gyorsan felváltották az analóg berendezéseket, jelentősen megváltoztatva a fényképek rögzítésének, megosztásának és archiválásának módjait. Manapság a vizuális emlékek elsősorban digitális archívumokban és online fotóalbumokban találhatóak. Ebben a mediális váltásban az emlékek a közösségi média közvetítésével szilárdulnak meg, az emberi műveltség az új technológiákhoz való alkalmazkodásának természetes folytatásaként fogták fel (Serafinelli 2020, 4). Ugyanakkor nagy veszélyt tartogathat a materiális hordozó hiánya: míg az analóg vagy a polaroid fotók materiális mivoltuknál fogva tudtak lenyomatokként funkcionálni, addig a digitális képek sokkal inkább egy szimulációként, képmátrixként jelennek meg (Soulages 2011, 135). A digitális archívumok és a közösségi médiahasználat mindennapi gyakorlatként, fizikai hordozó nélküli önéletírási gyakorlatként is felfogható. Lényegében pedig Patti Smith is eszerint az értelmezés szerint használja.

Patti Smith önéletírói praxisának legújabb platformja az Instagram, amit vizuális naplóként használ. Azonban, hogy némiképp megőrizze saját archívumának személyes jellegét, nem használja sűrűn a hashtageket, és minden alkalommal igyekszik megtartani a szöveg és a fotó kölcsönhatásán alapuló történetmesélést, saját önéletírói praxisát helyezve át egy újabb mediális környezetbe. Az Instagram célja eredetileg a hashtagek formájában való rövid, tömör kommunikáció, ahol a fókuszban elsősorban a kép van. Azonban Smith hosszú képleírásaival sokkal inkább idézi saját memoárirási gyakorlatát, habár ennek vannak terjedelem-beli korlátai az Instagramon. Saját bevallása szerint a fő problémát számára a közösségi platform adekvát kommunikációs formája, a selfie-k készítése jelenti:

Egy új korszak úttörői vagyunk. [...] Mindannyian olyan technikai összeköttetéssel rendelkezünk, amire még soha nem volt példa ezelőtt. Ez egy sorsfordító időszak, mert ez az emberek ideje. A technológia demokratizálja az önkifejezést. Az embereknek nagyobb hatalmuk van, mint valaha. [...] De még mindig csak megfejteni próbáljuk, hogyan használjuk jól

a technológiát, és ezáltal ez a szakasz olyan, mint egy „fájdalmas kamaszkor.”⁷ – vallja Smith. (Munzenrieder 2018)

A digitális technológia hozta fordulatról azonban nem mindenki gondolkodik olyan optimistán, mint Smith, vagy a fent idézett szerzők. Mark Fisher filozófus a digitális technológiák térnyerését a társadalom és a kulturális termelés kapitalista berendezkedésével szoros összefüggésben látja, és kifejezetten borúlátóan vélekedik a technológia fejlődéséről, az internet, beleértve a közösségi média platformok megjelenéséről.

A „teletechnológiák” lerombolják a teret és az időt. A térben távoli események azonnal elérhetőek lesznek a nagyközönség számára. A „teletechnológia” csúcspontja – kétségtelen, hogy csúcspontról kell beszélnünk – amely a legradikálisabban összezsugorította a teret és az időt: az internet. (Fisher 2023)

A közösségi médiaplatformok hasonlatosak Fisher felfogásában a Marc Augé nem-helyeihez. A térbeliség erózióját tovább erősítette a „nem-helyeknek” nevezett terek feltűnése: a repülőterek, kereskedelmi parkok, üzletláncok jobban hasonlítanak egymáshoz, mint ahhoz a térhez, amelyben elhelyezkednek; vészes elszaporodásuk a kapitalista globalizáció legláthatóbb jele. Kétségkívül a közösségi oldalak steril, szimuláción nyugvó, uniformizált világa is ilyen nem-helyként értelmezhető. A tér egybeolvadása és eltűnése együtt jár az idő eltűnésével: nem-helyek mellett vannak nem-idők is. (Fisher 2023) Így nem meglepő, hogy az internettel foglalkozó kortárs diszciplínák között a hantológia előkelő helyet foglal el.

Fisher szerint a jövőt mindig kísértetjárásaként tapasztaljuk, a jelenben már mindig ható virtualitásként, amely meghatározza az elvárásokat és motiválja a kulturális termelést. Az emlékezés és archiválás virtuális platformjai pedig eltolják az emlékezés idejét a jövőre. (Serafinelli 2020, 5) A hantológia két irányán belül, melyeket Fisher megkülönböztet, a közösségi médiában frissen megosztott fotók a jövő sírboltjaiként a hantológia második irányához tartoznak, míg a Smith setében privát archívumokból megosztott gyermekkori fotók mellett különféle archív felvételek az első kategóriába sorolhatóak:

⁷ „We’re pioneers in a new time, she argues.” Everyone has access that they’ve never had before.” It’s a „pioneering time because it is a time of the people...technology has democratized self-expression. People have more power than ever.” But as Smith explains, we are still trying to figure out how to use technology, and this stage is like “a painful adolescence.” Saját fordítás.

Átmenetileg megkülönböztethetünk két irányt a hantológián belül. Az első az (aktualitásában) már nem létezővel foglalkozik, amely virtualitásként még kifejti hatását (a traumatikus „ismétlési kényszer”, egy ismétlődő struktúra, egy végzetszerű minta). A második arra vonatkozik, amely (aktualitásában) még nem történt meg, de virtuálisan már kifejti hatását (egy vonzóerő, egy megézés, ami formálja a jelenbeli viselkedést). (Fisher 2023)

Nem csak a fotók, a közösségi médiában regisztrált profilk is magukban hordozzák a hantológia tárgyává válásának lehetőségét. Amennyiben tulajdonosuk eltávozik az élők sorából, gondozatlan sírhelyekként kísértének a virtuális, konnektív emlékezetben.

Mediális újraakéretés, *A Book of Days* (2022)

Az okostelefonokkal történő digitális képkészítés széles tömegek számára lehetővé tette a fénykép készítéshez való gyors és praktikus hozzáférést azonban egyszersmind újra alkotta a hierarchiát a művészi, és a nem művészi fotográfiák között, melyeket mégsem a technikai apparátus által készített fotó minősége szab meg, hanem a széleskörű hozzáférés az eszközökhöz, illetve az annak megosztására szánt platformokhoz. A drága eszközökkel történő alkotás, a nem mindenki számára hozzáférhető technikai eszközök és fórumok a művészet kirekesztő, elitista jellegével a mai napig kéz a kézben járnak, mely az alkotáshoz való jogot a felső-középosztály privilégiumaként mutatja fel.

Egy személyes történetnek úgy érzem helye van itt. Amikor december elején megjelentem a könyvesboltban azzal a céllal, hogy megrendeljem Patti Smith legújabb memoárját, ami tudomásom szerint *A Book of Days* (2022) címet viseli, furcsán nézett rám az eladó. Megkérdezte, tudatában vagyok-e annak, hogy Patti Smith Instagramon megosztott fényképeinek könyv, de inkább album formájában történő megvásárlását tervezem éppen. Mintha ez kevésbé tenné relevánssá vagy érdekessé művészeti szempontból az albumban található képeket és szövegeket, hiszen csak papírformátumú reprodukciói már létező tartalmaknak, amiket bármikor, ingyen és bérmentve is megtekinthetek a megfelelő Instagram-felhasználó nyilvános profilján keresztül. A könyv-formátum pedig csak a könyvkiadó anyagi telhetetlenségének bizonyítéka lenne, ami egy ma élő művész még internetes produktumaiból is a lehető legtöbbet szeretné profitálni.

Ezzel a gondolatmenettel ellentétben viszont úgy vélem, nagyon is szubverzív gesztus az, amit *A Book of Days* (2022) (Smith 2022a) kiadása jelent. Egyrészt, rámutat egy rebellis felhasználói attitűdre, ami nem enged a közösségi platform által sugallt felhasználói elvárásoknak, hanem egy saját

koncepció szerint jár el, melynek keretei szinte szétfeszítik a tovább görgetésre szánt Instagram-tartalmak kereteit. Másrészt az alkotást és annak eszközeit mindenki számára elérhetőként ábrázolja, azzal együtt természetesen, hogy valószínűleg nem jellemző, hogy a közösségi médiában megosztott fotók minden esetben papírformátumban is megjelenhetnek.

Az említett memoár afféle kortárs kalendáriumként is funkcionálhat, hiszen minden napra tartogat egy új képet egy új kommentárral, személyes tartalmaktól egészen általános témáig. Az intelem természetesen most sem maradhat el a szerzőtől a szociális média használatát illetően:

Megvan a pozitív haszna, és megvan a maga szórakoztató haszna. Nincs azzal semmi baj, ha meg akarod mutatni az új ruhádat, amiben úgy gondold, hogy jól nézel ki. A veszélyes az én fogalmának kialakítása körül húzódik a közösségi média keretei között. Fiatal zenészek, fiatal művészek, ez nem a legjobb módja az önkifejezés és önbizalom fejlesztésének. Légy elégedett az elvégzett munkával, építsd az önbizalmadat, hallasd a hangodat. Minél többet használjuk arra, hogy megosszunk hasznos tartalmakat, tudatosítsuk, legyen szó klímaváltozásról vagy társadalmi igazságtalanságról, vagy boldog pillanatokról, akkor használjuk jól. (Smith 2022b, saját fordítás)

Felhasznált irodalom

- Berning Sawa, Dale. 2019. „[Lynn Goldsmith’s Best Photograph: The Patti Smith Easter Sessions.](#)” *The Guardian*. 2023. jan. 20.
- Branch, Kate. 2017. „[Why Patti Smith Is a Beauty Icon, From Her Choppy Bob to Her Bedhead.](#)” *Vogue*. 2023. jan. 20.
- Drewniak, Dagmara, Macedulska, Katarzyna és Rzepa, Agnieszka. 2018. *Review of The Self and the World – Aspects of the Aesthetics and Politics of Contemporary North American Literary Memoir by Women*. Poznań University Press.
- Fisher, Mark. 2023. „[Mi a hantológia?](#)” Ford. Erőss Réka. *Új Szem*. 2023. jan. 19.
- Haberl, Wolfgang. 2013. *Patti Smith*. Stuttgart: SWB-Verlag.
- Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- . 1999. *The Familial Gaze*. Hanover, London: University Press of New England.
- Kérchy Anna. 2015. „[Creative Iconoclasm and Cultural Trauma.](#)” *et al.*

- Leibovitz, Annie. 2018. *Annie Leibovitz At Work*. London: Phaidon.
- De Man, Paul. 1979. Autobiography as De-facement. *Modern Language Notes* (94)5: 919–930.
- Michałowska, Marianna. 2015. „[The Art of the Document: Photography and Trauma](#).” *Teksty Drugie* 2(8): 57–71.
- Munzenrieder, Karl. 2018. „[Patti Smith Has Joined Instagram, But Struggles with ‘Self Pictures’](#).” *WMagazine*. 2023. jan. 20.
- „[Patti Smith: Camera Solo](#).” 2013. *Ago*. 2023. jan. 20.
- Perez, Ashley. 2013. „[New Roles for Artists. Speech by Patti Smith](#).” *The Rumpus*. 2023. jan. 20.
- Sajey, Nadja. 2016. „[Patti Smith: I’m not trying to change the world with photography](#).” *The Guardian*. 2023. jan. 20.
- Serafinelli, Elisa. 2020. „[Networked Remembrance in the Time of Insta-Memories](#).” *Social Media + Society*. July-September 2020: 1–12. 2023. jan. 20.
- Smith, Patti. 2012. *Camera Solo*. Kiállítás, Audio-tárlatvezetés. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Connecticut. 2023. nov. 27.
- 2022a. *A Book of Days*. New York: Bloomsbury.
- 2022b. „[Patti Smith’s Book Beats a 2023 Calendar Any Day of the Week](#).” *New York Times*. 2023. jan. 20.
- Soulages, François. 2011. *A fotográfia esztétikája. Ami elvész, és ami megmarad*. Ford. Ádám Anikó. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Stefanko, Frank. 2012. *Patti Smith - American Artist*. New York: Omnibus Press.