

Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar

# Doktori disszertáció

Lénárt Tamás

*Fény-írás és a rögzített pillanat: Irodalom és fotográfia kollíziói a XX. század  
magyar kultúrtörténetében*

Irodalomtudományi Doktori Iskola

A Doktori Iskola vezetője: Dr. Kulcsár Szabó Ernő, tanszékvezető egyetemi tanár

Általános Irodalomtudományi Doktori Program

A Program vezetője: Dr. Kulcsár Szabó Ernő, tanszékvezető egyetemi tanár

A bizottság tagjai:

A bizottság elnöke: Dr. György Péter, tanszékvezető egyetemi tanár

Hivatalosan felkért bírálók: Dr. Eisemann György, habil. egyetemi docens

Dr. Szirák Péter, habil. egyetemi docens (külső bíráló)

A bizottság tagja: Dr. Gintli Tibor, habil. egyetemi docens

A bizottság titkára: Dr. Kékesi Zoltán, egyetemi tanársegéd (külső tag)

Témavezető: Dr. Kulcsár-Szabó Zoltán, habil. egyetemi docens

Budapest

2011

Tartalom	2
Előszó	4
I. A fotó identitása és a médiakonkurencia	
Bevezetés	5
I. 1. Mi a fotográfia? – Egy régi-új kérdés nyomában	
A fotóelméleti diskurzus heterogenitása	5
I. 2. Az idő <i>punctuma</i> és az elbeszélés időbelisége	
Roland Barthes: <i>Világoskamra</i>	8
I. 3. A disszertáció részei	
Az elemzések módszerei és tézisei	10
II. Fotográfia mint kultúrtechnika a századelőn	
Irodalmi-kultúrtörténeti esettanulmányok	14
II. 1. Bizarrr festmény, mesebánya és a fotográfia-féle rideg igazság	
Mikszáth Kálmán és a fénykép	14
II. 1. 1. Elbeszélő mint kép-mutogató: <i>A fotográfia regénye</i>	16
II. 1. 2. Vidéki idill és városi fotográfus: <i>A „skvarka”</i>	19
II. 1. 3. A személyiség széttöredezése: <i>Epilog</i>	22
II. 1. 4. A fotográfia helye a Mikszáth-életműben	24
II. 1. 5. Kitekintés: A századelő irodalmi „válasza” a fotográfiára: Ady és Ignotus	
előszava	27
II. 2. Várostörténet, városfénykép, városfilológia	
Budapest archiválása és Klösz György fotográfiai	33
II. 2. 1. A város és a történeti tapasztalat medialitása	34
II. 2. 2. Klösz György és a fejlődő város megörökítése	38
II. 2. 3. Városkép és városfilológia	46

III. A technikai kép elméletei Balázs Béla és Hevesy Iván kinetográfiai „fordulatai”	50
III. 1. Az életjelenségek képsorozatától a film szelleméig Képek Balázs Béla esztétikai írásaiban	50
III. 1. 1. <i>Halálesztétika</i> és a transzcendens művészetfogalom	50
III. 1. 2. A műalkotás transzparenciája – művészetfilozófiai írások	52
III. 1. 3. „A lélek materializálódása”: <i>A lírai érzékenységről</i>	58
III. 1. 4. A szellem láthatósága – filmesztétikai írások	60
III. 2. Film, fotó és lélekidézés Hevesy Iván útja a film- és fotókritikáig	65
III. 2. 1. A művészet útja és <i>A filmjáték esztétikája és dramaturgiája</i>	66
III. 2. 2. Művészetfogalom <i>A művészet eredetében</i>	71
III. 2. 3. Fotókritika és fotoesztétika mint „az új művészet vargabetűje”	76
III. 3. Filmesztétika mint a modernség esztétikai gondolkodásának új területe: Balázs Béla és Hevesy Iván	81
IV. Tiszta szemlélet és képírás Kép és nyelv Nádas Péter műveiben	88
IV. 1. Az antik falikép és Gyllenberg fotográfiai	92
IV. 2. <i>A fotográfia szép története</i>	99
IV. 3. Esszék	107
IV. 4. Fotókönyvek: <i>Valamennyi fény</i> és <i>Saját halál</i>	114
IV. 5. Kitekintés: A fotográfia mint dokumentum Márton László <i>Árnyas főutca</i> és Mészöly Miklós <i>Film</i> című regényében	124
IV. 5. 1. Márton László: <i>Árnyas főutca</i>	126
IV. 5. 2. Mészöly Miklós: <i>Film</i>	130
<i>Függelék</i>	134
Bibliográfia	134
Ábrák	149

## Előszó

Az alábbi doktori disszertáció egyes fejezetei 2005 és 2011 között folytatott kutatásaim eredményei, amely hat év folyamán az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán, az Irodalomtudományi Doktori Iskola Általános Irodalomtudományi Programjának ösztöndíjas hallgatójaként, majd a Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet tanársegédjeként dolgozhattam. A dolgozat megírásához ez a szakmai közeg nyújtotta a legnagyobb segítséget, ezért elsősorban kollégáimnak szeretnék köszönetet mondani, anélkül, hogy egyes személyeket kiemelnék közülük. Számos esetben kaptam egyes munkatársaimtól konkrét, a dolgozat megírásához elengedhetetlenül fontos segítséget, ösztönzést; ilyen esetekben, a teljesség igénye nélkül, köszönetemet a disszertáció adott pontján lábjegyzetben jeleztem.

A fotográfia kultúrtörténeti jelentőségével és általában a kultúratudományi érdekeltségű irodalomtudomány kérdéseivel elsőként az Universitát Rostock vendéghallgatójaként – nem messze Heiligendammtól, Nádas Péter *Emlékiratok könyve* c. regényének nevezetes kezdőfejezetének helyszínétől –, Helmut Lethen professzor szemináriumain találkoztam. Sok év távlatából is külön köszönettel tartozom neki.

A dolgozatom négy nagyobb egységre tagolódik, amelyek közül az első látja el a bevezetés feladatát. Ezt további három fejezet követi, autonóm egységekként, amelyek reményeim szerint egymással is párbeszédbe lépnek. A jobb áttekinthetőség érdekében a lábjegyzetek számozása fejezetenként újraindul. A dolgozatot egy összegző bibliográfia és a szövegben hivatkozott ábrák zárják.

Budapest, 2012. január 12.

## I. A fotó identitása és a médiakonkurencia

### Bevezetés

Egy fotográfia és irodalom kapcsolatát vizsgáló dolgozat az ezredforduló után kettős legitimációs kényszerrel szembesül. Amellett, hogy válaszolnia kell arra a kérdésre, hogy mennyiben, milyen alapon, milyen releváns szempontok alapján hasonlítható össze fénykép és irodalom, felmerül, hogy egyáltalán mit nevez, mit nevezhet fotográfiának, miután mind a fotográfus szakma, mind a fényképezés gyakorlata lényegében elbúcsúztatta az analóg technikát, olyannyira, hogy sokak szerint már maga a fogalom is időszerűtlenné vált.<sup>1</sup>

### I. 1. Mi a fotográfia? – Egy régi-új kérdés nyomában

#### A fotóelméleti diskurzus heterogenitása

Nem szükséges túl közelről vizsgálni a fotográfia igen alaposan feldolgozott kultúrtörténetét, hogy világossá váljon: a fényképezés “identitása”, sajátlagossága, akár egy technikai találmányról, akár egy kulturális praxisról is van szó, sosem volt egyértelmű. A hagyományos technikatörténeti megközelítések, amelyek a fénykép “feltalálását” dokumentálják, valójában több, egymással párhuzamosan futó kísérletsorozat eredményeiről számolnak be. Nehéz lenne eldönteni, hogy az egyes, fény jelenlétében végbemenő kémiai reakciók útján történő képalkotás, a kép rögzíthetőségének kikísérletezése vagy a képek (pl. papíralapú) tárolhatósága és szállíthatósága bír-e nagyobb kultúrtörténeti jelentőséggel – hogy csak a fotográfia-történet “aranykorából”, a dagerro-, talbot- és más “típiák” idejéből említsem a legfontosabb innovációkat. Ennek tükrében az, hogy többé-kevésbé technikatörténeti konszenzus övezi a “fénykép” feltalálásának időpontját, egyáltalán nem kézenfekvő, azonban talán mégsem érthetetlen; egyrészt a 19. század második fele, a technikai-ipari forradalom időszaka a “találmányok kora” volt Európában, így lehetett a fototechnikai innováció is “a feltalálás feltalálásának” színtere.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> „Ahhoz, hogy megértsük, mit tesznek a képhamisítók naponta a *Photoshop* képernyőinél a *Bild* címlapjára, nem elégségesek a fotográfia-történetből vett alliterációk és metaforák”, vö. Wolfgang HAGEN, *Die Entropie der Fotografie: Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung = Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, hrsg. H.W., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, 195-235, 195. A (digitális) fényképezés fogalmának alternatívái (pl. „digitális képalkotás”) mindazonáltal nem terjedtek el a köznapi használatban.

<sup>2</sup> Vö. Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Budapest, Ráció-Magyar Műhely, 2005, 133.

A technikatörténetek voltaképpen ezt, az új korszakot nyitó technikai innováció felett érzett ujjongás szemléletét örökítették tovább. Másrészt a technikai innovációra ráépülő, a kezdetektől fogva igen sokszínű kulturális praxis<sup>3</sup> hamar elterjedt és általánossá vált; ez a siker már önmagában is folyamatosan ébren tartotta a – gyakran mitologikus elemektől sem mentes – “eredet” elbeszélésének igényét.<sup>4</sup>

E tekintetben az 1960-as, ‘70-es évektől egyre kitapinthatóbb hatással bíró képi fordulat, a *visual* vagy *pictorial turn* térnyerése<sup>5</sup> a fotográfia szempontjából kettős következménnyel járt. Egyfelől, más képi reprezentációs technikákkal egyetemben, a fényképezés elmélete és gyakorlata egyre nagyobb szerepet kapott a szellemtudományos diskurzusokban – erről az alábbiakban részletesebben lesz szó –, másfelől azonban a “látás” – jórészt Foucault írásaira épülő – szubjektumelméleti implikációkkal számot vető kultúrtörténetei<sup>6</sup> meg is fosztották a fényképet attól a paradigmatisz szereptől, vagy legalábbis árnyalták azt a kultúrtörténeti jelentőséget, amelyet a hagyományos technikatörténetek tulajdonítottak Niépce találmányának. Amennyiben elsősorban a világra vetett tekintet, vagyis a világ és a szubjektum közötti “interfészként” értett látás<sup>7</sup> történetét kíséreljük meg leírni, a kép fotokémiai úton történő rögzítése majdhogynem jelentéktelen, vagyis inkább szükségszerű technikatörténeti mozzanatként tűnik, szemben például a világ képként való megragadhatóságát ígérő camera obscura, a panorámaképek és diorámák történetével, vagy a perspektivikus ábrázolás kialakulásával. A gyakran technicizmus vádjával illetett médiaelméleti megközelítés már ennek ismeretében „tér vissza” a technikatörténethez,

---

<sup>3</sup> A fotótechnika már a 19. század folyamán igen változatos alkalmazási területeken ígért kisebb-nagyobb forradalmat, többek között a tudományos és kvázi-tudományos kutatás számos területén (biológia, csillagászat, kinetika, fiziognómia stb.), a kriminológiában, közigazgatásban, muzeológiában és természetesen a képzőművészetek gyakorlatában is. Vö. *Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie* (hrsg. Peter GEIMER, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.) c. kötet esettanulmányait.

<sup>4</sup> A fényképezés feltalálásának történetét magyar nyelven is számos igen alapos és viszonylag széles körben elterjedt technikatörténet őrzi, ld. pl. SZILÁGYI Gábor, *Daguerre: A fényképezés felfedezésének története*, Budapest, Gondolat, 1987.

<sup>5</sup> A képi fordulat fogalmát itt általános értelemben, vagyis a vizualitás, a világ “láthatósága” és a képi reprezentáció kérdései iránt megnövekedett művészetelméleti és filozófiai érdeklődésre utalva használom, valamivel átfogóbb értelemben, mint például a fordulat legismertebb teoretikusa, vö. W. J. Thomas MITCHELL, *A képek politikája: Válogatott írásai*, Szeged, JATEPress, 2008, különösen 131-155. (*A képi fordulat* c. tanulmány), vö. továbbá III. 3. fejezet.

<sup>6</sup> Ld. például Jonathan CRARY, *A megfigyelő módszerei*, Budapest, Osiris, 1999.; magyar nyelven hasonló szemléletű munka: KOLTA Magdolna, *Képmutogatók: A fotográfiai látás kultúrtörténete*, Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2003. Vö. továbbá II. 2. 2. fejezet.

<sup>7</sup> Vö. ezzel a fénykép antropológiai értelmezését (a fotográfia a „pillantást hozza szinkronba a világgal”): Hans BELTING, *Kép-antropológia: Képtudományi vázlatok*, Bp., Kijarat, 2003, 250.

hangsúlyozva, hogy a „látás nem egyirányú utca”<sup>8</sup> abban az értelemben, hogy a mindenkori technikai apparátusok azok, „amelyekről a lélek és az ember a történetük során mindenkor mértéket vesznek”,<sup>9</sup> vagyis a technikai médiumok nem csupán hordozzák az adott szubjektum episztemológiai konstitúcióját<sup>10</sup> és alakítják az általuk közvetített világ képét, hanem részt is vesznek a megismerő szubjektum megalkotásában.<sup>11</sup> Nemcsak arról van szó tehát, hogy „amit a társadalomról és a társadalmi világról tudunk, azt szinte kizárólag a tömegmédiumok révén tudjuk”,<sup>12</sup> hanem ennek során értesülünk arról is, hogy mit tudunk mi magunkról.

Jórészt a képi fordulat szubjektum- és médiaelméleti megközelítéseinek érdeme tehát, hogy a fotográfia és fotóesztétika szakmai, alapvetően önmaga szuverenitásának tételezésében érdekelt diskurzusai megnyíltak általánosabb, filozófiai, művészetelméleti problémák irányába. A fotográfia ugyanis, a 20. század első felének döntően a művészeti szuverenitás és kifejezőkészség, illetve az elterjedtség társadalmi hatásai körül forgó fotóelméleti vitái után a század második felében a „filozófiai kétely helyévé”,<sup>13</sup> a fényképezés mindennapi praxisa újra és újra különféle teoretikus reflexiók tárgyává vált. Ennek fontos, mégis ritkán hangsúlyozott mozzanata, hogy a fotográfia „elmélete” a múlt század második fele óta jellegzetesen nem esszencialista törekvésekben, sokkal inkább más diskurzusokba épülve, azok peremén, mintegy szupplementumként jutott szóhoz;<sup>14</sup> a „tudomány, művészet és technológia” határterületén kénytelen „különböző [diskurzív]

---

<sup>8</sup> W. J. Thomas MITCHELL, *A látást megmutatni – A vizuális kultúra kritikája*, Enigma 41(2004), 17-30, 30.

<sup>9</sup> KITTTLER, 26. Kittler ezért tagadja meg az „ember” újradefiniálását, és kérdőjelezi meg a társadalomelméleti alapozottságú médiakutatás illetékességét (amely kiindulópontját nem a technikai apparátusok, hanem egy antropológiai posztulátum képezi).

<sup>10</sup> Leegyszerűsítve, a McLuhan által ismertté tett kifejezéssel: a médiumok nem csupán az ember „kiterjesztései”. Vö. Marshall MCLUHAN, *Understanding Media: The Extensions of Man*, London-New York, Routledge, 1964.

<sup>11</sup> Vö. Martin HEIDEGGER, *A világgép kora* = M.H., *Rejtektutak*, Bp., Osiris, 2006, 70-103. A kép előállítottságában (vagy elképzelésében; *Vor-Stellung*) ismeri fél Heidegger az újkori metafizika szubjektumának születését, mert „egy és ugyanazon folyamathoz tartozik az, hogy a világ képpé válik, és az, hogy az ember a létező közepette subjectummá lesz.” (uo. 81.) A heideggeri gondolat másfelől a „reprezentáció átfogó kritikájának” megfogalmazása, vö. BACSÓ Béla, *Művészet és „világgép”*: *Heidegger művészetfelfogásához* = B.B., „Az eleven szép”: *Filozófiai és művészetelméleti írások*, Budapest, Kijárat, 2006, 183-195, 184.

<sup>12</sup> Niklas LUHMANN, *A tömegmédia valósága*, Budapest, Gondolat-ATKI, 2008, 7.

<sup>13</sup> Hubertus von AMELUNXEN, *Von der Theorie der Fotografie 1980-1995 = Theorie der Fotografie IV, 1980-1995*, hrsg. H.v.A., München, Schirmel/Mosel, 2000, 11-25, 12. Vö. továbbá Bernd STIEGLER, *Theoriegeschichte der Photographie*, München, Fink, 2006.

<sup>14</sup> Vö. ezzel Susanne HOLSCHBACH, *Einleitung = Diskurse der Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, szerk. Herta WOLF, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, 7-21. Ld. továbbá II. 1. fejezet.

tetők alatt meghúznia magát”.<sup>15</sup> Az időszak legismertebb fotóelméleti munkái, Susan Sontag és Roland Barthes könyvei<sup>16</sup> is hangsúlyosan „külső” perspektívából közelítik meg a fényképezést. A fotográfia jellegzetességeként mintha kifejezetten külsődlegességét, különféle diskurzusokba való integrálhatatlanságát jelölnék meg, ami különösen a *Világoskamra* gondolatmenetét követve szembetűnő.

## I. 2. Az idő *punctuma* és az elbeszélés időbelisége

### Roland Barthes: *Világoskamra*

Roland Barthes 1980-ban megjelent kötete minden bizonnyal mindmáig a legnépszerűbb fotóelméleti munkák egyike, amely nemcsak a Barthes munkásságában jórészt illetékes irodalomtudomány, hanem a szűkebben vett fotográfusi szakma köreiben is gyakran hivatkozott mű. A fotóelmélet-történet központi jelentőségét abban látja, hogy a *Világoskamra* „elfordult a szemiológiai alapozottságú fotóelmélettől a világ fotografikus szétदारabolásának egy tágabban értett fenomenológiai és pszichoanalitikai felfogása felé”.<sup>17</sup>

A könyv beláthatatlan méretűre duzzadt recepciója ugyanakkor a tanulmányban képviselt fotóelméleti pozíciókra és terminológiai javaslatokra figyelve gyakran elvételi a szöveg argumentációs, retorikai szerkezetét,<sup>18</sup> amely azonban korántsem egy adott tételt felállító traktátus átlátható, egyenes vonalú ívét követi. A *Világoskamra* szerkezete kettős: az első rész, amely a *studium* és a *punctum* fogalmait vezeti be, egy beismert kudarccal zárul

---

<sup>15</sup> Peter GEIMER, *Einleitung = Ordnungen der Sichtbarkeit*, 7-29, 15-16.

<sup>16</sup> Susan SONTAG, *A fényképezésről*, Budapest, Európa, 1981, Roland BARTHES, *Világoskamra: Jegyzetek a fotográfiáról*, Budapest, Európa, 2000; a „külső” szempontú elemzés klasszikusai között lehet említeni Pierre Bourdieu és munkatársai által összeállított kötetet a fénykép „társadalmi használatának” módozatairól (Pierre BOURDIEU et al, *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965. Magyarul a könyv egy fejezete olvasható: Pierre BOURDIEU, *A fénykép társadalmi definíciója = A sokarcú kép: Válogatott tanulmányok*, szerk. HORÁNYI Özséb, Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982, 226–242.).

<sup>17</sup> AMELUNXEN, 23., vö. STIEGLER, 341-350. A *Világoskamra* fenomenológiai nyelvezete nem, a pszichoanalitikai vonatkozások nagyon is tudatos említése azonban könnyen elveszhet a könyvet magyar fordításban olvasó számára. Ennek talán leglátványosabb jele a Lacan-hivatkozás elhagyása és a lacani *Tuché*-fogalom szellemes, mégis kissé önkényes magyarítása („fáradhatatlanul testet öltő Alkalom”). Vö. BARTHES, *Világoskamra*, 8., illetve Roland BARTHES, *La Chambre claire: Note sur la photographie* = R.B., *Œuvres complètes V.: Livres, textes, entretiens 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002, 785-893, 792. A *Világoskamra* és Lacan kapcsolatáról ld. Margaret IVERSEN, *What is a photograph?*, *Art History*, 1994/3., 450-464.

<sup>18</sup> Kis túlzással: nem szöveggént olvassa a *Világoskamrát*, vö. Herta WOLF, *Das was ich sehe, ist gewesen: Zu Roland Barthes' Die helle Kammer = Paradigma Fotografie*, 89-108, 92-93.



(„Vissza kellett vonnom a téziseimet.”<sup>19</sup>); az ezt követő második rész, mintegy kiutakat keresve a kudarcból (amely nem önmagában a *punctum* által dekonstruált szemiológiai elemzés,<sup>20</sup> hanem e dialektikus felosztás kudarca), felerősíti a szöveg személyességét<sup>21</sup> és – ettől nem függetlenül – elbeszélésszerűségét. A szöveg, amely ebben a részben a fotográfiák sajátos időbeliségét próbálja megragadni,<sup>22</sup> így tulajdonképpen önmagát is olvassa; az elbeszélés személyessége és időbelisége rajzolja ki a fénykép „*Ez volt-noémájának*” traumatikus,<sup>23</sup> „halott” atemporalitását. A fotográfia időbelisége azzal mutat rá a jelelméleti, a reprezentáció és a „valóság” eredendő megkülönböztetésén alapuló leírás korlátaira – vagyis arra, hogy a fénykép „fantasztikusan keveri a valóságot (*Ez volt*) és az igazságot (*Ez az!*)”<sup>24</sup> – hogy egyfelől a megismerő szubjektum megkerülhetetlen, a halál felől lehatárolt időbeliségére,<sup>25</sup> másfelől a történetiségként, történelemként megtapasztalt temporalitás közvetlen hozzáférhetetlenségére, szükségszerű medializáltságára figyelmeztet.<sup>26</sup> A közvetítettség így előtérbe kerülő kérdése tehát nemcsak arra világít rá, hogy mind a világ, mind a megismerő szubjektum közvetítéseken keresztül férhető hozzá, így a világról és önmagunkról alkotott képünk szükségszerűen ki van szolgáltatva a mindenkori mediális környezet technikai adottságainak („Paradox módon ugyanaz a század fedezte fel a Történelmet és a Fotográfiát”<sup>27</sup>), hanem arra is, hogy a médiumok – mint például a fotográfia – teljesítményéhez csak más médiumokon keresztül férhetünk hozzá.<sup>28</sup> Ahogy az ember önmagáról alkotott képzetei a mindenkori technikai apparátusokról, úgy a médiumok a konkurens mediális formációkról vehetnek mértéket.

---

<sup>19</sup> BARTHES, *Világoskamra*, 63.

<sup>20</sup> a kódolt (*studium*) és kódolatlan (*punctum*) elemek kettőssége már Barthes korábbi fotográfiával foglalkozó, sokkal inkább a szemiotikai analízis fogalmi körében mozgó írásaiban is megjelent, vö. Roland BARTHES, *A kép retorikája* [1964], Filmkultúra, 1990/5, 64-72.

<sup>21</sup> A Barthes-életmű kontextusában a „személyesség” előtérbe kerüléséről ld. Z. VARGA Zoltán, *Bizonyos értelemben irodalom: Roland Barthes kései műveiről*, Jelenkor, 1998/2, 203-214.

<sup>22</sup> „Ez az új punctum, [...] az Idő, a noéma (az *Ez volt*) fájdalmas hangsúlyozódása, ennek sallangtalan ábrázolása.” BARTHES, *Világoskamra*, 99.

<sup>23</sup> Ld. elsősorban az anya halálának leírását és ehhez kapcsolódva portréjának letiltását, „elfojtását”, uo., 75-79. A trauma fogalmához Barthes fotóelméletében ld. STIEGLER, 341-350.

<sup>24</sup> Uo., 117.

<sup>25</sup> Ezzel kapcsolatban vezet be Barthes az „örültség”, a téboly fogalmát a fotográfia jellemzésébe, uo. Vö. továbbá IV. 2. fejezet.

<sup>26</sup> „Az én szememben a Fotográfia olyan különös médium-má, a hallucináció új formájává alakul, amely az észlelés szintjén hamis, az időbeliség szintjén viszont igaz; valahogy tompított, szerény, „megosztott” hallucinációvá (egyrészt „ez nem ott van”, másrészt „de ez valóban volt”), örült, de a valósággal érintkező képpé.” Uo., 119.

<sup>27</sup> Uo., 97.

<sup>28</sup> Ld. McLuhan nevezetes tételét, miszerint minden médium tartalma egy másik médium, vö. MCLUHAN, *Understanding Media*, 8.

A fotografikus kép ígéretének – miszerint a valóság kiválasztott szeletét tetszőleges időpillanatban rögzíti, megörökíti (tárolja és továbbíthatóvá teszi<sup>29</sup>) – „őrültségét” a történelem nyelvi, írásos forrásokban fennmaradó elbeszélése leplezi le, ugyanakkor a nyelvi történetmondás narratív (a fikcionalizáltságot, az elbeszélés közvetítettségének és időbeliségének viszonyait érintő) sémáit, kényszereit éppen a fotográfiák mozdíthatják el, árnyalhatják vagy kérdőjelezhetik meg.

E meglehetősen vázlatos elméleti háttér felől közelítve válhat a fotográfia az irodalomtudományos kutatás releváns aspektusává, amennyiben a fénykép, a fényképezés nem csupán – többé-kevésbé esetleges – tematikus motívumként, vagy mint a szöveget valamilyen módon kísérő (illusztráló), heterogén elemként válik vizsgálhatóvá. Ha ugyanis a fotográfiát nem csupán a képi reprezentáció, a képiség hagyományának egy újkori, technikai „mutánsának” tekintjük, hanem egy olyan kultúrtechnikának,<sup>30</sup> amely 19. századi elterjedése óta alapjaiban alakítja át a világhoz, elsősorban az idő múlásához és a történetiség tapasztalatához, a megörökítés, az archiváció és az emlékezés kérdéseire fűződő viszonyunkat és az erről alkotott elképzeléseinket, akkor egyfelől kérdésessé válhat a fotográfia kép-mivolta (a dokumentum(írás)- vagy monumentum(tárgy)-szerűséggel szemben, vö. IV. 5. fejezet), másfelől a fotóelmélet szükségszerűen lép párbeszédbe a történetiség megtapasztalásában elsődlegesen „illetékes” nyelv médiumával, az elbeszélhetőség, a (történeti) valósághoz való hozzáférés jellegzetesen irodalmi, narratológiai kérdéseivel.

### **I. 3. A disszertáció részei**

#### **Az elemzések módszerei és tézisei**

A dolgozatom elemzései ezen elméleti premisszák mentén kísérlik meg szóra bírni a magyar nyelvű irodalom- és kultúrtörténet egyes szövegeit, életműveit. Céлом elsősorban nem az volt, hogy egyes teorémák felvetéseit számon kérjem a magyar nyelvű korpuszon és az eredményeket egy átfogó, szisztematikus elméleti mátrix pontjaiba erőszakoljam. A vizsgált szövegek, szövegcsoportok összeállításakor sokkal inkább arra törekedtem, hogy

---

<sup>29</sup> KITTLER, 123.

<sup>30</sup> A fogalomhoz vö. Sybille KRÄMER, *Medien als Kulturtechniken oder: Ist der Umgang mit dem Computertechnik eine vierte Kulturtechnik = Medienphilosophie - Medienethik*, hrsg. Günter KRUCK, Veronika SCHLÖR, Frankfurt am Main-Berlin, Peter Lang, 2003, 47-63.; Erhard SCHÜTTPELZ, *Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken*, Archiv für Mediengeschichte 6 (2006), 87-110.

egyrészt a médiaelméleti érdekeltségű elemzés tágasságát többféle, jellegükben igen eltérő elemzéssel illusztráljam, másrészt pedig arra, hogy ezek az értelmezések lehetőleg szorosan az elemzett művek logikáját kövessék, még akkor is, ha ezzel a vizsgálódást megalapozó elméleti előfeltevésektől kissé eltávolodom.

Az így kapott, meglehetősen heterogén korpuszt elemző írások közös kiindulópontja a képi és nyelvi médiumok különböző konkurencijelenségei. Elsőként a századelő irodalmát vizsgálva Mikszáth Kálmán írásaiban foglalkozom a fotográfia megjelenési formáival (II. 1. fejezet). A fényképezést szóba hozó Mikszáth-szövegek nem túlságosan bő korpusza a konkurencia meglepően változatos formáit mutatja; a fénykép lehet a szöveg narratív szerkezetének eleme, kaphat tematikus-motivikus szerepet a cselekményben vagy alkothatja a szöveg egy metaforájának képi síkját. Közös azonban szöveg és fotó, író és fotográfus, írói és a „fotográfus-féle” világ kölcsönös viszonyának feszültsége. A konkurencia Mikszáthnál tapasztalt jelenségeit először a Mikszáth-kutatás kontextusába (II. 1. 4. fejezet), majd a nemzetközi szakirodalom és más 20. század első feléből származó szövegek segítségével egy tágabb elméleti keretbe kísérem meg beilleszteni (II. 1. 5. fejezet). A második nagyobb egység a századelő korában maradván a városábrázolás kapcsán veti fel a fotográfia illetékességének, pontosabban irodalmi és fotografikus „városképek” szembeállíthatóságának kérdését (II. 2. fejezet). A vizsgálódás, amelynek fókusza ez esetben egy fotográfus életműve, nevezetesen Klösz György munkássága, amellet érvel, hogy a századforduló város-élményében – az urbánus létélmény irodalmi megfogalmazásai mellett, vagy éppenséggel azokkal szemben – fontos szerepet játszott és játszik a városkép fotografikus rögzíthetőségének lehetősége.

A Balázs Béla és Hevesy Iván életművével foglalkozó nagyobb egység egy újabb optikán keresztül vizsgálja technikai kép és nyelv médiakonkurenciájának kérdését a tágabban értelmezett magyar kultúrtörténet területén. A két szerző elméleti munkássága ugyanis arra lehet példa, miként, milyen szempontváltásokon keresztül írónak bele az új technikai médiumok köré szerveződő kritikai diskurzusokba a korábbi, más mediális környezetre kondicionált esztétikai koncepciók (III. fejezet). Ennek bemutatása érdekében nem kizárólag a két, közel egy időben megjelent filmesztétikára, *A látható emberre* (1924) illetve *A filmjáték esztétikája és dramaturgiájára* (1925) összpontosítok, amelyek úgy a filmelmélet-történetben, mint a két szerző kritikus karrierjében is fontos fordulópontot jelentenek, hanem a két szerző életművének egészében, irodalom-, film- és fotókritikai munkákban próbálom feltárni az elméleti folytonosság formációit.

Az utolsó nagyobb egységben Nádas Péter munkássága kínálkozik arra, hogy kép és szöveg kölcsönös egymásra utaltságának viszonyrendszerét egy, az utóbbi évtizedek magyar irodalmában meghatározó jelentőségű írói életműben vizsgáljam (IV. fejezet). A fejezet kérdésselvetése kevésbé a szerző professzionális fényképészeti tapasztalataira, mint inkább képesség és fogalmiság sajátos kölcsönviszonyára vonatkozik, amely az életmű számos, meghatározó jelentőségű pontján – nem kizárólag a szövegek és fotográfiák együtteséből felépülő fotókönyvekben – válik az irodalmi- és esszé-szövegek saját kérdésévé. A fejezetet két olyan regény (Márton László: *Árnyas főutca*; Mészöly Miklós: *Film*) rövid elemzése zárja, amelyek sok ponton párhuzamba állíthatók kép és nyelv viszonyainak Nádas-szövegekben észlelt kérdéseivel, a hangsúly ugyanakkor az eltérő mediális formációk szubjektumkonstitúcióban betöltött szerepéről egyre inkább a történeti tapasztalat mediális előfeltételezettségére tolódik.

Az első és az utolsó nagyobb egység is így azt a gondolati ívet kísérli meg követni, amelyet olvasatomban Barthes *Világoskamrája* rajzol ki, amennyiben a fotográfia médiumával, azaz az általa gerjesztett médiakonkurenciával való szembesülés elsőként a (megismerő) szubjektum konstitúciójának irritációit hozza felszínre, majd, ehhez szorosan kapcsolódva a történeti megismerés alapstruktúráit írja felül.

A közbülső, Balázs Béla és Hevesy Iván életművével foglalkozó fejezet annyiban képez kivételt, amennyiben mindkét szerző munkássága a megváltozott mediális közegben egy, a médiumok felett álló esztétika kidolgozására való törekvésnént olvasható, amely az új technikai médiumok teljesítményét szükségképpen régebbi keletű esztétikai fogalmak patikamérlegén próbálja lemérni.

Az elemzések irodalomtudományos hozadéka, amellet, hogy esetenként eddig még részben feldolgozatlan vagy az irodalomtörténeti kutatás számára perifériára szorult szövegekre, szempontokra vagy – elsősorban Balázs Béla és Hevesy Iván kapcsán – életművekre irányítja a figyelmet, abban állhat, hogy az irodalmi műalkotásoknak egy, bizonyos médiaelméleti megfontolásokat figyelembe vevő olvasatát kísérli meg érvényre juttatni. Ez az olvasási mód azért figyel különösképpen az irodalmi szöveg tágran értett mediális összetettségére (vagyis hangzósságára, képességére és más médiumokkal való kapcsolatára), mert az irodalmiság, vagy akár az esztétikai minőség garanciáit, ha nem is kizárólagos érvénnyel, de abban látja, hogy mennyire képes az adott szöveg önmaga és az olvasó mediális környezetének sokszínúségét színre léptetni és mennyire, milyen módon

képes saját medialitását reflektálni, illetve milyen módokon tudja ezt a reflexiót szóhoz juttatni – vagy éppenséggel láttatni.

## **II. Fotográfia mint kultúrtechnika a századelőn**

### **Irodalmi-kultúrtörténeti esettanulmányok**

#### **II. 1. Bizarr festmény, mesebánya és a fotográfia-féle rideg igazság**

##### **Mikszáth Kálmán és a fénykép**

A modernség kultúrtörténetének azon elbeszélése, amely elsősorban a reprezentációs stratégiák alakulásaként próbálja leírni a korszakváltást, szorosan kapcsolva ezt az ipari-technikai környezet megváltozásához, bizonyosan nem a magyar irodalomtörténet leggyakrabban használt narratívája. Ennek többek között az is lehet az oka, hogy egyes elméleti megfontolások mérlegelése mellett a mai intézményi keretek között határozottan “interdiszciplinárisnak” számító, kultúratudományos megközelítésmódot igényel.

A jobb híján médiaelméleti alapozottságúnak nevezhető kérdésfeltevés így módon abban különbözik a hasonló igénnyel fellépő “kontextualista”, társadalomtudományi felfogásoktól, hogy nem csupán párhuzamba állítja, szinkronban vizsgálja az irodalmat más kulturális – jellegzetesen társadalomtörténeti – jelenségekkel, hanem magának a nyelvi alkotásként és kulturális intézményként felfogott irodalomnak a működését is ezek függvényeként határozza meg. Vagyis az irodalom nem csupán a társadalomtörténeti változások reflexiós tere, hanem lényegét, működését tekintve vesz részt a kulturális események dinamikájában, amelyek így tehát nem csak tükröződnek az irodalmi szövegekben, hanem alakítják is azokat.

A fényképezés és irodalom kapcsolata jó példája lehet a kultúratudományos kérdezésmódok illetően alakulásának. A nemzetközi szakirodalom elsőként a “fotográfia kultúrtörténetét”, azaz egy már a kortársak számára is fontos találmány megjelenésének és elterjedésének történetét dokumentálta, amelyben, a 19. század mediális környezetének megfelelően, jelentős – a korabeli képi rögzítéstechnikák kezdetlegessége miatt majdhogynem kizárólagos – szerepet kaptak az írásos források: a találmányra adott első tudományos, és gyakran irodalmi igényű publicisztikai reflexiók és más dokumentumok. Ezek a monográfiák elsősorban a technikatörténetre és a kultúrtörténeti kuriozitásra helyezték hangsúlyt, ezzel tkp. még a fotográfia feltalálásának idejéből származó,

technokrata ujjongás látásmódjának léptek örökébe.<sup>1</sup> Egyre nyilvánvalóbbá vált azonban, hogy az “újdonság” sokkal inkább a meglévő stratégiákkal való, hol konfrontatív, hol követő viszonyra utal, vagyis arra, hogy a “fénykép 19. századi használata arra szolgál példával, hogyan telepedhet rá egy új technológia régi szokásokra”.<sup>2</sup> Ez az igencsak sokszínű fotóelmélet számára elsősorban a fényképezés „esszencialista” megközelítésmódjait kérdőjelezi meg: „’a’ fotográfia nem létezik. Nincs identitása, sajátossága vagy specifikus jelentése, amely független lenne a szerteágazó felhasználásmódok kulturális, társadalmi és intézményes kontextusaitól”, szögezi le a „fotográfia korá”-nak lezárulását szem előtt tartó teoretikus összegzés.<sup>3</sup>

Mindeközben a médiaelméleti szemlélet az irodalomtudományban is a mediális környezetre és működésmódokra irányította a figyelmet, túllépve ezzel egyrészt a hagyományosabb *interarts* szemléletmódokon, amelyek hol esztétista, hol szemiológiai alapokon vélték egymáshoz mérhetőnek a különféle művészeti alkotásokat. Másfelől az irodalom médiumként való értelmezése nyújt lehetőséget arra is, hogy a fényképezést ne csak bizonyos szövegekben előforduló, sajtósági motívumként, hanem a kultúrtechnikák a korban adott lehetőségeihez mérten az irodalom valós mediális konkurenseként is kezelhessük.<sup>4</sup>

Továbbra is szem előtt tartva a nemzetközi szakirodalmat, a fotográfia és az irodalom viszonyának diskurzusa legkarakteresebben a valóságábrázolás, -ábrázolhatóság kérdései körül forgott: a fénykép megjelenésével egyidőben, miközben a találmány a valóság tökéletesen hű megörökítésének ígéretével hódított, az európai irodalmakban a realizmus

---

<sup>1</sup> Ld. pl. magyar nyelven KOLTA Magdolna, *Képmutogatók: A fotográfiai látás kultúrtörténete*, Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2003., amely, jóllehet a nemzetközi trendekhez képest bizonyos késéssel jelent meg, sikeresen bővíti a hagyományosabb technika- ill. művészeti fotózástörténetek szempontrendszerét a *visual culture* tágabb, kultúratudományos megközelítésmódjával.

<sup>2</sup> Frédéric BARBIER, Catherine Bertho LAVENIR, *A média története: Diderot-tól az internetig*, Budapest, Osiris, 2004, 189.

<sup>3</sup> Susanne HOLSCHBACH, *Einleitung = Diskurse der Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, szerk. Herta WOLF, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, 7-21, 7. Herta Wolf kétkötetes tanulmánygyűjteményében ezt a markánsan kontextualista álláspontot elsősorban a 70-es, 80-as évek angolszász fotókritikájának, művészetelméletének tulajdonítja, vö. még Herta WOLF, *Einleitung = Paradigmen der Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, szerk. H. W., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, 7-19, 13.

<sup>4</sup> „Nem a szövegek motívumtörténeti, elsősorban recepcióesztétikai irányultságú olvasatát kellene feltárni, amely a fényképezést tematizálja és metaforaként építi be a narratív szerkezetébe (ennek irodalomtörténeti jelentőségét semmiképp sem lebecsülve), hanem a médiumként értett fotográfia hatásait az irodalom fogalmára.” Vö. Hubertus von AMELUNXEN, *Photographie und Literatur: Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie = Literatur intermedial*, hrsg. Peter V. ZIMA, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1995, 209-231, 212.

sok tekintetben hasonló törekvései váltak egyre meghatározóbbá. Ez a meglehetősen leegyszerűsített parallelizmus – hiszen a realizmus modern irodalomtörténeti fogalma éppúgy nem mimetikus esztétikára alapul, ahogy a fénykép esetében sem a valóság ábrázolásáról, hanem *megörökítéséről*, rögzítéséről, rögzíthetőségéről van szó – természetesen nem összemérni kívánja fotográfiát és irodalmat, inkább csak egyfajta produktív feszültséget, potenciált jelez,<sup>5</sup> amely elemzésével talán közelebb juthatunk mind a fényképezés kulturális gyakorlatának mibenlétéhez, mind az irodalom ábrázolástechnikáinak, nyelvi lehetőségeinek alakulásához.

Ez a problémafelvetés azonban bizonyos szempontból azt is világosabbá teheti, milyen nehézségekbe ütközik egy ilyen ambíciókkal rendelkező kutatás magyar irodalomtörténeti anyagon: e tekintetben nem csupán a *cultural turn* viszonylag lassú térhódításával, hanem mindenekelőtt a realizmus fogalmának – a nagy európai irodalmakhoz képest – korlátozott irodalmi értelmezéstörténetével kell számolnunk. Hogy mégis érdemes-e foglalkozni a fotográfia hatásával a magyar irodalomban, illetve mennyiben igazodik és tér el a nemzetközi kutatásokban detektált tendenciáktól, azt az alábbiakban három rövid Mikszáth-szövegen kísérlem meg bemutatni.

### **II. 1. 1. Elbeszélő mint kép-mutogató: *A fotográfiák regénye***

A legkorábbi, az 1873-as *A fotográfiák regénye* c. szöveg Mikszáth „korai” elbeszélései közül való. A művet a közelmúltban igen alaposan, a fénykép szerepét előtérbe helyezve Eisemann György elemezte,<sup>6</sup> így most csak a későbbiekben lényeges vonások kiemelésére szorítkozom.

A rövid elbeszélés egy tragikus, ám nem túl összetett szerelem története: az ifjú Lórikát elszakítják Aladártól, aki emiatt elzúllik, majd megcsinálja a szerencsáját, de mire vagyonnal visszatér, Lórika már halott; Aladár a hírre elajándékozza vagyonát és sejtetően újfent a züllést választja. A címben szereplő fotográfiák szerepe mindössze

---

<sup>5</sup> Erről ld. Champfleury realizmus-elmélete kapcsán Bernd STIEGLER, *Philologie des Auges: Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jh.*, München, Fink, 2001, 153-172., továbbá Zola regényelmélete és a fotográfia kapcsán Irene ALBERS, *Sehen und Wissen: Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas*, München, Fink, 2002.

<sup>6</sup> EISEMANN György, *Egy „regény” fotográfiái – A fotográfiák regénye: Mikszáth Kálmán novellájáról = A kis formák mestere (meg a nagyoké): Elemzések Mikszáth Kálmán novelláiról*, szerk. HAJDU Péter, Veszprém, MKT, 2011, 9-19. Ezúton is köszönöm a szerzőnek, hogy a kéziratot megjelenés előtt a rendelkezésemre bocsátotta.



annyi, hogy Lórika egy-egy életszakaszát dokumentálják, ide értve az utolsó képet is, amelyen a halott lány látható. A fényképek tehát nem a cselekményt, hanem a narrációt alakítják. Talán nem véletlen, hogy a képekkel a narrátor rendelkezik – a szöveg kezdő mondata ezt rögtön tisztázza: “Öt arcképem van tőle”<sup>7</sup> –, ő mutatja őket az olvasónak, ahogy a történet végén Aladárnak is a halott Lórika fényképét. A fényképek elválaszthatatlanok az elbeszélőtől, az elbeszéléstől, amely így sajátos módon megkettőződik: a cselekmény elmondását ritmikailag tagoló – az elbeszélő “visszatart” egyes fotókat – képek és a részben antropomorfizált, helyenként élőbeszéd gesztusait alkalmazó “mesélő” alkotnak egységet. Erre az egységre, vagyis ennek dinamikájára épül fel az elbeszélés, különös tekintettel arra, hogy a sovány, sablonos cselekmény önmagában meglehetősen érdektelen lenne; a szöveg maga is, legalább is a címválasztás ezt tükrözi, a narráció mikéntjében látja önmaga jelentőségét.

Ezt az egységet tehát a kép és a hang olyan dinamikája jellemzi, amelyet akár konkurenciának is nevezhetünk. A fotográfiák kimerevítik a szereplő arcát, ezzel egyfelől fénykép-mivoltuk eleve megelőlegezi, sugallja a halál csöndjét, tragikumát,<sup>8</sup> másfelől megakasztják, tagolják a mesélő térben és időben áradó narrációját. Az elbeszélői hang, tkp. ezzel szemben, hol kiolvassa, értelmezi, hol leleplezi (“a biggyesztett ajk szépen befödi a kis szemölcsöt”<sup>9</sup>), körül-, sőt, esetenként talán túlírja a fényképeket. A narráció gerincét, továbbra is Eisemann György megfigyeléseihez kapcsolódva,<sup>10</sup> tkp. egy többszörös ekphraszisz alkotja, a mesélő a fotográfiákból kiindulva mintegy újra és újra lendületet vesz a történet elmondásához. *A fotográfiák regénye* elbeszélője olyan “kép-mutogató”,<sup>11</sup> akinek a hangja mintegy a fényképek fonákján képződik meg: az élőbeszédszerűség, a megszólalás, a történetmondás antropomorfizált beszédhelyzete, a dagályosságig fokozott, gyakorlatlan Mikszáth-olvasók számára néhol szinte követhetetlen prózastílus<sup>12</sup> mind a fotográfiákhoz képest, azok megszólaltatásában nyerik el határozott

<sup>7</sup> MIKSZÁTH Kálmán, *A fotográfiák regénye* = M. K., *Elbeszélések I. 1861-1873*, s. a. r. BISZTRAY Gyula, Budapest, Akadémiai, 1962, 170-180, 170. [MKÖM 27.]

<sup>8</sup>EISEMANN, *Egy „regény” fotográfiái...*, 10.

<sup>9</sup> MIKSZÁTH, 170.

<sup>10</sup> EISEMANN, *Egy „regény” fotográfiái...*, 18.

<sup>11</sup> A „kép-mutogatók” fogalmához Magyarországon részletesen ld. KOLTA Magdolna, *Kép-mutogatók Pest-Budán*, URL: [http://bfl.archivportal.hu/id-221-kolta\\_magdolna\\_kepmutogatok\\_pest\\_budan.html](http://bfl.archivportal.hu/id-221-kolta_magdolna_kepmutogatok_pest_budan.html) (2011. 06. 28.), irodalmi vonatkozások tekintetében (Arany János verséről) ld. SZAJBÉLY Mihály, *Intermediális randevú a 19. században*, Pécs, Pro Pannonia, 2008, 58-65.

<sup>12</sup> Pl. az anya kérőkkel szembeni ellenszenvéről: „Ha pedig az sem használt volna, jutott a nagyságos mama »Conversations-lexicon«-jából drasztikusabb szer is, amitől a jóhiszemű udvarló ajkain egyszerre jéggé fagyott az imádottjához röpkedő sóhaj szerelemterhes lehelete.”, MIKSZÁTH, 172. Az idézet

kontúrjaikat. A narráción, a fikción belül valósul meg a médiakonkurencia, amennyiben a narratív hang rámutat a fénykép csalásaira és, ha úgy tetszik, képekben gazdag szólamával felülírja azokat. Bizalmatlansága tükröződik szereplőiben: Aladár Lórit hibáival együtt szereti, mint egy *“bizarr festményt”*, majd pontosít a narrátor, a *“kis ördögöt”*<sup>13</sup> szereti benne (nem pedig, gondolhatjuk, a csalóka, képszerű szépséget). Lórika pedig *“nem nézett bele soha abba a panorámába, amit mutogattak, az ő lelkében másképp volt kiszínezve a jövő képe, és ő csak annak a képnek hitt”*.<sup>14</sup> E megfogalmazások tkp. a narratív szerkezetben megfigyelteket igazolják vissza, amikor a képszerűség fogalmaival, azokra építve, de azoktól mégis valamiféle távolságot tartva, elhatárolódva beszélnek szerelemről, lélekről, a megjelenés, ábrázolás mikéntjéről.

A mesélő *“hang”* fölénye mégis leginkább abban jut érvényre, hogy az elbeszélő mindvégig birtokában tudja mind a narratív hangot, mind a fényképeket (amelyek nemcsak birtokában vannak, de adott esetben például vissza is tartja őket), még akkor is, amikor sajátos narratív gesztussal mintegy *“kölcsonadja”* ezeket főhősének – ebben is látszik, hogy hang és kép milyen szoros egységbe rendeződik: Aladár maga mondja ki sorsának beteljesülését (*“Enfin! Ezzel most már hát ez a történet egészen bevégeződött!”*<sup>15</sup>) és a képek felett is (vég-?)rendelkezik: *“Ehhez a fotográfiai-gyűjteményhez pedig szerezd meg hatodiknak Lórika szüleinek arcképét. [...] Így aztán egészen teljes lesz a kollekció.”*<sup>16</sup> Amikor tehát az elbeszélés a *“Sors”* nevében fogalmaz meg explicit kritikát a fényképekkel szemben, miszerint a *“sorsnak semmi köze ahhoz, hogy kiket festett a fotográfus egy képre, ő nem törődik azzal, hanem külön dobja őket, ha kedve tartja. A sors nem szereti az utánnyomatokat, nem plagiator, hanem megtartja a maga eredetiségét mindenütt mindenben”*,<sup>17</sup> voltaképpen önmaga narrátori fölényét vindikálja a fényképekkel szemben. A képek nem bizonyítanak, legitimálnak; a hitelesség instanciája mindvégig az elbeszélő kezében marad (szólamának hitelességére nem vetül árnyék, ellentétben a képekkel). Ezt mutatja a sors-idézetet követő jelenet, amelyben Aladár bízik szerelmében, hiszen *“ott a falon a kép, mely összecsatolja őket örökre”*,<sup>18</sup> a narrátor gunyorossága azonban már

---

„Conversations-lexicon”-ra tett hivatkozásával kapcsolatban ld. EISEMANN, *Egy „regény” fotográfái...*, 13.

<sup>13</sup> MIKSZÁTH, 171. Kiem. tőlem: L. T.

<sup>14</sup> *Uo.* 175.

<sup>15</sup> *Uo.*, 180.

<sup>16</sup> *Uo.*

<sup>17</sup> *Uo.*, 173.

<sup>18</sup> *Uo.*, 174.

érzékelte, hogy a sors, vagyis az elbeszélés fonalát kézben tartó önkényével nem szállhat szembe egy falikép. A fotográfia rögzített, kimerevített állapotát átrendezik az időben rákövetkező események: a kép pillanatnyiségének törékeny valóságát felülírja az időbeliség narratív performanciája.

## II. 1. 2. Vidéki idill és városi fotográfus: *A „skvarka”*

A második szövegben sokkal határozottabb kontúrokat kap fotográfia és a nyelvi narráció konkurenciája, a konfliktus azonban itt sem elsősorban hang és kép mediális vagy szenzorikus ellentétei, mint inkább a – hanggal rendelkező – elbeszélői szubjektum integritása mentén alakul ki.

*A „skvarka”* című 1905-ös tárcza Mikszáth Horpácson vásárolt telkéről szól. A vidék jellemzésében fő hangsúly a civilizációtól való elszigeteltségre esik: “Vasút nem vezet ide, még országút vagy megyei út sem, postája nincs, telegráfja még kevésbé, a dűlőutakat is a gyepek és laboda veri fel.”<sup>19</sup> A modern kommunikációs lehetőségek felszámolása (mint hamarosan kiderül, az újság kivételével) azonban egy másfajta kommunikációt tesz lehetővé: “feltűnt emlékemben édesapám”, vallja a szerző, majd az öregapja is – mindkettőjük jellemzése a hírközlési technikák archaikusságába torkollik: az apa nem az újságot várja, hanem az esőt figyeli, az öregapa idején pedig a “patkoltató furmányosok hozták és terjesztették a híreket.” Velük lép kapcsolatba a telken keresztül Mikszáth: “Amint közeledik az idő, hogy apáimhoz kell mennem, úgy nő bennem a vágy életmódjukat is fölvenni. Ebben a vágyódásban szemeltem ki magamnak a horpácsi kúriát.” Ezután a spirituális kitérő után veszi sorra a környék természeti szépségeit, részben megkapó stílusú leírásokon (“öreg fűzfák szegélyezik, s fehér marmancsvirágok himbálják pártáikat a tükrében”), nagyobb részben a szépséghibákon (trágyadomb, repce, régi zsidó temető) élcelődve. Mi sem mutatja jobban a leírt táj idillje és a leíró nyelvezet közötti szoros összefüggést, mint ez az élcelődés: a hibáktól nem mentes környezet csakis az elbeszélő nagyvonalúságának (hogy nem érdekli a repce), sőt, szinte kínosan furfangos magyarázkodásának (“Ti. valaha zsidó temető volt az egyik földem végiben. Ejh no, hát mi van abban? Sőt még talán jó. Az apáink többnyire az eleven zsidók miatt pusztultak el. A

---

<sup>19</sup> MIKSZÁTH Kálmán, *A „skvarka”*, Vasárnapi Ujság, 52. évf., 40. sz., 1905. okt. 1., 634-638. o. [*M-th K - n. névjelzéssel*] A következőkben a szöveget a digitális kiadás (*Cikkek, tárcák 1905*, szerk. HAJDU Péter, 2010.) alapján idézem, a lábjegyzettel nem feloldott idézetek erre vonatkoznak, URL: <http://mek.oszk.hu/09300/09388/09388.htm> (2011. 06. 28.)

holt zsidók bizonyja a kevésbé veszedelmesek.”) köszönhetően válhat idillivé. A leírás iróniája<sup>20</sup> úgy korteskedik a táj szépsége mellett, hogy el is távolítja, árnyalja azt, hiszen finoman jelzi a hibákat is (nem véletlen, hogy ezek a hibák jellegzetesen nem láthatóak, vagyis a nyelv iróniája a horpácsi idill *képét* ássa alá); végeredményben tehát a horpácsi birtok tényleges „minősége”, milyensége leválaszthatatlan a leírás nyelvi diskurzusának modalitásától. Ehhez hasonlatosan, ám ellentétes előjelekkel rögzíti a szöveg látványos képben a nyelv (írás) és a természeti táj szépsége közötti elválaszthatatlanságot, amely egyben a horpácsi birtok végső oka és indoka:

“Kellett nekem olyan hely, melyről csak én tudjak, mint ahogy az embernek van egy titkos könyve, amiből bátran plagizálhat, mert más nem tud felőle, kellett egy hely, ahol a füvekből, falakból, árkokból, erdőkből a fantázia segélyével témákat hasogassak ki írói mesterségemhez, ahol nekem öreg fák titkos susogással meséljenek, s patak vize locsogjon.”

A természet (idill), könyv (elbeszélés) és (szubjektív) fantázia szorosan összefüggő, mesterségesen izolált háromszögébe tör be a fotográfia. Megjelenése érdekes módon itt is a halállal kapcsolatos, a fotografikus megörökítés a halál ellen hivatott hatni, ez azonban kisztílú és erőszakos halál, amelynek vajmi kevés köze van az apákhoz való megtérés mitikus hangulatához: kutyák lelövetését akarja megelőzni a fotográfus. A biográfiailag hiteles (mert, nem mellékesen, fényképpel is dokumentált, ld. II/1. ábra)<sup>21</sup> esemény a szerző félkomoly elutasítását váltja ki: “Én költött dolgokat akartam innen írni, mesélni a lovaimról, a földjeimről, a fáimról, de a camera obscura beszipantja és odacsapja az olvasó szeme elé a meztelen valóságot.” A fotográfia, amelynek jellemzése a (testi) erőszak és a gépek világának fogalmait vegyíti („meztelen”, „odacsap”, beszipant”), küldetése kudarcba, pontosabban Mikszáth és Mikszáthné ellenállásába ütközik: Jelfy

---

<sup>20</sup> Az irónia szubverzív ereje nem csak abban áll, hogy a telek vélhetően valóságos hátrányait „félvállról” veszi Mikszáth; a zsidó temető említése, amely ezáltal a telek, vagyis a természeti idill részévé válik, a könnyed elbeszélői stílus ellenére a halál fenyegetését, egyfajta vészjósló latenciát épít a leírásba, mintegy megelőlegezve azt a fenyegetést, amelyet Jelfy fotográfus feltűnése eredményez a szöveg második felében (amelyre, mint látni fogjuk, éppen a halál elodázhatatlanságának egy sajátos példája, a kutyák elpusztítása ad okot).

<sup>21</sup> Vö. *Semmi mozdulat most: Mikszáth Kálmán összes fényképe, válogatott ábrázolások*, szerk. DEBRECENI Boglárka, Budapest, PIM, 2010, 33, 65-66. A fényképezkedésről Mauks Ilona emlékezését ld. *Mikszáth Kálmánné visszaemlékezései*, s. a. r. TABÁK András, Horpács, Mikszáth Kiadó, é. n. [2002], 256-257.

fényképész Mauks Ilona tanácsára nem örökíti meg a természeti környezetet (csupán a gyermeket, “ötletszerűen”), az író pedig saját portréját tréfával súlytalanítja: “Még engemet is lekaptak, amint a padon ülök és csendes pipaszó mellett türelemmel várom a koalíció kormányra jutását.” A tréfa tétje azonban nem csekély, hiszen Mikszáth a felvétel többé-kevésbé önkényes értelmezhetőségét, illetve értelmezésre utaltságát figurázza ki (amennyiben csak ő tudhatja, mi járt a felvétel idején a fejében, ennek következtében pedig azt, hogy mit is ábrázol valójában a kép).

Bármennyire nevetséges színben tűnik is fel a fénykép, a látogatás mégis nyomot hagy a szövegen: a záró két bekezdésben dinamikus és színes képek (“muslincák iregnek, [...] színes lepkék kergetőznek pajkosan”) mellett a horpácsi birtok szinte kizárólag akusztikus effektusokon keresztül jelenik meg:

“Hát a rigófütty, távoli kaszapengés, mókus zöreje, falombok zúgása? Bolondság, bolondság. Nem lehet a "grundot" levenni sohasem.”

Vagyis hangsúlyosan éppen azok a vonások erősödnek fel a nyelvi leírásban, amelyek *nem* rögzíthetőek a korabeli fotótechnika segítségével.

Végül pedig visszatér a “lélek festészetének” metaforikája, amellyel Mikszáth úgy őrzi meg a táj piktoralitását, hogy radikálisan szubjektivizálja az élményt, pontosabban annak közölhetőségét:

“...az én szemem, lelkem, melyre csak az a piciny földdarab mosolyog, nyájasan, bizalmasan, másképpen látja azt. Leírni, lefesteni a 'skvarkát' csak én tudnám, ha volna hozzá elég színem, szavam.”

A kis tárca egyfelől látványosan bizonyítja, hogy a reprezentációs stratégiák demarkációs vonala Mikszáth számára nem elsősorban a mediális-szenzorikus értelemben vett hang (vagy akár írás, nyelv) és kép, hallás és látás között (amint az a pár évvel később jelentkező avantgárd törekvésekben már tetten érhető),<sup>22</sup> hanem a biológiai-szellemi egységnek (totalitásnak) látott alkotó szubjektum integritása és az őt fenyegető mechanikus,

---

<sup>22</sup> Erről ld. pl. KÉKESI Zoltán, *A költészet és a technikai médiumok = Az esztétikai tapasztalat és medialisitás*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SZIRÁK Péter, Budapest, Ráció, 2004, 273-288, 275-276.

“lemeztelenítő” fénykép technikája között húzódik. Másfelől azonban ennek a romantika örökébe lépő, ám sokhelyütt mindmáig mérvadó koncepciónak naiv technikaellenessége is idomul a megváltozott mediális környezethez: Mikszáth tájleírásának akusztikuma, dinamikája, nyelvi humorának változatossága itt nehezen érthető másként, mint az új konkurens kihívására adott válaszkísérletnek.

### II. 1. 3. A személyiség széttöredezése: *Epilog*

A harmadik, igen rövid szöveg, Mikszáth Jókai-könyvéhez (1907) csatolt *Epilog*-ja nemcsak műfajában tér el az eddigiektől; a fotográfia itt sem a narrációban, sem az elbeszélte világban nem jelenik meg, csupán az érvelésben használt metaforák között tűnik fel. Ugyanakkor ez a szöveg, feltehetően műfaji sajátosságai és Jókai feltétlen tisztelete (valamint az életrajz keltette valós feszültségek, kritikák, vádaskodások filológiailag bizonyítható sora)<sup>23</sup> miatt, különösen érzékenyen és átgondoltan foglalkozik az ábrázolás kérdéseivel.

Mikszáth két problémakört vet fel, amely a Jókai-életrajz során nehézséget okozott: egyfelől az ábrázolni kívánt személy bensőjének megközelíthetlensége – erre alkalmazza Mikszáth a nevezetes selyemgubó-hasonlatot –, másfelől a perspektivizmus dilemmája, hiszen “ahány szem annyiféle Jókai és Jókai-környezet él a kortársak tudatában.”<sup>24</sup> A két nehézség, kivált az utóbbi, panaszos hangvételű, súlyos aporetikába torkollik: a Raleigh-anekdota voltaképpen a valósághoz való közvetlen – érzékszerveken keresztül – hozzáférést tagadja.<sup>25</sup>

Ebből a pontból indul Mikszáth saját munkájának metaforikus megfogalmazása, amelyben az életrajzírást egy épület romjainak – „közjegyzői pedantériával” végzett – lajstromozásához hasonlítja, amely épület azonban nem épülhet meg újra, hiszen hiányzik

---

<sup>23</sup> A *Jókai Mór élete és kora* megírásának és megjelenésének körülményeiről ld. a kritikai kiadás vonatkozó kötetét: MIKSZÁTH Kálmán, *Jókai Mór élete és kora I-II.*, s. a. r. REJTŐ István, Budapest, Akadémiai, 1960, I/209-246. [MKÖM 18-19.]

<sup>24</sup> MIKSZÁTH Kálmán, *Epilog* = M.K., *Jókai Mór élete és kora*, II/185-190, 186.

<sup>25</sup> „Sir Walter Raleigh felől olvasom, hogy ez a Towerba zárva, világtörténetének második részén dolgozott, midőn az ablaka alatt veszekedést hallott; de ugyancsak részt vett abban egy barátja is, kivel másnap beszélgetvén a civakodás felől, az általa nézete szerint pontosan megfigyelt esemény minden részletének ellene mondott. Elgondolkozva akkor arról a nehézségről, melybe távoli események hű leírása ütközik, mikor abban is tévedhetett, ami saját füle hallatára és szeme láttára történt, készülöben levő kéziratát megsemmisítette.” *Uo.*

belőle a régi egység: ez hivatott jelképezni a bemutatandó személy “egyéniségét”. A hasonlattal azonban Mikszáth nincs megelégedve, itt kap szerepet először a fénykép:

“De sántít a hasonlat a campanilével, mert az elvégre holt tárgy. Mindig egyforma, változatlan s egy fotográfia is megmutatja milyen volt. Ám az élő ember folyton változik, minden nap más-más és mégis mindig ő maga az.”<sup>26</sup>

A felvetés, amely minden bizonnyal az *Epilog* tetőpontja, alapját továbbra is a romantikus szubjektumkoncepció képi, a hangsúlyok azonban máshova, az egység időbeliségére, illetve holt és élő megkülönböztetőségére esnek. A fotográfia immár nem erőszakosan megbontja az alkotói szubjektum egységét, hanem a fotografikus rögzítés – merevsége, pillanatnyisága – nem képes az élő (személyiség) valóságának megörökítésére, ábrázolására.

A művészet, amely korábban a campanile újraépítése kapcsán került elő, ígérete éppen az, hogy ezt, vagyis a változás állandó, mégis törekeny egységét meg tudja ragadni. Ezt Mikszáth újfent festészeti metaforákhoz nyúlva fogalmazza meg: “Nos, hát melyikhez nyúljak a Jókai Mórok közül? Mert csak egyetlen egyet szabad lepingálnom, de összhangban kell lennie a többivel mindnyájával.”<sup>27</sup> Amikor Mikszáth “Jókai Mórok”-at emleget, a fotográfia szemléletmódját veszi át – felsorolása a különböző Jókai Mórokról valamiféle virtuális fotóalbum lapozgatását imitálja.<sup>28</sup> A fénykép nem egy erőszakos technikai eszköz, hanem a világ időbeli széttöredezettségének és a hozzáférés ebből fakadó perspektivizmusának metaforája. A művész tekintete tehát esély arra, hogy a pillanatképekre széttöredezett személyiséget, az „életet” egységben láttassa. Ez az esély lesz a szöveg zárlatában a “művész igazság”-ának garanciája a “fotografus-féle rideg

---

<sup>26</sup> *Uo.*, 188.

<sup>27</sup> *Uo.*

<sup>28</sup> „A tarokkozó bácsit a klubból, vagy a kokárdás nyalka ifjút, aki 1848. március 15-én a nép előtt forradalmi szónoklatot tart? Ahhoz a Jókaihoz nyúljak, aki merengve jár kampós botjával hálóköntösben rózsái közt? Úgy képzeljem-e el, amint a cercle-nél egy finom udvaronc gesztusaival cseveg a királynéval?

Mind ismerem a különféle Jókaiakat; látom lelki szemeimmel a köhécselő pápai diákot és látom az udvarias aggastyánt, aki utolsó útján Abbáziából jövet álmosan, fáradtan ögyeleg a túlsúfolt kocsi folyosóján egész éjjel, mert nem jut számára ülőhely a fülkében, hol hozzátartozói alusznak; látom egy helyütt gyermekiesen önzőnek, másutt apostolian nagylelkűnek, csodálatba ejt a szerénysége, de ismerem őt úgyis, mikor önérzetesen mutogatja vendégeinek: »Ebben a karszékben szoktam ülni írás közben, ezzel a tollal írtam meg a 'Szerelem bolondjai'-t.«” *Uo.*

igazsággal”<sup>29</sup> szemben. Ez a művészetfogalom tehát már nem az alkotó szubjektumra, hanem a térben szétszaladó valóságtörmelékek egységbe rendezésének ígéretére alapul.

## II. 1. 4. A fotográfia helye a Mikszáth-életműben

A három kiválasztott Mikszáth-szöveg természetesen nem alkalmas arra, hogy valamiféle “átfogó” képet nyújtson a fényképezés és a kor irodalma, vagy konkrétan Mikszáth Kálmán munkássága kapcsolatáról.<sup>30</sup> Hasonlóképpen túlzás volna e rövid példák alapján az életművön belül bizonyos szemléleti, a “világképet” érintő változások, korszakhatárok nyomait vélni felfedezni. Annyi azonban elmondható, hogy mindhárom szövegben, igencsak eltérő módokon ugyan, de a fényképezés apropóján a valósághoz való hozzáférés,

---

<sup>29</sup> *Uo.*, 189.

<sup>30</sup> Természetesen nem csupán a három elemzett szövegben ejt szót Mikszáth a fotográfiáról, mindazonáltal a terjedelmes életműben így is meglehetősen kevés reflexió érinti a fényképezést. A fotográfia további, inkább villanásszerű felbukkanásai az életműben jórészt a három elemzett írás jellegzetességeit variálják, némileg leegyszerűsített formában: a fénykép legtöbbször egy látvány megragadhatatlansága kapcsán kerül elő, amely az írói eszköztár szegénységére irányítja a szerző figyelmét az elragadó valósággal szemben. Ld. pl. az 1885-ös *Vásár az operaházban* c. beszámolót: “Élénk, mozgalmas kép tárul a szem elé. A különböző jelmezek ragyogó tarkasága elbűvölő hatást tesz a káprázató fényözönben. Néhányat bemutatunk képeinken is (akiknek fényképeit fényképészeinktől megszerezhettük), de mi ez a valósághoz képest.

Szem nem győzte nézni, a toll még kevésbé vállalkozhatik a hű leírásra. Szinte kedvet érzünk évelődni az olvasóval a következő logikai felállítással:

Vagy látták önök a vásárt, és akkor fölösleges elolvasni e cikket, mert mi is csak láttuk, nekünk is csak két szemünk van. Vagy nem látták, és akkor kár elrontani az igazi képet valamely bágyadt leírással.” (*Vásár az operaházban* = MIKSZÁTH Kálmán, *Cikkek és karcolatok* 34., s. a. r. PÉTERVÁRINÉ ERDEY-GRÚZ Helga, REJTŐ István, Akadémiai-Balassi, Budapest, 1992, 62-65, 63. [MKÖM 84.]), vagy *A bandérium* c. 1896-os tárcát: “Úgy, úgy; eltűnt, szétoszlott, mint a köd, mint egy látomány. Aki nem látta, sohase fogja többé látni, de még sejteni se a szépségét, mert nemcsak a toll nem bírja leírni, de úgyszólván a szem sem bírta befogadni, ami eléje tárult, a szem kifáradt a káprázatos pompában, szinte megrészegeedett és tompán, érzéketlenül nézte a vége felé. Jöhettek már a szebbnél szebb leventék buzogánnyal, lándzsával, őskori páncélingben vagy medvebőrös kacagányban. A szem kiállott a szolgálatból, az elme megtagadta a benyomások elfogadását. Csak a nagy főséges hangulat maradt meg. Az ember úgy érezte, hogy az ősei kikeltek sírjaikból és elvonultak előtte. Hogy az egész magyar történelem elléptetett a tengernyi sokaságnak közepette.

De hogy mi volt, hogy volt, elmesélni senki sem tudja.

Pedig ugyancsak rá voltak uszítva a menetre a modern kor »fogdmegei«, a fényképező készülékek, a város száz pontján. Maga a szép özvegy trónörökösne is egy kis kézi gépecskével dolgozott a királyi erkélyen. De milyen halavány dolgok ezek a valósághoz képest.” (*A bandérium* = MIKSZÁTH Kálmán, *Cikkek és karcolatok* 35., s. a. r. SZ. GARAI Judit, REJTŐ István, Budapest, Akadémiai-Balassi, 1992, 44-45. [MKÖM 85.])

Egyéb szöveghelyek alapján saját és mások portréival szembeni bizalmatlanságról – amely tulajdonképpen *A “skvarka”* és az *Epilog* kapcsán felvetett problémákhoz illeszthető –, valamint *A Noszty fiú esete Tóth Marival* fényképezés-jelenetéről, amelyben “az olvasó érezheti, olyan dokumentum készül itt, amelyet az érintettek közül mindenki másként fog értelmezni”, ld. FÁBRI Anna bevezetőjét, *Semmi mozdulat most*, 3-14, idézet: 9.



a valóság ábrázolhatósága, közvetíthetősége kerül előtérbe.<sup>31</sup> Ez az episztemológiai érdeklődés<sup>32</sup> azonban nem csupán filozófiai-világszemléleti önértéke miatt méltó a figyelemre, hanem mert maga a nyelv, az irodalom – bizonyára egyik alapfunkciójának tekintett – ábrázolókéességét érinti. A fotográfia e tekintetben sikeresen “provokálja” a nyelvi leírás meglévő gyakorlatát: az új technikai médiumhoz való írói viszonyulás majdnem mindig visszafogott, óvatos, gyakran elutasító.<sup>33</sup>

A Mikszáth-szövegek a fotográfia és irodalom e korai találkozásának meglehetősen széles spektrumát járják körül. A “*skvarka*”-ban a fényképész a természetben önmagára és írásaira találó alkotó harmóniáját fenyegeti, az *Epilog* fotó-hasonlatai már inkább a “valóságra” vonatkoznak, amely szilánkjait csak a művésznek van esélye összeilleszteni. Ha figyelembe vesszük, hogy az utóbbi esetben a valóság tkp. Jókai “arcképére” vonatkozik, úgy is fogalmazhatnánk, hogy mindkét esetben a fénykép az ábrázoló illetve az ábrázolt szubjektum egységébe vetett hit megrendülését fémjelzi. A zavar mind az írói alany, mind a leírás tárgyának (a valóságreferenciának) oldalán jelentkezik, a fényképezés közbejöttével megváltoznak a jelölés aktusának játékszabályai. A reprezentáció hagyományos, szubjektumközpontú struktúrái egyre inkább a mediális feltételrendszerek függvényeiként jelennek meg; így lesz Mikszáth horpácsi idillje a témát kereső, a természetet szövegekké alakító író és Jelfy fotográfus konkurenciaharcának, Jókai Mór életrajza pedig a fényképszerűen széttöredezett valóság egységes művészi szöveggé alakítására tett heroikus kísérletnek színtere.

Mindez, amit A “*skvarka*” és az *Epilog* szövegei látványos díszletei megjeleníteni próbálnak, tulajdonképpen már beleíródik A *fotográfiai regénye* narratív struktúrájába is, amennyiben az elbeszélői instancia fényképekre és a mesélő “hangjára” bomlik, amelyek egymást kiegészítve, esetenként ellenpontosva, más-más elbeszélői funkciókat (mint például a tanúságtétel és ritmus, logikai összefüggések feltárása és időbeli elrendezés) előtérbe helyezve építik fel a narrációt.

---

<sup>31</sup> Vö. “Nekem nagyon úgy tűnik - így távolról -, hogy Mikszáth szövegeinek [...] relativitása nem csupán a szövegek narrációs struktúráját határozza meg, hanem Mikszáth (talán a korabeli kritikai elvárások, normák hatására) a valóság-fogalom viszonylagosságának kérdését, illetve a legkülönfélébb lehetséges valóság-konstruáló diskurzusok működését tematizálja műveinek nagy részében.”

MILBACHER Róbert, *Mikszáth Kálmán esete Jókai Mórral, a valósággal (és talán kicsit Kemény Zsigmonddal is)* = “A Noszty fiú esete Tóth Marival”: *Tanulmányok*, szerk. MILIÁN Orsolya, Budapest-Szeged, Gondolat-Pompeji, 2008, 117-133, 118.

<sup>32</sup> Mikszáth “episztemológiájához” ld. pl. HAJDU Péter, *Tudás és elbeszélés: A Mikszáth-kispróza rejtelméi*, Budapest, Argumentum, 2010, 11-57.

<sup>33</sup> Vö. Gerhard PLUMPE német nyelvű korpuszon végzett áttekintő monográfiájával, *Der tote Blick: Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München, Fink, 1990.

A fényképezés kultúrtechnikájának beszivárgása Mikszáth szövegeibe, amely természetesen tematikus értelemben csupán apró, jelentéktelen alfejezete lehet a tekintélyes életműnek, e tekintetben szorosan kapcsolható a kilencvenes évektől kezdődően, azóta is töretlen intenzitással folyó “Mikszáth-újraolvasás” törekvéseihez, amely éppen a “romantikus” és “realista” megkülönböztetés korlátait észelve, Mikszáthot a modernség és a posztmodern prózairodalmának legfontosabb előfutáraként kísérli meg érteni.<sup>34</sup> Az értelmezések elsősorban Mikszáth szövegvilágának rétegzettségére, “relativizmusára”,<sup>35</sup> valamint ezzel szoros összefüggésben prózapoetikai megoldásokra, a “narratív és retorikai stratégiák”<sup>36</sup> szerkezetére, vagyis, némi leegyszerűsítő általánosítással, Mikszáth írásainak szövegszerűségére összpontosítottak.<sup>37</sup>

A fotográfia feltűnésének apropóján elemzett szövegek szorosan követik a Mikszáth-kutatás e nyomvonalát (ld. fentebb az *Epilog*-ban a fénykép-hasonlat és a perspektivizmus összefüggéseit vagy *A fotográfia regénye*-ben a fotográfia beemelését a narratív diskurzusba). A fénykép-motívum vizsgálata így, talán nem teljesen elhamarkodott módon, lehetőséget nyújt arra, hogy Mikszáth prózatörténeti jelentőségének média- és kultúrtörténeti fénytörésben szemlélhessük. Abban, ahogy például Eisemann György – egyébként Rónay György klasszikus, 1947-es tanulmánya alapján – Mikszáth prózapoetikai újszerűségét az elbeszélői “hangnak”, “mint a nem időelvű történetmondás létesítőjének” kikülönüléseként, ily módon a próza “lirizálódásaként” írja le,<sup>38</sup> vagy éppenséggel *A beszélő köntös* kapcsán a szöveg “eredeti” történethez képesti másodlagosságát, önmaga által tételezett “újraírtságát” emeli ki,<sup>39</sup> nem nehéz felismernünk bizonyos párhuzamokat a “hang” leválásával a fényképek által közvetített leírásról, ahogy az *A fotográfia regénye* narrációjában megfigyelhető. A fotográfia jelenléte módosítja azokat a lehetőségeket és stratégiákat, amelyek útján az írott szöveg hozzáférhetett a valósághoz (vagy legalábbis megkonstruált egy hozzáférést), és ezáltal világosabb

---

<sup>34</sup> E törekvéseket programszerűen fogalmazza meg EISEMANN György kismonográfiája (*Mikszáth Kálmán*, Korona, Budapest, 1998, 5-7.)

<sup>35</sup> A sokat emlegetett “relativizmus” fogalmához Mikszáth kapcsán ld. TAKÁTS József, *Mikszáth-szövegek relativizmusa*, Holmi, 1997/11, 1581-1590.

<sup>36</sup> Vö. HAJDU Péter, *Narratív és retorikai stratégiák Mikszáth irodalomtörténeti tárgyú szövegeiben = Retorika és narráció*, szerk. H.P. és RITÓOK Zsigmond, Gondolat-Pompeji, Budapest-Szeged, 2007, 9-25.

<sup>37</sup> Az említetteken kívül az elsősorban prózapoetikai, retorikai újraolvasás egyik legfontosabb dokumentuma: “*A Noszty fiú esete Tóth Marival*”: *Tanulmányok*, szerk. MILIÁN Orsolya, Gondolat-Pompeji, Budapest-Szeged, 2008.

<sup>38</sup> EISEMANN, *Mikszáth Kálmán*, 28.

<sup>39</sup> *Uo.*, 57.

kontúrokkal rajzolja körbe ezen lehetőségek és stratégiák körvonalait, amiképpen az *Epilog* fénykép-hasonlata is rávilágít a Jókai-portré egységesíthetetlen sokféleségére. Az új technikai médium okozta „médiakonkurencia” jelentősége tehát ez esetben nem annyira a módosulásokban magukban, mint inkább a meglévő mediális lehetőségek fokozott önreflexiójában, vélt transzparenciájuk csökkenésében jelentkeznek: *A fotográfiák regénye* fényképei ebben az értelemben az elbeszélői hang élőbeszédhez hasonlatos jellegzetességeit (pontosabban: az írott szöveg és a „hang” szóbelisége közötti feszültséget) teszik láthatóvá, míg Jelfy fényképész betörése a horpácsi idillbe ezen idill „megírtságára”, vagy legalábbis a természeti táj és a szövegek szoros kapcsolatára irányítják a figyelmet.

## **II. 1. 5. A századelő irodalmi „válasza” a fotográfiára: Ady és Ignotus előszava**

### **Kitekintés**

Mikszáth elemzett szövegei tehát egy olyan „médiakonkurencia” körvonalait rajzolják ki, amely többé-kevésbé problémamentesen illeszthető ahhoz a modellhez, amelyet Gerhard Plumpe korábban idézett, döntően a 19. század második felének német irodalmát vizsgáló könyvében dolgozott ki.<sup>40</sup> A modell kiindulópontja, hogy a 19. század második felében elterjedő fényképtechnika, amely igen egyszerű, hamarosan szélesebb néprétegek számára is elérhető módját kínálta a „valóság” pontos, hű és megbízható ábrázolásának, természetszerűleg sértette a többé-kevésbé azonos ambíciókat magáénak tudó irodalmi ábrázolás érdekeit (itt természetesen nem az irodalom vagy a fényképek valós teljesítményéről van szó, hanem az egyes mediális formációk körül kialakuló kortárs kritikai diskurzus meghatározó irányairól). Plumpe, aki elsősorban a diskurzuselemzés metodikáját alkalmazva kísérli meg a különböző művészeti diskurzusok rendjét modellálni, kevésbé foglalkozik a médiumok érzékszervi visszacsatolásának igencsak összetett kérdésével, hipotézise mindenesetre feltételezi, hogy az irodalom egyre inkább feladja a közvetlen „láttatás”, „láthatóság” kritériumát, pontosabban a vizualitás fogalmait új,

---

<sup>40</sup> PLUMPE, különösen 165-194. Vö. továbbá (alapvetően ugyanaz a modell, más esztétikatörténeti kontextusba helyezve) Gerhard PLUMPE, *Tote Blicke: Photographie als Präsenzmedium = Medien der Präsenz: Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, szerk. Jürgen FOHRMANN, Andrea SCHÜTTE, Wilhelm VOSSKAMP, Köln, DuMont, 2001, 70-86. Plumpe könyve nem a legaktuálisabb munka, amely a 19. századi irodalom és fotográfia kapcsolatával foglalkozik (a talán legalaposabb ilyen áttekintés, amely a francia és német irodalmi és irodalomtudományi diskurzust is áttekinti: STIEGLER, *Philologie des Auges*, Plumpe kapcsán különösen 211-268.), konkurenciamodellje azonban a frissebb szemléletű megközelítések számára is nehezen megkerülhető, igen alapos, primer szövegvizsgálatokon nyugvó elméleti alapvetés.

közvetett értelemmel ruhazza fel: az irodalmi ábrázolás törekvéseit egyre inkább a láthatatlan (szemmel nem látható, rejtett, azaz: lefényképezhetetlen) megmutatásában, felszínre hozásában határozza meg. A fotográfia kultúrtörténeti provokációja tehát külső, felszínes és hazug látszat és belső, mély és igaz valóság szétválását eredményezné,<sup>41</sup> legalábbis ez lenne az irodalmi diskurzus „válasza” az új médiatechnológiára.

A Mikszáth-szövegek olvasása több tekintetben is árnyalhatja ezt a kissé elnagyolt, jóllehet éppen ezért meglehetősen széles körben alkalmazható modellt. Egyfelől az, hogy a fénykép a narráció, a cselekmény, vagy akár egy hasonlat képi síkjának alakításában is részt vehet (mint *A fotográfiák regénye*, a „*skvarka*” és az *Epilog* esetében), rávilágít arra a sajátosságra, hogy éppen az irodalom, az irodalmi nyelv esetében aggályos egyenemű „választ” kiolvasni a művekből. A Mikszáth-szövegek konkrét esetében például felmerül a kérdés, hogy a szövegek véleményt mondanak-e a fényképezésről (*A „skvarka”* mintha ezt tenné), vagy „csupán” beolvasztják a nyelv retorikai eszközkészletébe (az *Epilog* esetben ez joggal felvethető)? Az irodalmi szöveg ebben az értelemben vett „válaszának” státusza is kérdéses; inkább kölcsönös feszültségekről, irritációkról beszélhetünk, mint bizonyos stratégiák mentén megfogalmazott „válaszokról”. Másfelől Plumpe alapvetően a realista irodalom törekvései felől vizsgálja a fotográfia megjelenését, így a modell alapja, a konkurencia tétje a „valóság” visszatükrözése, még akkor is, amikor világossá válik, hogy az irodalmi „válasz” külső és belső megkülönböztetésével éppen a valóság holisztikus elképzelését bontja fel (ld. Mikszáthnál kissé más hangsúlyokkal a „művészi” vs. „fotografus-féle rideg igazság” fogalmi kettősét). Nem csak Mikszáth elemzett szövegei alapján tűnhet úgy, hogy a fénykép jelenségével foglalkozó irodalmi szövegek vizsgálata során sem kerülhető meg az az episztemológia történetéből jól ismert kérdés, amely a „valósághoz” való hozzáférés mikéntje kapcsán elsődlegesen a megismerő szubjektum helyét próbálja meghatározni. Megkerülve a kérdés részletesebb, filozófia- és irodalomtörténeti tárgyalását: Mikszáth mindhárom szövegében, ahogy ezt elemzéseimben is előtérbe került, a fényképek megjelenése elsősorban a szubjektum nyelvelvi pozicionálást érinti, legyen szó akár az elbeszélő narratív integritásáról, az én környezetével alkotott viszonyáról vagy éppen a „személyiség” megjeleníthetőségéről.

Ez a szempont nyújt lehetőséget arra, hogy Plumpe modelljét függetlenítsük a realizmus irodalmától illetve az irodalmi realizmus szaktudományi diskurzusától, vagyis arra, hogy

---

<sup>41</sup> Ezzel Plumpe végeredményben a hegeli esztétika némileg leegyszerűsített téziseit olvassa ki a fényképre adott irodalmi válaszokból, vö. PLUMPE, *Tote Blicke...*, 81.

fotográfia és irodalom „médiaharcát” ne csupán a valóság hiteles visszaadásáért folytatott küzdelemként, hanem sokkal inkább egyes mediális stratégiák viszonyrendszeréért értsük, amely során az egyes mediális formációk hozzák létre a „valóságosság”, hitelesség egy, természetesen a saját technikai-mediális adottságaik nyomán kialakított diszpozitívumát. Ebben az értelemben a fotográfia megjelenésének tétje az irodalom szempontjából éppannyira a pontos és hiteles, állóképszerű megjelenítés inflálódása,<sup>42</sup> mint az elbeszélői hitelesség és általában az elbeszélői-alkotói integritás garanciái, azaz a személyiség egységének, megalkothatóságának „kikerülése” a(z alkotó) szubjektum fennhatósága alól.<sup>43</sup>

Mindezek alapján érdemes kérdőre vonni azokat a szövegeket, amelyek a századelő magyar irodalmában, valamilyen módon a fényképezésről, fényképekről vallanak. A teljesség,<sup>44</sup> vagy akár a szisztematikus kategorizálás igénye nélkül szembevetődő egyrésről, hogy a fénykép, a fényképszerűség gyakran válik a szöveg metaforájává; Mikszáth éppúgy „fény- és árnyrajzok”-nak, „fotográfiáknak”<sup>45</sup> nevezte rövidebb írásait, „karcolatait”, mint például Ambrus Zoltán, aki *Nagyvárosi képek: tollrajzok* címmel jelentette meg rövidprózáját,<sup>46</sup> és a sor folytatható; a fotográfia megjelenése e tekintetben még inkább (a festészethez képest) a rövidség, a pillanatnyiség – és kimondatlanul: felületesség – szinonimájává vált. Ez a metaforikus elnevezés természetesen nem csupán egy bizonyos irodalmi műfajt nevez meg, hanem egyes elbeszélői stratégiákra is utalhat (ld. „fényképszerű ábrázolás”). Másfelől olyan alkalmi elbeszélésekben, publicisztikai írásokban, ahol a fényképpel nem mint metaforával, hanem mint tényleges kulturális

---

<sup>42</sup> Ehhez ld. a 19. század „képáradatának” jórészt társadalomtörténeti konzekvenciáit (úgyis mint a – képi – ábrázolás és a világ „láthatóságának” „demokratizálódása” vagy a (tömeg-)kommunikációs csatornák mediális átalakulása) mérlegelő megfogalmazásait, pl. Werner FAULSTICH, *Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830-1900)*, Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht, 2004, 85-108; *Usages de l'image au XIXe siècle*, szerk. Stéphane MICHAUD, Jean-Yves MOLLIER, Nicole SAVY, Paris, Créaphis, 1992., továbbá Laurent GERVEREAU, *Histoire du visuel au XXe siècle*, Paris, Seuil, 2003, 33, 43-179.

<sup>43</sup> Vö. Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Budapest, Magyar Műhely-Ráció, 2002, 123-124., hivatkozással Martin Heidegger világgép-tanulmányára (Martin HEIDEGGER, *A világgép kora* = M. H., *Rejtekutak*, Budapest, Osiris, 2006, 70-103.).

<sup>44</sup> A fényképpel foglalkozó irodalmi és publicisztikai írásoknak magyar nyelven két válogatása is megjelent. Az első kifejezetten irodalmi szövegekből (kisprózák, tárcák) válogat: *A fotográfus: Magyar írók novellái és jegyzetei a fényképről, a fényképezésről*, szerk. KŐRÖSSI P. József, Budapest, Noran, 2001, a másik tágabb, fotográfusi szemmel „szakmaibb” korpuszból válogat, szerepeltet kifejezetten publicisztikai, fotókritikai írásokat is, éppen ezért azonban a válogatás sokkal inkább követi a fotóművészet-történet szempontjait: *A fotográfusokról*, szerk. BÁN András, Budapest, Múzsák, 1984.

<sup>45</sup> Vö. MIKSZÁTH Kálmán, *Fény- és árnyképek*, Budapest, Kortárs, 2002., továbbá a *Fotográfiák a vármegyéből* c. elbeszélést.

<sup>46</sup> Vö. AMBRUS Zoltán, *Nagyvárosi képek: Tollrajzok*, Budapest, Révai, 1913.

praxissal foglalkoznak, leginkább a fénykép mediális lehetőségeinek korlátait taglaló mozzanatok uralkodnak, legyen szó a fénykép hazug beállításairól,<sup>47</sup> a fotografikus portrék torzításairól, vagyis a fotó és a lefényképezett személy különbségeiről<sup>48</sup> vagy akár a fototechnikai újítások, lehetőségek kritikus ismertetéséről.<sup>49</sup>

Kompakt összefoglalása lehet az irodalom fotográfiára adott „válaszának”, pontosabban e válaszban rejlő problémáknak és feszültségeknek az a kettős előszó, amelyet Ady Endre és Ignotus írt Székely Aladár 1915-ben megjelent, íróportrékat tartalmazó albuma elé.<sup>50</sup> Székely Aladár korának egyik legismertebb fotográfusa, az írók és művészek lelkes támogatója, aki elsősorban Ady fotográfusaként vált ismertté, a fotóművészet-történet pedig az ún. „realista” irányzat úttörőjeként tartja számon.<sup>51</sup> A kissé szokatlan kettős előszót az magyarázza, hogy Ignotus méltatása már korábban elkészült (és meg is jelent a

---

<sup>47</sup> Ld. pl. Szini Gyula *A jegesmedve* c. elbeszélését (*A fotográfus*... 18-24.); amelyben egy íróról készül látványosan hazug fénykép, egy meglehetősen ízléstelen, kitömött jegesmedve díszlete előtt. Mivel azonban a felvétel pillanatában az író számára mégiscsak felcsillan az alkotás lehetősége, „a műsák halk, szférikus léptekkel hozták már az aranytollat...”, a beállítás reménytelenül hazug kimódoltsága hirtelen az irodalmi alkotásra is vonatkoztatható, vagyis a szöveg úgy „űz gúnyt” a fotográfiából, hogy a szatírába egy önreflexív, ironikus, szubverzív mozzanat is beépül, amely az elbeszélés dezilluzionált végkicsengéséért felelős. Ez a hangsúlyosan nyelvi gesztus sokban emlékeztet Babits Mihály *Mozgófénykép* c. versében megjelenő „mediakonkurenciára”, amelyet Kékesi Zoltán elemzése tárt fel (vö. KÉKESI Zoltán, *Mint hír a dróton: Babits: Mozgófénykép – Kassák: Utazás a végtelenbe = Induló modernség – Kezdődő avantgárd*, szerk. BEDNANICS Gábor, EISEMANN György, Budapest, Ráció, 2006, 264-275, különösen 269.).

<sup>48</sup> Ld. pl. Zágón István kis írását (*Hazahozták a fényképet*), amelyben senki sem ismeri fel a róla készült portrét (*A fotográfus*, 90-94.). Hasonló tanulság olvasható ki Kosztolányi Dezső *A csúf lány* c. írásából is, amennyiben a fényképen megörökíthető csúfság és Bella jellemének „belső” szépsége, erényei kerülnek kibékíthetetlen ellentétbe. Ugyanakkor azzal, hogy saját halott hűgának képét küldi el a levélben, nemcsak elfogadja külső csúfság és belső szépség összeegyeztethetlenségét, de csal, sőt, meggyalázza a halott emlékét, ezzel voltaképpen felszámolja jellembeli tisztaságát is (*A fotográfus*, 41-51.).

<sup>49</sup> Ennek talán leglátványosabb példája lehet Karinthy Frigyes *Az impresszionista fényképezés* c. írása (*A fotográfus*, 66-70.). Karinthyt, akit más alkalmi írásai alapján valóban foglalkoztatottak a technikai újítások társadalmi, kulturális következményei, ebben a – kis túlzással akár vizionáriusnak is mondható – tárcában a fotográfia hatására megváltozó látásmódról értekezik, arról, hogy a figyelem egyre inkább az élet apró, pillanatnyi, tovatűnő szépségeire, érdekességeire terelődik. Ezután az írás kötetlen tréfálkozásba torkollik, amelynek kiindulópontja, hogy a nyelvi képek tárgyi valóságukban nehezen elképzelhetők, vagyis lefényképezhetetlenek („Szélhámosnak csak a füle mögét [fényképezd le], a vajjal.”); amikor tehát Karinthy élcelődve az „impresszionista” szemlélet felületességét figurázza ki („az impresszionizmus nem ismer értékben és fontosságban különbséget”), valójában a nyelvi kifejezés gazdagsága, fényképezéssel szembeni „fölnye” mellett hoz fel érveket.

<sup>50</sup> Ld. II/2. ábra. SZÉKELY Aladár, *Székely Aladár fényképei: Írók és művészek. Első sorozat*. Budapest, k. n., é. n. [Singer-Wolfner, 1915]. A két előszó szövegét a következőkben ezen kiadás alapján idézem; az albumban nincsenek oldalszámok, a két szöveg az 5. és a 7. oldalakon található.

<sup>51</sup> A realista irányzat elsősorban a műtermi beállítások leegyszerűsítésére, a kellékek elhagyására, a portrékép kompozíciójának letisztítására törekedett. Vö. *Székely Aladár munkássága*, szerk. DÁVID Katalin, Budapest, Corvina, 1968., továbbá, különös tekintettel Székely és Ady Endre legendásan közeli viszonyára E. CSORBA Csilla, *Székely Aladár: A művészi fényképész (1870-1940)*, Budapest, Vince, 2003.

Nyugatban<sup>52</sup>), a Székellyel közeli ismeretségben álló Ady pedig, aki kifejezetten szívében viselte a róla készült fotográfiák sorsát,<sup>53</sup> rövid írásával mintegy erre válaszolt.

Ady Endre szerint Székely albuma „az irodalom munkáját pótolja”, amennyiben „kegyetlen levetkőztetést” nyújt, „elmondja innen esetleges és hiábavaló pózainkon keresztül is – hogy kik vagyunk”. A fényképek azonban nem a valóságot tükrözik vissza: „a közönség [...] őszinte, irott fotográfiákat nem kaphat, de ime kap hűséges, erős fotókép-, (sőt nem helytelen szójátékkal) -gép-képirásokat”, a gépet „egy nagyon kifejtett művész-érzésű ember dirigálja kedve-művészete szerint”, s ez adja a képek „irodalmisságát”: az album „igaz, kérlelhetetlen és művészi”.

Ignotus úgy találja, Székely Aladár érdeme, hogy „nem művészkedik” a fényképekkel, „nem tolja beléjük az egyéniségét”, ezek ugyanis csak így „igazak” és jelentenek „művészi”, szemben például a festészettel. A fényképezést erre a technológia kényszeríti, hiszen nem ő az, „aki a képet írja, hanem a nap, a lencse, a [figyelemreméltó megszemélyesítéssel] megérező vegyület”. A retusálás „giccse” elől a jó fotós számára csak a „lefotografálandónak egyéniségébe való” menekülés marad. Székely művészete „realista”, sőt „naturalista”, azaz „kérlelhetetlen” és ezáltal „igen művészi”, képei „nyersek” és „erősek”.

A két vélekedés között nyilvánvaló ellentét feszül, holott kiindulópontjuk és tulajdonképpen végkövetkeztetésük is közös. Mindkét álláspont egy új (tehát régebbi paradigmával – amelyet a festészet és a 'régí' irodalom képvisel – szembehelyezkedő), „igaz” ábrázolást dicsér a fotográfiákban. Ezt azonban különbözőképpen magyarázzák; Ady Székely látásmódját tartja „kérlelhetetlennek”, amellyel megalkotja a képeket, Ignotus a médium sajátosságaiban találja meg ugyanezt: az „igaz” képeket a gép hozza létre, amire a fotósnak szüksége van, egy „igen jó lencse”, „de előtte semmi erőltetett beállítás, utána semmi retouche”. A véleménykülönbség azonban nem, vagy nem csak abban áll, hogy míg Ady a művészi tekintet, láttatás erejében, addig Ignotus a rögzítő technika megbízható mechanikájában látja a sikeres, „igaz” kép garanciáit. Ignotus ugyanis nem a technikába, hanem a „lefotografálandónak egyéniségébe” menekül, ez, illetve ennek ábrázolása biztosítja a művészi kép „igazságát”. Vagyis a jó (mert művészi alkotásként értett) kép egyik értelmezés szerint sem elválasztható az integratív szubjektumtól: Adynál az

---

<sup>52</sup> Vö. Nyugat, 1910/24, 1919.

<sup>53</sup> Vö. E. CSORBA Csilla, *Ady – A portrévá lett arc: Ady Endre összes fényképe*, Budapest, PIM, 2008, különösen 15.

alkotóművész, Ignotusnál a lefényképezett személy az, aki jótáll a kép művészi minőségéért. Végeredményben tehát egyik esetben sem mechanikus, „lelketlen” tükrözésről van szó, hanem az „igaz”, a „személyiség” valóságának, egyfajta belső, emberi lényeg láttatásáról. Ady Endre és Ignotus rövid bevezetői tehát úgy „igazítják hozzá” a portrékat egy irodalmi esztétikához (Ady nem véletlenül a képek „irodalmisságát” kéri számon), hogy a művészi alkotásként értett fényképet mintegy visszautalják a(-z alkotó) szubjektum fennhatósága alá.



## II. 2. Várostartörténet, városfénykép, városfilológia

### Budapest archiválása és Klösz György fotográfiái

“Jó ideje semmiféle fogat vagy automobil nem állt már be, ám a viselkedés méltóságának igényét megőrizték a tér arányai.”

Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című nagyregénye egy emlékezetes fejezetben (“Egy úri ház”) mutatja be az egyik központi helyszín, egy századfordulón épült, Teréz körúti villa történetét. A leírás, amely mintegy egymásra halmozott elbeszélői kitérők benyomását hagyja hátra, érinti a 20. századi magyar történelem fő csomópontjait (a századforduló Budapestjének légkörét, ízlését; a háború utáni államosítást), amelyek, mint a “néhány értelmetlen géppisztolysorozat”<sup>54</sup> 1956-ból, nyomott hagytak az épületen. A “nagy” történelemmel szemben azonban sokkal inkább a tervező és a lakók élettörténetére, pontosabban társadalmi, intellektuális és fiziognómiai jellemzésükre összpontosít: az elbeszélés az egyes szereplők egymáshoz és önmagukhoz fűződő viszonyrendszerei, testi és társadalmi kényszerek és elköteleződések hálózatai mentén halad előre,<sup>55</sup> amelyek mintegy beíródnak, nyomot hagynak a tárgyi környezeten.

Az épület szerkezete is a “kiváló”, ámde “összeférhetetlen”<sup>56</sup> építész személyén keresztül tárul fel, amely összeférhetetlenség tulajdonképpen a külvilág és önmaga kiazmusa: belső vívódásai a környezetével fenntartott viszonyban, társadalmi helyzetének feszültségei (belső) jellemvonásaiban tükröződnek. A jellemzés ehhez hasonló finom különbségtételekből építkezik: Demán Samu zsidó származású, vidéki és a család elkényeztetett benjámija; a legfontosabb azonban, hogy a “látvány embere”, aki bánni tudott “a színekkel, formákkal, anyagokkal, vonalritmusokkal, ösztönösen érzékelt e komponensek kölcsönösségét és viszonyosságait, ahol azonban a vizualitás felségterülete véget ért, ott elveszett embernek számított.” Nem tud megtanulni idegen nyelveket, nem tud másokkal beszélgetni, “betegesen érzéketlennek bizonyult mindenféle auditív aránnyal szemben, s talán ezért nem volt képessége meghallani másokat, vagy éppen visszahallani

<sup>54</sup> NÁDAS Péter, *Párhuzamos történetek I-III.*, Pécs, Jelenkor, 2005, I/69.

<sup>55</sup> „És innen elkezdődik az e fejezeten végigsöprő tomboló tekintetek, nézések, pillantások, leselkedések, bámészkodások, szemnek szóló csábítások, tettetések, magakelletések és mutogatások féktelen kavalkádja.” BÁN Zsófia, *Az anatómia melankóliája: Szó-kép és tekintet a „Párhuzamos történetek”-ben*, Holmi, 2006/8, 1100-1110, 1109.

<sup>56</sup> NÁDAS, *Párhuzamos történetek*, I/63.

önmagát [...] Egy szép test, amelyben valószínűleg soha nincsen csönd, és nem is kívánja a csöndet”.<sup>57</sup>

Az épület “klasszikus”, kortalan arányai egyfelől nem választják ketté a reprezentatív utcafrontot a hátsó traktus sötét, “tisztátalan sűrűjétől” (szemben a kor építkezési szokásaival), másfelől azonban az építész “békétlen” személyiségét tükrözi, kis túlzással kommunikációképtelenségének állít emléket. E feszültségekkel terhelt, eredetében torzult, ám klasszikus szépség motivikája lépten-nyomon felbukkan Nádas műveiben; Demán Samu esetében különösen érdekes, hogy nem csak az épület mutatja építetőjének személyiségjegyeit, de magát Demánt is szóltan szépsége, interakciókra képtelen eleganciája mintegy ‘épületszerűvé’ teszi. A ‘személyiség’ éppúgy nem válik az elbeszélés fókuszává, ahogy a Teréz körúti villa sem kerül középpontba: az egyes kritikák által kifogásolt,<sup>58</sup> homogénnek tűnő narráció éppen az igen hangsúlyos multiperspektivitás<sup>59</sup> révén mossa össze a személyek és tárgyi környezetük biztosnak hitt körvonalait.

A Demán-villa történetének elmozduló hangsúlyai, idő- és térbeli szétbomlása egyben a város társadalmi, emberek által épített és használt térként való értelmezését, pontosabban ezen értelmezés összetettségét is példázza. A leírás nem csupán a reprezentatív homlokzat és a hátsó traktus “átláthatatlan sűrű”-je közötti feszültséget jelzi, hanem a látvány csalóka vizualitása és az “auditív arányok” inkompenzabilitását is észleli.

## II. 2. 1. A város és a történeti tapasztalat medialitása

A kérdés, amely tehát a város, adott esetben Budapest történeti távlatban is értett milyenségére kérdez rá, csak többszörös áttételeken keresztül juthat el a válaszokhoz. Nem csupán arról van szó, hogy a város – topológiai, társadalmi, egyéb – összetettsége többféle értelmezést tesz lehetővé és kényszerít ki, amiként azt a “városelmélet” vagy “városkutatás” utóbbi években már magyar nyelven is folyó diskurzusa hangsúlyozza.<sup>60</sup> A szerteágazó, mert sok gyakorlati implikációval is rendelkező városkutatás ezzel

---

<sup>57</sup> *Uo.*, I/66.

<sup>58</sup> Ld. pl. MARGÓCSY István, *Margináliák = Testre szabott élet: Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, szerk. RÁCZ I. Péter, Budapest, Kijárat, 2007, 181-208, 188.

<sup>59</sup> Ld. BÁN, *Az anatómia melankóliája*, ill. SELYEM Zsuzsa, *Liaisons politiques dangereuses: Nádas Péter Párhuzamos történetek I-III.*, Jelenkor 2006/4, 449-463, 453-455.

<sup>60</sup> A közelmúltban a sokféleséget kifejezetten a „kulturális praxisok” sokféleségeként értő, éppen ezért hangsúlyozottan multidiszciplináris tanulmánygyűjtemény magyar nyelven: *Terek és szövegek: Újabb perspektívák a városkutatásban*, szerk. N. KOVÁCS Tímea, BÖHM Gábor, MESTER Tibor, Budapest, Kijárat, 2005.

tulajdonképpen ahhoz a jobb híján újhistoristának<sup>61</sup> nevezhető irányzathoz kapcsolódik, amely számára a világ – szövegszerű – olvasatok halmazaként tárul fel.<sup>62</sup> Ez a multiperspektivikus “olvasás” azonban rendszerint önmagát, azaz a hozzáférés mikéntjét, lehetőségeit, feltételeit figyelmen kívül hagyja, vagy legalábbis, mint “nehézséget”, elhárítani igyekszik.

Nem csak a városba érkező érzékeit összezavaró, szinte elkábító sokféleségről van szó, amely rendre a modern város-leírások középpontjában áll, hanem a megismerés általános mediális feltételeiről, amely nem csupán a szubjektum kognitív-szenzuális képességeinek függvénye; különösképpen akkor, ha nem “megélt”, hanem történeti távlatból szemlélt városról kísérünk meg képet alkotni. Utóbbi esetben a hozzáférhetőség kérdése inkább az akár filológiai értelemben vett “forrásokkal”, mint az érzéki tapasztalat dilemmáival kapcsolatban merül fel.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> „A textualizálódott történelem, az interpretációban létező múlt, a mindenkor csak a szövegolvasatban konkretizálódó jelentés nem enged hozzáférhetést a holtakhoz”, vö. KISS Attila Atilla, *Hatalom, szubjektum, genealógia: az irodalom kulturális poétikája az újhistorizmusban*, Helikon 1998/1-2 [Az újhistorizmus], 3-10, 5. A történelem „szövegszerűségéről” ld. még Wolfgang ERNST, *Archívumok morajlása* = Jacques DERRIDA, W. E., *Az archívum kínzó vágya/Archívumok morajlása*, Budapest, Kijárat, 105-184, 125-128.

<sup>62</sup> Talán elhamarkodottnak tűnhet, hogy a meglehetősen sokszínű városelméleti pozíciók közül éppen a város „szövegszerű” olvashatóságát emeljük ki. Különösen, mert a teoretizáció kiindulópontja legtöbbször a város alapvetően vizuális, képszerű észlelése, pontosabban az észlelés problematikussága: kulturális, szociális vagy szenzorikus előfeltételezettsége, befolyásoltsága. Így pl. a városelmélet angolszász klasszikusa, Kevin Lynch is a város „képére” kérdez rá, ahol a „kép” még egyértelműen a mentális képre, vagyis az antropomorfizált város-észlelés sokféleségére utal (vö. Kevin LYNCH, *The Image of the City*, Cambridge, London, MIT Press, 1960, 7.). Egyfelől azonban a város-észlelés pluralizálódása, folyamatszerűsége és lezáratlansága rendre az olvasás mestertrópusát hívja elő (ez indokolja talán a *Terek és szövegek*-kötet címválasztását is), másfelől, és ez talán indokolná is az „újhistorizmus” kissé elhamarkodott említését, a látványszerűség rendszerint a jelen gondolatmenet szempontjából kulcsfontosságú történeti aspektus kárára hangsúlyozódik. Ld. erről alább Walter Benjamin kapcsán a 117. l. lábjegyzetet.

<sup>63</sup> Így például Juhász Gyula *Filológia c. verse* (1908, *Juhász Gyula összes költeményei*, szerk. PÉTER László, Budapest, Osiris, 2002, 171.) éppen a város érzéki tapasztalatával (“ölel”, “csókol”, “zöldes, lilás pompában ébredt/ A nagy körútak újjongó sora”) állítja szembe a “könyvek csöndes, borús csarnoká”-t, ahol, a romantikus “könyvtárfantáziák” (vö. Friedrich A. KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800-1900*, München, Fink, 1995, 114-115., továbbá ERNST, 116-118.) mintájára a múlt életre kel a könyvtár porától “ittasult” versbeszélő szeme előtt (vö. az újhistorizmus atyjának nevezetes kezdőmondatával: „Kezdetben arra vágytam, hogy a holtakkal beszéljek.” Stephen GREENBLATT, *A társadalmi energia áramlása = Testes könyv I.*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s. k., ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus, 1996, 355-372, 355.). Az imaginatív-metaforikus költői nyelv mintegy hidat épít, közvetít a két tapasztalati forrás között (“gleichschaltol”), amennyiben az imaginatív gesztus, amely megszólítja régi idők szerzőit, azaz életre kelti a könyvtárszoba “mély titkait”, egyben a város-élményt is antropomorfizálja (“Budapest, ez a nagy, világi dáma”). Végeredményben tehát a két, időben (régmúlt) illetve térben (nagyváros) nyitott tapasztalati dimenziót a költői én interszubjektív

A századfordulós Budapest kultúrtörténeti érdekelttségű historikusai e szempontot szem előtt tartva nem sok útmutatással szolgálnak. A magyar főváros kultúrtörténetének két, mára már tulajdonképpen klasszikusa, Hanák Péter *A Kert és a Műhely* c. tanulmánykötete<sup>64</sup> és John Lukacs *Budapest 1900* c. könyve<sup>65</sup> sem foglalkozik sokat a forrásokkal, jóllehet mindkét mű igen alapos történeti előmunkálatokra alapul. A levéltári dokumentumok mellett mindkét szerző ugyanakkor nagy hangsúlyt fektet irodalmi művekre,<sup>66</sup> amelyek szervesen épülnek be a történeti kor és helyszín leíró jellemzésébe, létrehozva egyfajta igen termékeny „funkcionális” kettősséget: egyszerre szerepelnek kultúrtörténeti jelentőségük okán és mint források, amelyekben keresztül hozzáférhetünk az elmúlt korokhoz. E tekintetben különösen árulkodó a *Budapest 1900* bevezető fejezete, amelyben mintegy megidézi a szerző a kort, amelyet jellemezni kíván.<sup>67</sup> Ennek apropója egy tömegesemény, még hozzá sajátos módon egy festő, Munkácsy Mihály nagyszabású temetése 1900-ban, amely Lukács ábrázolásában a nagy tempóban, ám kissé megkésett modernizálódó Budapest jelképévé válik. A fejezet Baudelaire-től származó címe („Színek, szavak, hangok”) arra a historiográfiai imaginációra utal, amelyet a szerző könyvével véghezvinni szándékozik; mint egy – a szó 19. századi értelmében vett – médium, amely a(z időben és térben)<sup>68</sup> távollevőt állítja elének a jelenben, vagyis (re-)prezentálja. E megidézés alapja tehát az, hogy – Szabó Lőrinc fordításában – „egymásba csendül a szín és a hang s az illat.”<sup>69</sup> Érdekes kérdés, hogy, folytatva a *Kapcsolatok*-kal megidézett párhuzamot, miben állna Lukács történeti esszéjében az a „titkos és mély egység”, amely „tengerén” létrejöhet a reprezentáció ezen harmóniája;<sup>70</sup> a jelen

---

viszonyaiként azonosítja, semlegesíti (a múltból egy előd-barát, a “Corvinák bús diákja” sejlík fel, az érzéki város pedig kívánatos asszony képében jelenik meg).

<sup>64</sup> HANÁK Péter, *A Kert és Műhely*, Budapest, Balassi, 1999.

<sup>65</sup> John LUKACS, *Budapest, 1900: A város és kultúrája*, Budapest, Európa, 2004. [kétnyelvű kiadás]

<sup>66</sup> Hanák tanulmánykötetének címadó tanulmánya voltaképpen (osztrák ill. magyar vonatkozású) irodalmi művek (Zweig, Hofmannsthal, Schnitzler, Rilke ill. Babits, Kosztolányi, Ady és mások) elemzésére épül (vö. HANÁK, 101-134.); Lukacs bevezetőjében pedig három író életművét (Kóbor Tamás, Körmendi Ferenc, Krúdy Gyula) emeli ki (vö. LUKACS, 22-28.).

<sup>67</sup> LUKACS, 9-34.

<sup>68</sup> A 19. század médiumai esetében e két aspektus nehezen választható szét, amennyiben jellegzetesen egy elhunyt (azaz időben távoli, nem-jelenlévő) megidézése történik, aki azonban mégis valamiképpen egy „másvilágról”, vagyis *máshonnan* érkezik (ugyanakkor e topológiai elválasztottság feltétele a halál inkább temporálisan érthető eseménye). E ponton szerepet kaphat az a tény, hogy John Lukács esszéje elsősorban angolszász, észak-amerikai publikum számára íródott, amely számára a századforduló Budapestje térben is igen távolinak tűnhet.

<sup>69</sup> Charles BAUDELAIRE, *A Romlás virágai*, Budapest, Magyar Helikon, 1967, 18.

<sup>70</sup> A *Correspondances* eredeti szövegében nem szerepel a „tenger” kifejezés, így talán nem olyan erős – vagy meg sem jelenik – a természeti kép ellentéte a „jelképek erdejével” („forêts de symboles”) szemben. Valamint az „egymásba csendül” kifejezés, amely egy zenei harmóniát idéz, eredetije („se

gondolatmenet szempontjából azonban az a tény érdemel különös figyelmet, hogy a baudelaire-i, lukácsi imagináció „médiukai”, a színek, hangok és az illatok mintegy a hagyományos archívumok, különösen pedig a korabeli, fekete-fehér fényképek mediális „vakfoltját” írják körül; az imagináció ebben az értelemben a néma, fekete-fehér és szagtalan forrásokon lép túl, azokat „eleveníti meg”. A történész feladata így nem az elmúlt és jelen, hanem az archívum, az archivált dokumentumok és a megélt jelen közötti közvetítés.

Nem véletlen, hogy a sok tekintetben Hanák Péter munkáját folytató Gyáni Gábor várostörténeti munkáiban már megjelenik a történeti forrásokkal kapcsolatos (ön-)reflexió, jóllehet nem válik önálló, kidolgozott metodológiai problémává.<sup>71</sup> A várostörténeti kutatások átfogó jellemzése során inkább csak elvétve kerül elő a „gyakran igencsak hézagos forrásanyag” problémája, amely szinte csábítja a történészt, hogy „analógiás”, vagy „logikai” hipotéziseket fogalmazzon meg.<sup>72</sup> A várostörténet-írás gyakorlata azonban mindenképp felvet bizonyos forráskutatással kapcsolatos elméleti dilemmákat; egyfelől a „makro”-szemlélet mellett megjelenő mikrotörténet-írás szempontja a felhasznált források körét, illetve ezek felhasználását is módosítja,<sup>73</sup> másfelől a várostörténet-írás öndefiníáló igénye<sup>74</sup> (amely középpontjában a város – történeti – identitásának dilemmája áll) előhívja a város különféle reprezentációira, „imázsára”, illetve ennek történeti változására vonatkozó kérdést. Feltehetően ennek köszönhető, hogy Gyáni legutóbbi Budapest-könyvében, miután önálló alfejezetet kapott a századfordulós Budapest korabeli

---

répondent”) alapján a színek, hangok és illatok inkább válaszolnak, felelnek egymásnak, amely a harmónia egysége helyett inkább a „kapcsolatok” egységbe rendeződésére, kis túlzással, diskurzussá alakulására helyezi a hangsúlyt. Vö. Charles BAUDELAIRE, *Œuvres*, szerk. Y.-G. LE DANTEC, Paris, Gallimard, 1954, 87.

<sup>71</sup> Ld. pl. GYÁNI Gábor, *Mai várostörténet-írásunk: teljesítmény és irányzatok = A társadalomtörténet-írás helyzete hazánkban – Ipar és társadalom a 18-20. században*, szerk. SASFI Csaba, Salgótarján-Budapest, HIK-NML-BFL, 2003, 35-49.

<sup>72</sup> GYÁNI Gábor, *Új utak a magyarországi várostörténet-írásban = Fejezetek Pozsony történetéből magyar és szlovák szemmel*, szerk. CZOCH Gábor et al., Pozsony, Kalligram, 2005, 33-46, 44. Vö. továbbá Gyáni mikrotörténet-írással kapcsolatos reflexióival, közelebbről a források „megtalálása” és „előállítás” közti kapcsolatáról: GYÁNI Gábor, *Az utca és a szalon: Társadalmi térhasználat Budapesten 1870-1940*, Budapest, Új Mandátum, 13-14.

<sup>73</sup> Ld. pl. korabeli (polgári) naplók és más hagyományosan inkább marginálisnak tekintett források felértékelődését. Ennek kapcsán Gyáni „roppant hiányosan fennmaradt nyomokról” beszél, amelyekből, mint mozaikkockákból, a történésznek kell összeraknia a „hétköznapi ember arcát”, ld. GYÁNI Gábor, *Hétköznapi Budapest: Nagyvárosi élet a századfordulón*, Budapest, Városháza, 1995, 6-7.

<sup>74</sup> Ehhez vö. pl. GYÁNI, *Mai várostörténet-írásunk...*, 39.

percepciója,<sup>75</sup> külön fejezetben foglalkozik a város festészeti és fotografikus megjelenítésével.<sup>76</sup>

Túlzás volna azonban ez alapján valamiféle „mediális fordulatot” azonosítani a várostörténet-írásban: Gyánit nem a fényképek maguk, mint inkább a városra vetett tekintet, a reprezentációs stratégiák antropológiai szervezettsége érdekli<sup>77</sup> – vagyis voltaképpen az, ami a valóság visszatükrözésén *túl* leolvasható róluk. E tekintetben a fotó lényegében nem is különbözik a festésztől, hiszen „szintén egyfajta konstruált képi világot tár a néző szeme elé”.<sup>78</sup> A „valóság” reprezentációba fordításának tengelye az emberi percepció (érzékszervi észlelés és annak tudat általi feldolgozása), amelyről továbbra is az irodalom tájékoztat a legautentikusabb, legközvetlenebb módon: Gyáni fénykép-fejezetének kiinduló- és tkp. végpontja is egy Kaffka Margit-regényrészlet, amelyben a szerzőnő város-élményéről vall.<sup>79</sup>

A következőkben a talán legismertebb századfordulós városfényképész, Klösz György életműve kapcsán úgy kísérlem meg a fotográfia mint kultúrtechnika mediális sajátosságait előtérbe helyezni, hogy a városfényképészet hagyományát magával a történeti gondolkodással, valamint az ennek alapját képező archiválással, archivációs technikákkal állítom párhuzamba.<sup>80</sup>

## II. 2. 2. Klösz Görgy és a fejlődő város megörökítése

Klösz György németországi születésű mesterember karrierje sok tekintetben az ipari, gazdasági és társadalmi modernizáció útjára lépett Budapest jelképe lehetne. Az országba Bécsen keresztül, feltehetően bizonyos piaci lehetőségek reményében érkezett, amely remények nagyrészt be is igazolódtak. Fotográfiai műhelye egy újjító, modern technikát

---

<sup>75</sup> Itt a megállapítások jórészt korabeli naplókra támaszkodnak, vö. GYÁNI Gábor, *Budapest – túl jön és rosszon: A nagyvárosi múlt mint tapasztalat*, Budapest, Napvilág, 2008, 113-118.

<sup>76</sup> *Uo.*, 171-189, ill. 161-170.

<sup>77</sup> *Uo.*, 166. Ezen „antropológiai” szemlélet igen árnyalt fotóelméleti artikulálását ld. Hans BELTING, *Kép-antropológia: Képtudományi vázlatok*, Budapest, Kijárat, 2003, 247-277.

<sup>78</sup> GYÁNI, *Budapest – túl jön és rosszon...*, 164.

<sup>79</sup> vö. *Uo.*, 161, 167.

<sup>80</sup> Ezzel abba a kultúrtörténeti érdekelttségű kutatáshoz kapcsolódva, amely horizontjait KISS Noémi Klösz-tanulmánya kísérelt meg felvázolni (*Fényképezés, szöveg, archiválás: Klösz György fotográfiái*, Alföld, 2004/5, 75-91.). A dolgozatom elkészülte után jelent meg Kiss Noémi fotográfiával kapcsolatos tanulmányainak gyűjteményes kötete, amelyben a Klösz-tanulmánynak egy jelentősen átdolgozott, kibővített verziója olvasható: KISS Noémi, *Fekete-fehér: Tanulmányok a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról*, Miskolc, Műút, 2011, 11-41.

képviselt (Klősz a fényképészet mellett az újabb fototechnikai eszközök és anyagok hazai importőreként is tevékenykedett), ugyanakkor igen érzékenyen alkalmazkodott környezetére kulturális hagyományaihoz,<sup>81</sup> de a piaci igényekhez is; ennek tudható be, hogy a századfordulót követő években cége egyre inkább nyomdaipari üzemmé<sup>82</sup> alakult, a fényképészet pedig – nyilván a megrendelések fotótechnika „kommercializálódása” következtében megcsappant száma miatt – melléktevékenységgé vált, majd végleg abbamaradt.

A városfényképeiről nevezetessé vált Klősz tehát korántsem kizárólag kültéri fotográfiával foglalkozott: a városfényképek sokkal inkább karrierjének egy, jóllehet talán legfontosabb periódusát jellemzik, amely a műtermi portréfényképek készítését váltotta le (pontosabban szorította háttérbe), és amelyet, az 1896-os ünnepségek nagyszabású fotográfiai dokumentálása után más tevékenységek szorítanak ki: „1896 határkő”, írja Klősz monográfusa, ezután „a fényképészeti munkák mellett inkább a nyomdai megrendelések szaporodtak meg.”<sup>83</sup>

Amennyiben az 1896-os milleneumi kiállítás határkő Klősz karrierjében, úgy az 1873-as bécsi világkiállítás is az. Feltehetően nem ekkor készített először kültéri felvételeket, mégis igen jelentős esemény lehetett az ekkor huszonkilenc éves Klősz számára, hogy a bécsi fényképészek meghívják az alkalomra alapított szakmai szövetségbe, a Wiener Photographen Associationba, amely jogosultságot nyert arra, hogy a világkiállítás területén fényképeket készítsen. Klősz itt nyerte el első szakmai díját, amely innentől szerepelt az általa készített fényképek verzóján (II/3. ábra).

Az ekkoriban igen népszerű világkiállítások sok tekintetben a 19. század vizuális kultúráját meghatározó diorámák és panorámák látásmódját öröklik, amennyiben a lehetőségekhez képest „mindent” (a „világot”) kívánták a látogatók szeme elé tárni. A panorámák, hangsúlyozza a jórészt Foucault szubjektum-koncepcióján alapuló vizuális kultúratörténet, az addig jellegzetesen irodalmi eszközökkel stimulált képzelet virtuális látószögét próbálta megjeleníteni: „A panorámafestmények érdekessége a költészet szempontjából az, hogy annak a képzeletbeli nézőpontnak a helyzetét biztosították nézőik számára, amely addig a

---

<sup>81</sup> Ld. pl. a magyar nyelv elsajátításával kapcsolatban: LUGOSI LUGO László, *Klősz György 1844-1913: Monográfia*, Budapest, Polgart, 2002, 9.

<sup>82</sup> „Klősz György és Fia térképészeti és könyomdai műintézet” szerepel egy 1906-os katalóguson; *uo.*, 84.

<sup>83</sup> *Uo.*, 78.

költői képzelőerő privilégiumát jelentette.”<sup>84</sup> A panoráma monumentális mindenség-igénye azonban, figyelmeztet Jonathan Crary, a perspektivikus ábrázolás, és ezáltal az egységes megfigyelői szubjektum pozíciójának felbomlását hozza magával,<sup>85</sup> előkészítve ezzel a terepet, hogy egy technikai eszköz segítségével a „valódi” és „optikai” végképp egybemosódjék (Crary elbeszélésében ezt a sztereoszkóp valósítja meg).<sup>86</sup>

A panorámaképek ígérete arra, hogy „mindent” láthatóvá tesznek,<sup>87</sup> megmutatnak a nézőnek, a 19. század „látás-vágya”<sup>88</sup> könnyen tetten érhető Klösz városképein is. A szubjektumelméleti és ennél fogva reprezentációelvű megközelítés azonban gyakran – voltaképpen szükségszerűen – elfeledkezik arról, hogy a panorámaképek, de még inkább a világkiállítás későbbi sorsa nem egyértelmű: egyszerre kiállítási tárgyak, *reprezentációk*, amelyek meghatározott tér és időkeret között bemutatnak, felmutatnak valamit, ugyanakkor épületek, *objektumok*, amelyek „önmagukban” a városképet alakítják.<sup>89</sup> Ez a kettősség sajátos módon ismétlődik a fényképezés tevékenységében is: miközben a fotográfia a kor különböző kiállításainak állandó résztvevője, mint technikai innováció, nóvum, látványosság és attrakció, 1873-ban Klösz és a Wiener Photographen Association arra kap felhatalmazást a bécsi kiállítás főigazgatójától, dr. Wilhelm Freiherr von Schwarzenborntól, hogy magát a kiállítást örökítse meg, szisztematikusan rögzítse a különböző helyszíneket és rendezvényeket az utókor számára.<sup>90</sup> A fényképezés aktusában egybemosódik a reprezentáció és a rögzítés gesztusa; míg előbbi, amellyel a fotográfia szakirodalma részletesebben foglalkozik, inkább a képi megjelenítés hagyományához, addig az utóbbi inkább a megőrzés, emlékezet problematikájához kapcsolja, vagyis

---

<sup>84</sup> VARGA Tünde, *Vizuális? Populáris? Kultúra? = A kultúra átváltozásai: Kép, zene, szöveg*, szerk. JENEY Éva, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest, Balassi, 2006, 9-31, 29.

<sup>85</sup> Vö. *Uo.* 28., valamint Jonathan CRARY, *A megfigyelő módszerei*, Budapest, Osiris, 1999, 131.

<sup>86</sup> *Uo.*, 140. Nem véletlen, hogy ez a korabeli publikum által igen nagyrabecsült találmány, a valóságot kizárólag szubjektum észlelési konstrukciójaként értő elmélet számára „háborzongató” fejlemény (vö. *uo.*)

<sup>87</sup> A realitásigényhez (és annak „leleplezéséhez”) vö. VARGA Tünde, *A történelem (meg)jelenítése: tömegmédiák és reprezentáció = Kép – írás – művészet: Tanulmányok a 19-20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról*, szerk. KÉKESI Zoltán – PETERNÁK Miklós, Budapest, Ráció, 2006, 141-154, 146.

<sup>88</sup> Erről széles kultúrtörténeti horizontban ld. Stephan OETTERMANN, *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt am Main, Syndikat, 1980, 18.

<sup>89</sup> E tekintetben kardinális kérdés, hogy a világkiállítások mennyiben bontják le, illetve őrzik meg: vö. Thomas SCHRIEFERS, *Für den Abriss gebaut? Anmerkungen zur Geschichte der Weltausstellungen*, Hagen, ardenku, 1999.

<sup>90</sup> Manuela FELLNER-FELDHAUS, Elke KRASNY, Ulrike FELBER, *Welt ausstellen: Schauplatz Wien 1873*, Wien, Technisches Museum Wien, 2004.



általánosságban a történetiségről alkotott elképzelések megváltozásához.<sup>91</sup> A fénykép kultúrtörténeti jelentősége eszerint az lenne, hogy a panoramikus világszemlélet ígérését, a „mindent megmutatás” igényét a „mindent megőrizni” lehetőségébe fordítja át: archiválja a látást és vizualizálja, képszerűvé tegye az archívumokat. Mindez pedig feltehetően éppen olyan súlyos szubjektumtörténeti következményekkel jár, mint a perspektivikus látás átalakulása, amennyiben a múlt technikai eszközök általi megőrzése, vagyis az emlékezet antropológiai premisszáinak (részleges) feladása éppúgy kihathat az ember önmagáról, illetve az önmaga világban elfoglalt helyéről alkotott elképzelések – vagyis a „szubjektumpozíció” – történetére, mint azt a látás, vagy általában az észlelés technicizálódása kapcsán a fent idézett médiatörténeti megközelítések igen meggyőző érvekkel bizonyítani próbálták.

Klősz György városról készített felvételei is leginkább egy nagyszabású archivációs törekvés termékeinek tekinthetők: az 1890-es évektől kezdődően a főváros különféle munkákkal bízta meg, amelyek célja bizonyos városrészek, épületek, események megőrkítése. Fő támogatója ebben Toldy László, Toldy Ferenc fia, művelődéstörténész, a fővárosi könyvtár alapításának egyik kulcsfigurája, ekkoriban „főlevéltárnok”, azaz a Fővárosi Levéltár igazgatója. Az első ilyen, nagyobb megbízás, amelyet ma talán a fotóriporter tevékenységgel rokoníthatnánk, a régi Tabán lefényképezésére vonatkozott, amelyet az Erzsébet-híd építéséhez kapcsolódó városrendezés során bontottak le. Klősz ajánlattevő levelében így fogalmaz:

„Az sem tagadható, hogy ez a hegyoldal, a maga igénytelen kidölt-bedült, rendezetlen házcsoportjaival ha nem is értékes, de érdekes maradványa a régi Budának és az elmúlt kétszáz esztendő idejébe vezeti vissza a szemlélőt. Nincs tehát történeti érdekesség híján.”<sup>92</sup>

A képek, amelyeket a Fővárosi Tanács 1895. május 16-án meg is rendelt Klősztól, nem esztétikai, hanem „történeti érdekességük” miatt készülnek; céljuk nem az, hogy

---

<sup>91</sup> A városfényképezés e tekintetben azzal a – valójában szemiológiai – dilemmával állítható párhuzamba, amely szerint a 19. század a „városok emlékművekké való átváltoztatására” tett kísérletet. Vö. Donald J. OLSEN, *The City as a Work of Art: London, Paris, Vienna*, New Haven-London, Yale University Press, 1986, 9., vö. GYÁNI, *Budapest túl jön és rosszon*, 162.

<sup>92</sup> idézi KOLTA Magdolna – TÖRY Klára, *A fotográfia története*, Budapest, DFM, 2007, 148.

lenyűgözzék – gyönyörködtessék vagy meglepjék – a publikumot, hanem hogy minél teljesebben, pontosabban megőrizték azt, amit az eltűnés fenyeget. Mintha a modern főváros egyre gyorsuló ütemű fejlődésével, az egyre kézzelfoghatóbbá váló változásokkal egyidőben, mintegy következményképpen erősödne meg a „történeti” érdeklődés, a megőrzés, az archiválás igénye.

A fővárosi megrendelések minden bizonnyal jelentős szerepet játszottak abban, hogy Klösz a városfényképészet felé fordult, az archiválás igénye azonban nem csak a megrendelésre készült képekre jellemző: feltehetően a kereskedelmi célokra készített képek is sokban hasonlítottak a város számára készített képekre, valamint Klösz megrendelések híján, illetve megrendelések reményében is kisebb-nagyobb szabású archivációs projektekbe kezdett (ezek közül a legjelentősebb a magyar, fővárosi és vidéki kúriák, főúri kastélyok katalógusa, amelyből egy válogatás az 1900-as párizsi világkiállításra készült<sup>93</sup>). Fontosabb azonban, hogy az archiválás szempontjai nem csak a képek előállításának körülményeit és felhasználásukat határozták meg, hanem a képek vizuális koncepcióját, a képet létrehozó „tekintetet” és ezáltal a néző szeme elé táruló világ jellegét is. A Klösz-fényképeket tág perspektívák, a fotografált utca, épület vagy tér lehetőleg teljes és pontos, szisztematikus bemutatása jellemzi; csonka képkivágásokat, „elkapott” pillanatokat, „játékos” fényeket hiába is keresnénk. A képkomponálás ezen irányelvei természetesen levezethetőek, (mi több, levezetendőek) a XIX. századi tájképfestészet eljárásaiból, pontosabban ezen eljárások és a fotográfia korabeli technikája által adott lehetőségek – mint például a hosszú expozíciós idő, nagyobb fényigény, nehezen szállítható apparátus – hol egymást segítő, hol akadályozó feszültségéből.<sup>94</sup>

A Klösz-életmű méltatásai legtöbbször a képeket ily módon kísérlik meg művészettörténeti kontextusba ágyazni, vagy, némileg naivabb, mégis igen elterjedt módon, a fotográfiák „pontosságát”, azaz a „valóság” technikai lehetőségeihez mérten hű visszaadását

---

<sup>93</sup> LUGOSI LUGO, *Klösz György*, 80-81.

<sup>94</sup> E „feszültség”, vagyis a festészeti hagyomány és a technikai lehetőség összeütközése nem csupán Klösz György esetében (vö. pl. LUGOSI LUGO, *Klösz György*, 22.; Lugosi által hivatkozott mű pedig, folytatva a művészeti párhuzamokat, a fényképeket a filmkészítéshez hasonlítja, amikor Klösz „rendezői” kvalitásait dicséri, vö. HERNÁDI Gyula – GRUNWALSKY Ferenc, *Vörös Rekviem*, Budapest, Magvető, 350.), hanem általánosabb értelemben a fotótörténet elbeszélésének egyik legfontosabb narratívája (vö. KOLTA – TÖRY, 75-92.), amint ezt átfogóan, jóllehet más fogalmi keretben Pierre Bourdieu kutatócsoportja is megállapította (Pierre BOURDIEU et al., *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965, 233; a probléma elméleti megfogalmazása: 23.).

ünneplik.<sup>95</sup> E leírások technikátörténetileg bármennyire is érzékenyek, nem, vagy nem kellő hangsúllyal vesznek tudomást a fotográfia médiatörténeti újdonságáról, miszerint, Kittler szavaival, „a tárolás” olyan „technikája” [Speichertechnik], amely „a fogadott képeket tértől és időtől függetlenül továbbít[ja], illetve a tér egy másik pontján vagy egy másik időpontban újra elküld[i] azokat”.<sup>96</sup> Vagyis arról, hogy a Klösz-képeknek már voltaképpen „poétikájában” is ott rejlik, a megörökítés, megőrzés teljességre, átláthatóságra, időtlenségre és rendszerezettségre törekvő szándéka, mintegy megelőlegezve, hogy a kép egy valós vagy virtuális archívumban kapjon helyet. Ezért lesz a fotográfiákon megörökített város-élmény leginkább „az emlékművé átalakított város transzcendens élménye”.<sup>97</sup> Amennyiben tehát Klösz fényképein, a fotótörténet kedvelt formuláját idézve, a „XIX. század pillantásával”<sup>98</sup> szembesülünk, akkor ez a pillantás egyben az archívumé is, vagy más szóval, feszegetve a vizuális kultúratörténet leírásaiban gyakran használt antropomorfizáló metaforika határait, a „szem filológiája”.<sup>99</sup>

Az 1880-as évekre az ún. nedves kollódiumos eljárást felváltja a szárazlemezre történő fényképezés; a szárazlemezek egyik első importőre és forgalmazója Magyarországon maga Klösz György. Az új módszerrel lerövidült az expozíciós idő, leegyszerűsödött a az előhívás, mobilisabbá vált a fotográfus; „megelevenedik az utca, az épületek a háttérbe szorúlnak, a város bensőségebbé válik, oly élénk „pillanatnyi” életet örökít meg a fényképezőgép, [...] mozgó, pontosabban mozgásukban megállított szekereket”, „spontán” viselkedésű embereket látunk,<sup>100</sup> véli a nyolcvanas évek képeiről Lugosi Lugo László; a két Budapest-album (*Régi Budapest képei* és *Új Budapest képei*) címének oppozíciója (rég-új) így egyszerre vonatkozik a fényképek témájára (a városra) és a fotografikus eljárásra: a jelöltre és jelölőre egyaránt (II/4. ábra). Az új technika mintha a modernizálódó nagyváros hangulatához illeszkedne; kérdés azonban, hogy vajon a fotótechnika próbál a nagyváros mozgalmasságának „nyomába érni”, vagy inkább egyfajta kölcsönös

---

<sup>95</sup> „nagyon pontos képekben hagyta ránk a XIX. század utolsó harmadának látványait”, KOLTA – TÓRY, 147.

<sup>96</sup> KITTLER, *Optikai médiumok*, 123.

<sup>97</sup> GYÁNI Gábor, *Budapest – túl jön és rosszon*, 162.

<sup>98</sup> KOLTA – TÓRY, 147.

<sup>99</sup> vö. STIEGLER, *Philologie des Auges...*

<sup>100</sup> LUGOSI LUGO, *Klösz György*, 44.

megfelelésről lenne inkább szó, vagyis az utcák elevensége (vagy legalábbis az erről alkotott képzeink) nem függetlenek a szárazlemezes fényképek elevenségétől.<sup>101</sup>

Miközben mintha szemünk előtt alakulna, telne meg élettél a város képe, kirajzolódnak a fotografikus archívumban fellelhető városképek mediális korlátai is: a megörökítés időtlensége, mozdulatlansága, és ezzel összefüggésben embertelensége, halotti csendje.<sup>102</sup>

Walter Benjamin a szürrealisták által felfedezett<sup>103</sup> Atget kapcsán a fényképek „ürességéről” beszél, amely „ember és környezet áldásos elidegenedését” előlegezi meg.<sup>104</sup>

Benjamin, aki Klösz képeit feltehetően – és nem alaptalanul – a „hanyag korszak hagyományos portré-fényképészetéhez”<sup>105</sup> sorolta volna, Atget képein végeredményben olyasmit ismer fel, amely voltaképpen az igen eltérő Klösz-fényképekről is elmondható: a bemutatás egyöntetűsége éppen a világhoz való hozzáférés akadályozottságára, medializáltságára figyelmezteti, amennyiben az „üresség” valójában a megélt „valóság” és fotográfiai reprodukciója között tátong.

Érdekes módon Klösz sem került el az avantgárd „újrafelfedezés”, jóllehet ennek jelentősége nem összemérhető Atget-val: Erdély Miklós 1982-ben, szinte egyidőben a *Budapest anno...* címmel megjelent nagy példányszámú Klösz-albummal,<sup>106</sup> egy olyan

---

<sup>101</sup> A jelen gondolatmenet szempontjából csupán azt fontos leszögezni, hogy e kérdés megválaszolásához más, jellegzetesen szöveges, és a fényképeknél nem sokkal megbízhatóbb forrásokra lennénk utalva. A példa kedvéért: a pesti utca mozgalmasságáról a korabeli újságok alapján alkothatunk képet – amelyekkel kapcsolatban azonban felvethető, hogy jellegzetesen a szokásosnál „mozgalmasabb” alkalmokról tudósítanak. Vagyis éppúgy nem kerüljük a médium jellegzetességeire való kérdést, mint amikor a Klösz-fényképek hosszú expozíciós idejével magyarázzuk az alakok hiányát ill. elmosódottságát, vö. *Uo.*, 19.

<sup>102</sup> A hagyományosnak nevezhető fotótörténeti, -esztétikai megközelítés éppen ennek ellenében, ennek leküzdésében látja a (művészi) fényképezés mibenlétét; Klösz és a „mozgalmasság” kapcsán ld. pl. SZILÁGYI GÁBOR, *A fotóművészet története: A fényrajztól a holográfiáig*, Budapest, Képzőművészeti Alap, 1982, 232., képek életre keltésével, „humán tartalommal” való feltöltéséről egy jellegzetes mondat a városfényképezés szakmai diskurzusából: „Az igazán jó, olykor művészi fotográfia – az épületfotó témájában is – a látott, átélt valóság konkrét elemeinek ábrázolása lévén ugyan, de fotogén (fotószerű) módon, általánosan emberi tartalmak és az adott hely szellemét, hangulatát kifejező érzelmi momentumok megragadásával éri el célját.”, ld. TILLAI Ernő, *Városkép – városfotó*, Budapest, Műszaki, 1981, 12.

<sup>103</sup> Atget Man Ray és a szürrealista mozgalom általi „felfedezéséről” ld. Andreas KRASE, *Archiv der Blicke – Inventar der Dinge: Eugène Atgets Paris = Paris Eugène Atget 1857-1927*, szerk. Hans Christian ADAM, Köln, Taschen, 2008, 126-143, 141-142.

<sup>104</sup> Walter BENJAMIN, *A fényképezés rövid története* = W.B., *Angelus Novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*, szerk. RADNÓTI Sándor, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 687-709, 702. Mindehhez érdemes hozzáfűzni, hogy Benjamin később, a kettes számmal jelölt *Párizsi levél*-ben megállapítja, hogy „a szürrealisták próbálkozása, hogy „művészi” módon ragadják meg a fotográfiát, kudarcba fulladt.” Vö. Walter BENJAMIN, *Pariser Brief (2): Malerei und Photographie* = W.B., *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, 329-343, 337.

<sup>105</sup> *Uo.*, 700-701.

<sup>106</sup> *Budapest Anno...*, szerk. SIVÓ Mária, Lajos MESTERHÁZI esszéjével, Budapest, Corvina, 3<sup>1984</sup>.

könyv tervét vázolta fel, amelyben a Klösz-fotográfiák mellett az azonos helyről fényképezett jelenkori párjuk látható, hiszen, írja Erdély, „[v]alami önmagával azóta hasonlítható össze, mióta megszületett a tökéletes leképezés: a fotográfia.”<sup>107</sup> A rövid tervezet gondolatmenete alapján azonban a vállalkozás – amelyet Lugosi Lugo László valósított meg 2001-ben<sup>108</sup> – tétje éppenséggel e kissé naiv fotóelméleti álláspont cáfolata, amennyiben a kettős album egyrésről a leképezés történetiségét (a fotótechnika változását) valamint a leképezett hely „időbeli mélységét” teszi érzékelhetővé:<sup>109</sup> „[n]em lehet *ugyanoda* állni, csak *majdnem*”, hangsúlyozza Esterházy Péter a 2001-es kötet előszavában (II/5. ábra).<sup>110</sup>

A *Budapest 1900-2000* képei tehát önmagukon keresztül (a „mai fotó a fotóról szól”<sup>111</sup>) az idő megtapasztalására, megtapasztalhatóságára mutatnak rá, talán annak tapasztalata, „hogy ami itt ábrázol, az az idő”.<sup>112</sup> Továbbra is Günther Figal szóhasználatát követve, a Klösz-fényképek és az általuk megörökített város minden bizonnyal a modernitás azon törekvéseinek sorába illeszkedik, amelyek az időt „domesztikálni” vagy „uralni”<sup>113</sup> kívánják: megőrizni az elmúltat egy kimerevített pillanatban. Az így létrejövő archívum azonban nem csupán a múlthoz való hozzáférést ígéri a jelenben, hanem azt, hogy „a jelen struktúrájának fel kell bomlania, hogy – szemben az elveszett jelennel – az archív megmaradjon és erre, mint nem-reprodukálható referensre, egy felcserélhetetlen helyre vonatkozhasson.”<sup>114</sup> A fényképek nem jelenre és múltra osztják az időt, hanem a jelent elmúlóra és megörökítettre; archívumra és archívumon kívüli térre.<sup>115</sup>

---

<sup>107</sup> ERDÉLY Miklós, *Két Budapest (szinopszis): Fotóalbum Budapestről Klösz György egykori felvételeinek felhasználásával* = E.M., *Művészeti írások*, szerk. PETERNÁK Miklós, Budapest, Képzőművészeti, 1991, 109-111, 109.

<sup>108</sup> A munka körülményeiről és Erdély tervével való szembesülésről ld. LUGOSI LUGO László, *Klösz-napló: Klösz György fényképeinek nyomában Budapesten*, Budapesti Negyed, 1997/1, 47-66, 59.

<sup>109</sup> ERDÉLY, *Két Budapest*, 111., valamint LUGOSI LUGO, *Klösz-napló*, 53: „Én ennek a Klösz-kalandnak legelőször azt az ideiglenes címet adtam, hogy IDŐ.”

<sup>110</sup> KLÖSZ György, LUGOSI LUGO László, *Budapest 1900-2000*, Budapest, Vince, 2001, 10.

<sup>111</sup> *Uo.*

<sup>112</sup> Günther FIGAL, *Modernitás*, Kalligram, 2008/5, 85-91, 91.

<sup>113</sup> *Uo.*

<sup>114</sup> Jacques DERRIDA, *Die Fotografie als Kopie, Archiv und Signatur: Im Gespräch mit Hubertus v. Amelunxen und Michael Wetzel = Theorie der Fotografie IV, 1980-1995*, hrsg. Hubertus v. AMELUNXEN, München, Schirmer/Mosel, 2000, 280-296, 281.

<sup>115</sup> Vö. Jacques DERRIDA, *Az archívum kínzó vágya*, 21.

## II. 2. 3. Városkép és városfilológia

Walter Benjamin 1929-es, *A kószáló visszatér* című nevezetes recenziójában Franz Hessel *Berlini séták* c. könyvét emlékirathoz hasonlítja, hiszen a „messzeség helyett a múltba utazik.” Az útikönyvben „nyoma sincs [...] annak az izgatott impresszionizmusnak, amellyel a legtöbb leíró tárgyához közelít. Hessel ugyanis nem leír – elbeszél. Vagy inkább: újra elbeszéli, amit hallott.”<sup>116</sup> A tér és idő oppozíciója mintegy a város leírása és elbeszélése közötti ellentétbe fordul át. Az időbeliség tapasztalata az elbeszélésben, méghozzá a személyes elbeszélés akusztikus médiumában, míg a térbeliség a leírható látvány képszerűségének impressziójában nyilvánul meg: „a média- és ismeretelmélet Benjaminnál nem választható el egymástól”.<sup>117</sup> Benjamin azonban Hesselnél nem csupán elbeszélés és látványszerűség feszültségét észleli – amely minden bizonnyal a történeti megismerés dilemmájának egyik legfontosabb vonulata Benjaminnál<sup>118</sup> – ; miután múltbelisége leválik az emlékezés személyességéről,<sup>119</sup> az „új” berlini kószálás arról tanúskodik, hogy „Európa-szerte kiélesedett a valóságérzék, az érdeklődés a krónika, a dokumentum, a részletek iránt”,<sup>120</sup> szemben a párizsi *flânerie* könnyedségével, felületességével. Bármennyire is „velejéig epikus”<sup>121</sup> Hessel könyve, a város megismerését nem az epikum, hanem a „nyomozás” biztosítja; a kószáló keres, nyomokat olvas, adatokat gyűjt és regisztrál. Voltaképpen filológiai munkát végez,<sup>122</sup> amelynek eredménye egy sajátos szkolion: „Most hát Berlinről is összeállt egy ilyen lajstrom [Register], az ébredzők egyiptomi álmoskönyve.”<sup>123</sup>

---

<sup>116</sup> Walter BENJAMIN, *A kószáló visszatér* = W.B., *Angelus Novus*, 575-583, 577.

<sup>117</sup> Sigrid WEIGEL, *Walter Benjamin: Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt am Main, Fischer, 2008, 301.

<sup>118</sup> Ld. ehhez pl. Benjamin egyik önéletrajzában „eidetikus” és „historikus” megismerés szembeállítását *A német szomorújáték eredete* kapcsán: Walter BENJAMIN, *Lebenslauf [III]* = W.B., *Gesammelte Schriften VI*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, 217-219, 219. Képszerűség (látvány) és szövegszerűség (olvasás) összekapcsolódó ellentétéként olvasható a *Passzázatok* nevezetes episztemológiai hasonlata: „Azokon a területeken, amelyekkel itt van dolgunk, megismerés csak villámszerűen fordul elő. A szöveg az utána hosszan tovagörgő dörgés.” Vö. Walter BENJAMIN, *Passzázatok* = W.B., „*A szirének hallgatása*”, Budapest, Osiris, 2001, 201-249, 222. Vö. WEIGEL, 245, 281.

<sup>119</sup> „A múzsa vezet a mélybe, ha nem is az anyákhoz, de a múltba, amely csak bűvösebb attól, hogy nem a szerzőé csupán, nem magántermészetű.” BENJAMIN, *A kószáló visszatér*, 577.

<sup>120</sup> *Uo.*, 578.

<sup>121</sup> *Uo.*, 577.

<sup>122</sup> Vö. WEIGEL, 237-241.

<sup>123</sup> BENJAMIN, *A kószáló visszatér*, 583. Benjamin város-tapasztalatáról szintén filológiai fogalmak mentén (olvasás és másolás látszólagos ellentéte kapcsán): FOGARASI György,

Nem nehéz észlelni a közös pontokat a Hessel-féle kószáló, illetve Atget Párizs-fotóinak dicséretében, amint Benjamin számára egy különös, embereken túli, ezért távoli, álomszerű világról adnak hírt. Közös továbbá a kiindulópont is, az eltűnő, rejtett részletek iránti figyelem,<sup>124</sup> a filológus figyelme, aki egy régi, mitikus korokból ránk maradt irat rejtélyes írásjegyeit próbálja meg kibetűzni. Ez a munka, a város-szöveg illetően kiolvasása azonban már nem csak az olvasás hermeneutikai feladatával – a megértés szükségességével, az „objektív” nézőpont tarthatatlanságával, a sokszorozódó, lezárhatatlan értelmezések sorával<sup>125</sup> – szembeesíti az olvasó-*flâneur*-t,<sup>126</sup> hanem azzal az archívummal is, amelyet az elmúlt felé fordított tekintet működésbe hoz, előhív, és amely archívum ugyanakkor irányítja, megszabja a múlttal való foglalkozás feltételeit: *teret ad* a történeti érdeklődésnek.

Amiként a történelem nevezetes angyalának<sup>127</sup> szeme elé pusztulás tárul, úgy érzékeli az „új” *flâneur* a szakadékot, amely a múlttól elválasztja. A múlt nyomainak, adatainak, relikviáinak gyűjtése azonban nem áthidalja ezt a szakadékot, hanem archívumokat teremt, hogy megmentse a továtűnő pillanatot; az archívumok e tekintetben mintegy a múlt hozzáférhetetlenségének emlékművei, a „törékeny” jelen identitásának zálogai.<sup>128</sup>

A fényképezés technikája éppen ezt tette lehetővé, pontosabban ezt ígérte;<sup>129</sup> nem csupán átalakította az archivális technikák és intézmények meglévő rendszerét azzal, hogy egy látványt, egy mechanikusan rögzített képet archivált, hanem magát az archivációt, az archívumok létrehozásának szükségességét állította előtérbe. E tekintetben tehát a fotográfia mint kultúrtechnika kevésbé a (mechanikus) képszerűségnek, mint inkább pillanat rögzítésének médiuma, amely médiatörténeti jelensége inkább az emlékezet és

---

*Metropolisz/Nekropolisz: Baudelaire Párizsa, Benjámín passzázssai = Terek és szövegek...*, 307-311, 309.

<sup>124</sup> Vö. ehhez *A német szomorújáték eredete* kapcsán Samuel WEBER, *Benjamin's-abilities*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2008, 241.

<sup>125</sup> vö. jelen tanulmány 8. lábjegyzetével.

<sup>126</sup> A város-szöveg benjámini olvasatáról ld. pl. Samuel WEBER, *Benjamin's-abilities*, 227-239, különösen 228-229.

<sup>127</sup> Walter BENJAMIN, *A történelem fogalmáról = Angelus Novus*, 958-974, 966.

<sup>128</sup> FIGAL, 85. Vö. ezzel H. von Amelunxen Benjamin allegória- és melankóliafogalmát a fotografikus kép relációjában újraértő tanulmányát: Hubertus von AMELUNXEN, *Skigraphia – Silberchlorid und schwarze Galle: Zur allegorischen Bestimmung des photographischen Bildes = Allegorie und Melancholie*, hrsg. Willem van REIJEN, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992, 90-109.

<sup>129</sup> Tágabb kontextusban ld. Herta WOLF, *Das Denkmälerarchiv Fotografie = Paradigma Fotografie*, hrsg. H. W., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, 349-375, 350-352, hivatkozással André MALRAUX nevezetes esszéjére (*A képzeletbeli múzeum = Fotóelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. BÁN András – BEKE László, Budapest, Enciklopédia, 1997, 123-128. [a magyar fordítás csak részleteket közöl, valamint német fordításból dolgozik])

hagyománytudat, az időbeliségről alkotott elképzelések, a temporalitás megragadásának lehetőségei mentén érhető tetten. Klösz György képeinek a gesztusa, amellyel megörökítették Budapest egyes városrészeit, egyszerre a megörökítés fontosságára is figyelmeztetnek, önmagukra, vagyis a folyamatos változásokkal, pusztulással és erodációval dacoló kulturális archívumok jelentőségére.

A térben megtapasztalható, bejárható hely „topológiája” mellett nem csupán az irodalmi jelentéstulajdonítás „mitológiája” „tevékeny alakítója [...] a városról adott képnek”,<sup>130</sup> hanem azok az archívumok is, amelyek hozzáférést biztosítanak az időbeliség megtapasztalásához, vagyis a temporális tapasztalat valódi médiumai. A századfordulós Budapest e tekintetben már nem csak leírt, hanem, mint modern metropolisz, fotográfált város, amely kultúrtörténeti jelentősége tehát nem kizárólag abban keresendő, hogy látványszerűbbé, vizuálisabbá teszi a város-élményt (nem véletlen, hogy a fényképek e vonatkozásban eleinte jórészt a tájképfestészet vizuális kódrendszeréhez kapcsolódnak), hanem, hogy a megörökítés archivációs gesztusával időbelivé tették azt. A múlt, amely hagyományos elképzelések szerint elsősorban az egyéni ill. közösségi emlékezetben nyilvánul meg, és még Benjaminnál is hangsúlyosan a szubjektum élményvilágából eredeztethető (a „gyermekkor” motiválja a Hessel-féle *flâneur* kalandját), a fotográfia kultúrtörténetét szem előtt tartva immár sokkal inkább különféle archívumok teljesítményének és viszonyrendszerének függvénye. Az „emlékezetpolitika”, amely Klösz Györgytől a lebontásra ítélt Tabánról készített fényképeket rendel, egyfelől egy technikai médium lehetőségeire bízta az emlékezetet, másfelől eddig „érintetlen” területekre igyekszik kiterjeszteni a múlt felett rendelkezni hivatott archívum intézményének hatalmát. A „város-élmény”, amely rendre a szubjektivitás különböző alakzatain (úgy mint az idegenség tapasztalatán, az egyén és tömeg – vagy társiaság, *societas* – feszültségén, vagy éppen az érzékelés érzékszervi, kognitív korlátain) keresztül nyilvánul meg, eredője nem csupán egy topológiai és kulturális értelemben vett tér közvetlen tapasztalata, hanem az az archívum, amely az ehhez való hozzáférést biztosítja, vagy pontosabban: az élmény rögzítésében érdekelt archívumok „médiakonkurenciája”. A pezsgő, életteli, nyüzsgő

---

<sup>130</sup> BEDNANICS Gábor, *Topológia és mitológia között: A nagyváros olvasatai a 19. századi magyar lírában = Induló modernség – kezdődő avantgárd*, szerk. B.G., EISEMANN György, Budapest, Ráció, 2006, 213-233, 232.



nagyvárosi hangulat, a "színek, hangok és illatok",<sup>131</sup> amelynek rögzítésére irodalmi alkotás, publicisztika, vagy akár az 1920-as évek város-filmjei, mint pl. a nevezetes *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* (1920, Walter Ruttmann), vagy akár Moholy-Nagy László *A nagyváros dinamikája* c. alkotása<sup>132</sup> tettek kísérletet, ennek értelmében nem feltétlenül egy „autentikus” élmény nyomába szegődtek, mint inkább a meglévő, jellegzetesen néma, szintelen és mozdulatlan, „csöndes, borús” archívumok mediális hiányosságait próbálták kiigazítani.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Ehhez a költészet medialisítása felől vö. EISEMANN György, *Költészet a költésről: a romantikus hagyomány „romantikátlánító” poétizálása Arany János lírájában* = E.Gy., *A későromantikus magyar líra*, Budapest, Ráció, 2010, 95-126, 100-101.

<sup>132</sup> A több formában és fórumon publikált műhöz ld. MOHOLY-Nagy László, *Festészet, fényképészet, film*, Budapest, Corvina, 1978, 118kk., továbbá *A magyar avantgárd irodalom olvasókönyve (1915-1930): Kommentált szöveggyűjtemény*, szerk. DERÉKY Pál, Budapest, Argumentum, 1998, 226-248.

<sup>133</sup> Vö. – a textualitás médiumára vonatkoztatva – WEBER, *Benjamin's-abilities*, 239.

### III. A technikai kép elméletei

#### Balázs Béla és Hevesy Iván kinetográfiai „fordulatai”

#### III. 1. Az életjelenségek képsorozatától a film szelleméig

##### Képek Balázs Béla esztétikai írásaiban

Aki a nemzetközi ismertséget hozó filmesztétikai írások felől tekint Balázs Béla más, korábbi írásaira, annak feltűnhet, hogy a filmen kívül más kontextusban is szó esik „kép”-ről, „képek”-ről. Az, hogy ez az összefüggés mintha elkerülte volna a Balázs-szakirodalom figyelmét, több okra is visszavezethető. Egyrésztől látszólag világos határ vonható Balázs filmes és egyéb irodalmi tevékenysége között;<sup>1</sup> a filmmel való foglalkozás nemcsak más fórumokat, közönséget és vitapartnereket jelentett, de az életműben is világos egységet képez: nagyjából 1922-24-től – a késői önéletrajzi regény kivételével – Balázs csak filmmel kapcsolatos munkákat jelentetett meg. Míg ezek nemzetközi recepciója már a szerző életében tekintélyesnek mondható, más művei gyakorlatilag feledésbe merültek.<sup>2</sup> Másrésztől, mivel a fiatal Balázs – sok kortársához hasonlóan – különösebb szisztematikus vagy filozófiai igény nélkül írt képekről, a szóban forgó kép-fogalom igencsak heterogénnek, esetlegesnek s így vizsgálatra méltatlannak tűnik. E vádat, amely egyes médiaelméleti megfontolások tükrében egyre kevésbé tartható, kísérlem meg a következőkben, ha nem is megcáfolni, de pontosabban artikulálni.

##### III. 1. 1. *Halálesztétika* és a transzcendens művészetfogalom

Már az első önálló Balázs-mű, a *Halálesztétika* felütésében képekkel, képiséggel kapcsolatos igen összetett elképzelések tárulnak az olvasó elé. A könyv harsány kiállítás a „metafizikai”, „transzcendens” művészet-értelmezés mellett a pozitívizmussal szemben. Balázs szerint a művészet a „transzcendencia érzése”, amelyet vizuális metaforákkal ír körül: „titokzatos álm”, „hirtelen vízió”; „[é]rzése annak, hogy az életjelenségek képsorozata körülöttünk, megfejthetetlen hieroglifák sorozata, melyek kinyilatkozásai

---

<sup>1</sup> Elsőként Hanno Loewy közelmúltban megjelent monográfiája tűzte ki azt a határozott célt, hogy Balázs filmes és irodalmi tevékenysége közötti kapcsolatot feltérképezze. Vö. Hanno LOEWY, *Béla Balázs: Märchen, Ritual und Film*, Berlin, Vorwerk 8, 2003.

<sup>2</sup> Balázs irodalmi szövegeinek újrakiadása leginkább a Lukács iránti érdeklődés felélénkülésével magyarázható. Vö. ANGYALOSI Gergely, *Balázs Béla: Napló; Balázs Béla levelei Lukács Györgyhez* = A.G., *A költő hét bordája*, Debrecen, Latin Betűk, 1996, 260-267, 261.

valaminek”: „[v]agyis lehet az *látni!*”<sup>3</sup> A világ jelenségei tehát „áttetsző képek”, amelyeken a művészi pillantás eredményeképpen „átsugárzik” a „szubsztancia”. Az esztétikai tevékenység olyan látás, amely a dolgokat áttetszővé, s ezáltal a transzcendenciát láthatóvá teszi, „fellebbenti Mája fátylát”.<sup>4</sup> Ez a modell egészül ki azzal, hogy a művészet nem „életjelenségek valami fotográfiája”, hiszen nem a valóság egy darabját adja vissza, hanem a „természetet általában”.<sup>5</sup> Ez annyit tesz, hogy a „*forma hasonlata az egésznek*”,<sup>6</sup> a műalkotás lehatároltsága, zártsága, végessége valójában az egész reprezentációjának feltétele és garanciája.

Georg Simmel, aki a *Halálesztétika* megírásakor (1907) Balázs tanára Berlinben, 1902-ben ugyanezen gondolat fejtegetése közben a határ „kettős funkciójáról” beszél; a „természeti dolgok” határa „a rajta kívülvel kapcsolatos állandó kifelé és befelé irányuló ozmózis helye, a műalkotásnál viszont az a feltétlen lezárás, amely a kifelé irányuló közömbösséget és védekezést, valamint a befelé irányuló egységesítő összefogást *egyetlen* aktusban valósítja meg.”<sup>7</sup> Ahogy Simmel esszéjének kiindulópontja, hogy a képkeret mindkét aspektust (a „természetit” és a „művészt”) egyesíti, úgy a határok Balázsnál is összetettebb funkcióval bírnak. Metafizikájában a transzcendencia kevésbé a létező világ alternatívája, mint inkább határa; ennek értelmében nem a transzcendens *világgal* foglalkozik, hanem annak *érzetével*, megsejtésével vagyis (műalkotások általi) reprezentációjával. Ehhez hasonlatos az esszé halál-fogalma is, amely nem önálló entitás, hanem az életnek lezáró és ezáltal formát adó, definiáló határa.<sup>8</sup> A „valós” világ részét képező esztétikai tárgyak felől ez annyit jelent, hogy (transzcendens) lényegük nem megragadható, nem érzékszervekkel érzékelhető, nem-jelenlévő. Az újabb és újabb műalkotásokban (amelyek mind ugyanazon egész hasonlatai) kifejeződő transzcendens „szubsztancia” képzele tehát nem egy önálló képzetkör, „vallás” alapvetése, hanem az esztétikai jelenségekről folyamatosan elmozduló, „mögépillantó” tekintet, a „látás”

---

<sup>3</sup> BALÁZS Béla, *Halálesztétika*, Budapest, Papyrus Book, 1998, 16. Kiem. az eredetiben.

<sup>4</sup> *Uo.*

<sup>5</sup> *Uo.*, 17.

<sup>6</sup> *Uo.*, 28. Kiem. az eredetiben.

<sup>7</sup> Georg SIMMEL, *A képkeret: Esztétikai kísérlet* = G.S., *Velence, Firenze, Róma: Művészetelméleti írások*, Budapest: Atlantisz-Medvetánc, 1990, 91-98, 91. Kiem. az eredetiben.

<sup>8</sup> Balázs a határ ehhez hasonló értelmezéséről részletesen ír Musilról szóló esszéjében: „Mert nemcsak cselekvésünk idegen tőlünk, nemcsak hogy mást teszünk, de már személy-voltunk is mást jelentő, hamisan lekerekített valami, és annak az ős-léleknek meg nem felelő: kerített keskeny kút a talajvíz sötét határtalansága felett.” Vö. BALÁZS Béla, *Határok* = B.B., *Válogatott cikkek és tanulmányok*, Budapest, Kossuth, 1968, 95-102, 101. A kút-metaforika ismételt előfordulását egy *Napló*-idézet kapcsán ld. alább.

megfogalmazása, amely egy meglehetősen merev világképben a művészet dinamikáját, jelentőségét, értelmét biztosítja. A transzcendencia ezért nem egyszerűen „tartalma” a művészetnek; a művészet önmagában, mintegy „maradéktalanul” hasonlata, médiuma a transzcendenciának. Balázs korai, romantikus alapokra épülő, szekularizált metafizikájában a szubjektum státusza nem teljesen tisztázott; a tudat egyszerre a transzcendencia eredete – amennyiben a tudat kölcsönöz a dolgoknak metafizikai jelentést – és a valós világ része, amely azonban a transzcendencia által nyeri el értelmét. Ebben a tekintetben mintha a művészettel lenne rokon, amely szintén valóságos entitásként a metafizika tolmácsolója. A *Halálesztétika* többször ismételt szentenciájának („az egész romantikus filozófia bizonygatja: a természet öntudata az ember. Az emberé a művészet”<sup>9</sup>) lépcsőzetessége tehát ellentmondásos; jóllehet a művészet látszólag a transzcendens lényeg felé emeli az embert, ezt a művészet megszemélyesítése (öntudatosítása) teszi lehetővé. Az élet transzcendenciától függővé tett antropomorfizálása és esztétizálása párhuzamosan halad, viszonyuk tehát nem lépcsőzetes, inkább kölcsönös.<sup>10</sup>

### III. 1. 2. A műalkotás transzparenciája – művészetfilozófiai írások

Az elméletnek, ahogy arra már a kortárs Babits is rámutatott, nem eredetisége figyelemreméltó (bár talán túlzás csak Schopenhauert megjelölni a Simmel-tanítvány forrásául), hanem konok következetessége („Balázs erős gondolkodó, erős kapcsoló”, szögezi le Babits<sup>11</sup>), amellyel a metafizikus életfilozófiák esztétikai tanulságait leszűri és továbbgondolja.<sup>12</sup> A kortársak közül többen követhettek többé-kevésbé hasonló esztétikai elveket (így például a Balázstól fokozatosan elhidegülő Babits is), ezeket azonban művészi, illetve főként kritikus tevékenységük során kevésbé szigorú dedukcióval alkalmazták. Balázs kifejezetten az irodalomra vonatkozó megnyilatkozásaiban ennek

---

<sup>9</sup> BALÁZS, *Halálesztétika*, 18.

<sup>10</sup> „[A művészet i]ránya lassanként antropomorfizálni az egész világot; hogy valami objektív dolgot birtokba vett, *jelentőssé* tett, az semmi egyebet nem jelentett.” Vö. BALÁZS Béla, *Napló 1903-1914*, Budapest, Magvető, 1982, 446. Az objektív tudománnyal szemben az „antropomorfizáló” művészetéről legrészletesebben Balázs a három részletben megjelent *Művészetfilozófiai töredékekben* ír. Vö. Nyugat 1909/14, 60-65.; 1909/15, 156-160. és 1909/16, 204-209.

<sup>11</sup> BABITS Mihály, *Halálesztétika. Balázs Béla könyve*, Nyugat 1908/23. 445-446, 445. Babits vélekedése Balázs könyvéről közvetlenebb formában Juhász Gyulához írt levelében olvasható, ld. *Babits és Balázs Béla: Levelek, cikkek, tanulmányok*, szerk. TÉGLÁS János, Budapest, Athenaeum, 1988, 18k.

<sup>12</sup> Vö. LOEWY, 62-74.

megfelelően nyomon követhetőek a műalkotás transzparenciájára épülő elmélet teoretikus, illetve kritikai nyelvhasználatot érintő következményei.

A *Halálesztétikában* vázolt metafizika hatása – amelyet a szerző vélekedése szerint „100 év múlva tanítani fog[na]k”<sup>13</sup> – e tekintetben az egész életműben egységes maradt, annak ellenére, hogy, amint azt az egyre ritkuló teoretikus munkák tanúsítják, Balázs szemléletmódja, főként természetesen Lukács és a marxista esztétika hatására, jelentős mértékben megváltozott. A műfajokban igen gazdag kritikai és írói oeuvre kategorikusan elutasítja a nyelvviség, a nyelvi anyag megformálásával kapcsolatos problémákat. „El a szótól”, írja Naplójában,<sup>14</sup> amelyben, ahogy azt a kézirat gondozója is kiemeli,<sup>15</sup> az egyik visszatérő szál, hogy Balázs elégedetlen saját nyelvével: „nyelvem nem elég gazdag, nem elég hajlékony. Fárast az írás, és lassan megy. De hát tréning, tréning!”<sup>16</sup> Ez az idézet elég világosan mutatja,<sup>17</sup> hogy íróját a nyelv kérdése valójában céljai megvalósítását akadályozó, bosszantó mellékkörülményként nyomasztja, amely megoldása csupán némi gyakorlatot igényel.<sup>18</sup>

A nyelvi médium áttetszőségére törekvő esztétika szinte magától értetődően egyfajta összművészeti látásmóddal párosul; a szubjektivizált metafizika felől tekintve a művészeti ágak csak egyazon lényeg különböző kifejezésére tett kísérletek, ami egy különböző műalkotások, eljárások, eszközök merész összevetéséből, vizuális, akusztikus, irodalmi és kompozíciós jelenségek állandó vegyítéséből építkező kritikai diskurzust eredményez, amely nyelvi-retorikai alaprétegre való pillanatnyi ráeszmélés csupán a nyelv médiumának nehézkességét, közvetlenségét és korlátoltságát észleli. „Mi a szó? – A szóművészet és a többi közt való különbség lényege: hogy a többit nem lehet és nem kell

---

<sup>13</sup> *Babits és Balázs Béla: Levelek, cikkek, tanulmányok*, 8.

<sup>14</sup> BALÁZS, *Napló 1903-1914*, 414. Vö. még *Uo.*, 185, 188, 234, 392, 548.

<sup>15</sup> F. CSANAK Dóra, *Balázs Béla hagyatéka az Akadémiai Könyvtár Kézirattárában (MS 5009 – MS 5024)*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1967, 14.

<sup>16</sup> BALÁZS, *Napló 1903-1914*, 51.

<sup>17</sup> Szemben például azzal a hasonló tartalmú bejegyzéssel, amelyet Szegedy-Maszák Mihály éppen ezért eltérő értelemben idéz. Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Zene és szöveg három 20. századi dalműben = A kultúra átváltozásai. Kép, zene, szöveg*, szerk. JENEY Éva, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest, Balassi, 2006, 133-163, 150.

<sup>18</sup> Ez leginkább arra emlékeztet, ahogy a napló a szexualitást kezeli: bármennyire is szembeszökő a „nemi rendetlenség” (vö. KERTÉSZ Imre, *Gályanapló*, Budapest, Magvető, 1992, 159.) állandó taglalása, Balázs ezt minden esetben munkáját hátráltató kellemetlenségként említi, látványosan megkerülve az ekkor már közismert, Freud nyomán kidolgozott pszichológiai tanokat. Ahogy Lukácsnak írja, „pszichológiai” motívumokat képtelen respektálni, „frivolitásnak” tartja „férfiak között”. Vö. *Lukács György levelezése (1902-1907)*, szerk. FEKETE Éva, KARÁDI Éva, Magvető, Budapest, 1981, 653.

lefordítani se, például egy szonátának tartalmát elmondani. Akinek van mondanivalója, annak sohse lesz elég a meglévő szókinccse. Amire nem talál újat, az benne fullad.”<sup>19</sup>

Miközben Balázs a nyelv megformáltságának kérdését elkerüli (s emiatt polémiát nyit a „nyugatos” ízlést képviselő Babitscsal és az ekkoriban kibontakozó avantgárd mozgalommal is<sup>20</sup>), a „forma” problematikája folyamatosan foglalkoztatja. Ez a forma a fentiek alapján tehát a metafizika felől értendő; a transzcendencia nem válhat tartalomká, így a műalkotás egészében, azaz formájában fejeződik ki. Ez azt is jelenti, hogy a forma a műalkotás különböző szintjein is tetten érhető, közel univerzális fogalom; felmerülhet a kompozíció, a stílus vagy a dráma- ill. regényszereplők személyisége kapcsán; Baláznál a forma leggyakrabban műfaji kérdésekben csapódik le. Balázs műfajok tekintetében igen változatos életművében nem ritka a műalkotást (levelekben, kritikákban) kísérő műfajelmélet (mint például a bemutatkozó dráma, a *Doktor Szélpál Margit* esetében), de legalább is tudatos, szándékot sejtető műfajválasztás (ennek érdekes példája a Lukáccsal és Popperrel 1906-1911-es években közösen kipróbált dialógusos esszéforma<sup>21</sup>).

Itt érdemes megemlíteni Balázs életművében talán legsikeresebb és legsikerültebb irodalmi műfajt, a meséket, amelyek meghatározó szerepét az életműben Hanno Loewy monográfiája részletesen tárgyalja.<sup>22</sup> A mesék Balázs esztétikai reflexióiban csak ritkán, igen elvont értelemben népiességük, naivitásuk vagy sajátos atmoszférájuk, nyelvezetük miatt érdekesek: „[a]zt írtam egyszer a meséről, hogy ős motívumok vannak benne egész más anyagú kötőművel [értsd: nyelvi kötőelemekkel] összeragasztva, és hogy olyan mesét kellene csinálni, illetve összeállítani, melyben csak ez a tiszta ösfém van.”<sup>23</sup> Ezek a mesék tehát inkább egyfajta mítoszok, amelyekben „olyan láthatatlan medialitás működik

---

<sup>19</sup> BALÁZS, *Napló 1903-1914*, 436.

<sup>20</sup> „[Á]ltalában meglátszik, hogy az írónak sokkal fontosabb, amit mond, mint ahogyan mondja”, szögezi le Babits (BABITS Mihály, *Dráma = B.M., Esszék, tanulmányok I.*, Budapest, Szépirodalmi, 1978, 344-348, 347.). Az avantgárdtól való elfordulás annak ellenére, illetve éppen azért érdekes, mert a korai avantgárd „lényegében nem különbözik az áttetszőséget hirdető felfogástól”, mégis „közegszerű” esztétikát követ (Vö. KÉKESI Zoltán, *A költészet és a technikai médiumok: Vázlat = Az esztétikai tapasztalat medialitása*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SZIRÁK Péter, Budapest, Ráció, 2004, 273-288, 284. Balázs és az avantgárd viszonyáról részletesebben ld. KERÉKES Amália, *Béla vergisst die Ismen: Béla Balázs' Wiener Schriften zur ungarischen Avantgarde = Mitteleuropäische Avantgarden: Intermedialität und Interregionalität im 20. Jahrhundert*, szerk. Pál DERÉKY, Zoltán KÉKESI, Pál KELEMEN, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2006, 101-120. Ezúton köszönöm Kerekes Amáliának a tanulmány elkészítéséhez nyújtott segítségét.

<sup>21</sup> Erről részletesen ld. LOEWY, 108-120.

<sup>22</sup> LOEWY, 203-224. Loewy könyvének egyik legnagyobb érdeme, hogy nyomon követi a mesék kapcsán ekkoriban kibontakozó irodalomelméleti, etnográfiai, kultúrantropológiai diskurzust, így, többek között Lukács és Max Lüthi elméleteinek segítségével, kijelöli a mesék helyét a kortárs esztétikák rendszerében és rámutat a mese és a film már a korban észlelt kapcsolatára.

<sup>23</sup> BALÁZS Béla, *Napló 1914-1922*, Budapest, Magvető, 1982, 70.

közre, amely nincs kiszolgáltatva az írás ›korrumpálhatóságának‹ és ›az írásos forma dogmatikusan kötelező jellegének.›<sup>24</sup> Ez az elgondolás Baláznál csupán annyiban módosul, hogy a „láthatatlan médium” a transzcendenciát közvetlenül kifejezni képes forma, amelynek azonban a fentiek értelmében éppen nem közvetítő szerepe válik hangsúlyossá, hanem az, hogy a létező világ része és létezőként ad hírt a transzcendenciáról – és éppen ez által áll ellen az allegorízisnek, amely ez esetben a „tartalom” mozgékonyosságát is jelenti: „[a]z én meséim lélekmítoszok éppen úgy, ahogy a régiek egy része természetmítosz. Ugyanúgy naivan és közvetlen realitásnak, eseményeknek látott dolgok. De nem allegóriák, mert nem tudatos behelyettesítések. Csakugyan mítoszok, mert szó szerint veendő, *szó szerint hitt* dolgok.”<sup>25</sup> Az ellentmondásosságot, amelyet e létezőként is kifejező, „láthatatlan” médium eredményez, Balázs – többé-kevésbé Lukács meséről írott gondolataival párhuzamban<sup>26</sup> – a harmadik dimenzió képzetével oldja: „az én meséim formások. Mégis bennük van ez a végnélküliség: a mélység irányában. Nem az út, hanem a kút végnélkülisége, melynek a kávája formás.”<sup>27</sup>

A fenti előzetes megfontolások segítségével könnyebben kijelölhető a képek, illetve a vizualitás szerepe Balázs korai gondolkodásában. Mivel a tárgyak fizikai valósága, materialitása háttérbe szorul, ugyanazon „képek” lehetnek festmények, nyelvi jelenségek, emlék(kép)ek, bármilyen látvány vagy akár gondolati alakzatok. S bár a kép fogalma szorosan a szubjektumhoz kötődik, mégsem biológiailag értett „tudati”, azaz az emberi tudatban létező képekről van szó; ezt az antropológiai, biológiai vonásoktól megtisztított, metafizika felől értelmezett szubjektumfelfogás nem is igazán teszi lehetővé. A képek nem feltétlenül valóságosak, nem kizárólag érzékszervi percepció, hanem a fent említett metafizikai *látás* eredményei. Nem a külső világ részei, hanem a szubjektumhoz tartoznak, mégis érzékelendő külsőségként jelennek meg, amelyekben a transzcendencia fejeződik ki; a képek egyfajta belső, „láthatatlan” médiumként működnek. Ennek értelmében írja

---

<sup>24</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az „immateriális” beíródás (Az esztétikai tapasztalat medialitásának kérdéséhez)* = *Az esztétikai tapasztalat medialitása*, 9-36, 12. Az idézetek forrása: Hans BLUMENBERG, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, 168k.

<sup>25</sup> BALÁZS, *Napló 1914-1922*, 308.

<sup>26</sup> LUKÁCS György, *Balázs Béla: Hét mese* = L.Gy., *Ifjúkori művek (1902–1918)*, Budapest, Magvető, 1977, 710–724.

<sup>27</sup> *Uo.*

naplója kapcsán Balázs: „[s]zeretném megszokni, hogy minden este megírjam, amit látok. A képeket, amik a szemembe akadnak. A látható világot.”<sup>28</sup>

E tág elméleti keret számára a „valós” képek két jellegzetessége marad lényeges: a kétdimenziós kiterjedés és a (keret általi) lehatároltság. Természetesen mindkét fizikai vonás hangsúlyosan metafizikai értelmet nyer. A kép keretének ez a nyilvánvalóan Simmeltől származó<sup>29</sup> felfogása alapján a lehatároltság kelti a totalitás és ezáltal a metafizika érzetét; ez természetesen azt is jelenti, hogy a képkeret kérdése a fent vázolt, későbbi, jórészt Lukács György által inspirált formaelmélet fontos előzményévé válik. A két dimenzió problematikája szintén a transzcendencia felől értelmezhető csupán, amely ebben a viszonylatban a harmadik dimenzióként, mélységként jelenik meg. A kép csak annyiban érdemel figyelmet, amennyiben mintegy ablakot nyit a transzcenciára. „A művészet egy megjelenés formája a természetnek magának, melyben jelenségein, mint transzparens képeken érzem átsugározni a magánvaló létezését, az Egészet”.<sup>30</sup> Balázs konzekvensen elutasítja a „felületesség”, a „felszínesség” minden formáját. Ezért zavarja Berlinben a képzőművészet túlsúlya;<sup>31</sup> legvilágosabban azonban kortársai sommás kritikájában fogalmaz: „Ady, Móricz és Babits klasszikus típusok. 1. A puszta temperamentum felületessége. 2. A puszta megfigyelés felületessége. 3. A puszta dekorativitás felületessége. Egyik se mély.” Ezek a szerzők, folytatja Balázs, „külső kultúrát” képeznek, ahol „lehetetlen lelki mélység” és „lehetetlen a metafizika”.<sup>32</sup> A mélység dicséretén keresztül jutunk vissza a mese elméletéhez; Baláznál a kép és a mese tehát tulajdonképpen azonos helyet kapnak a metafizikai rendszerben.<sup>33</sup> Anélkül, hogy áttekinteném a „mélység” fogalmának igen változatos alkalmazási területeit, annyi bizonyos, hogy az így térbeli jelleget öltő transzcendencia képzete megerősíti az esztétikai leírásban a vizuális metaforika szerepét: „[t]alán minden érzékünk közt a *látás adekvát csak evvel a világgal?*!”<sup>34</sup>

---

<sup>28</sup> *Uo.*, 166.

<sup>29</sup> Ld. SIMMEL. Az első naplóbejegyzés, amely beszámol a Simmel-szemináriumról, kiemeli, hogy Balázs megértette a „vonalak morális jelentését/jelentőségét” („Bedeutung”), és csodálja Simmel képekről tartott előadását. Vö. BALÁZS, *Napló 1903-1914*, 366. Képek határaitól ld. még *Uo.*, 430.

<sup>30</sup> BALÁZS Béla, *Művészetfilozófiai töredék (Folytatás)*, Nyugat 1909/15. 156-160, 156.

<sup>31</sup> BALÁZS, *Napló 1903-1914*, 393k, 407.

<sup>32</sup> *Uo.*, 541k.

<sup>33</sup> „[C]sudálatos, hogyan tudok így együgyűen mesélni és képekben látni”, jegyzi meg elégedetten Balázs. Ld. BALÁZS, *Napló 1914-1922*, 503.

<sup>34</sup> *Uo.*, 13. Ld. még BALÁZS, *Halálesztétika*, 16.



A látás és a kép ezen felfogása feltehetően a (német) romantikus esztétikákon keresztül hatott Balázusra, amelyek az idealizmus fogalmi-logikai rendjével szemben keresték a világ megtapasztalásának közvetlenebb és ezért teljesebb útjait: „Én a gondolatokat nem kikövetkeztetem, hanem látom”,<sup>35</sup> szögezi le Balázs. Mindennek művészetelméleti adaptációja azonban nem ellentmondásmentes, ahogy ezt a Babitscsal folytatott polémia is jól mutatja. Babits azt kifogásolja Balázs drámájában, hogy túlságosan elvont, azaz nála „a szimbólum gyakran csak ürügy, minél előbb siet, minél elvontabb aforizmákban mondani el (mondani, nem festeni) a láthatatlanokat”. Balázs a „sors-típus”-ra koncentrált, nem az azt megjelenítő szimbólumra, ezért műve nem „szöveges kép”, hanem „képes szöveg”.<sup>36</sup> Azzal, hogy Babits ezután a dráma nyelvi megformáltságának tökéletlenségeire hívja fel a figyelmet, világossá válik, hogy a „belső” tartalom és a „külső” megjelenítés között különbséget téve a képeket (a nyelvi formával, a cselekménnyel és a figurákkal egyetemben) a külső régióhoz sorolja: „Balázsnál már sokkal fontosabb a belső lírai mondanivaló, mint a külső szimbólum, történet, ember, akiken keresztül elmondja”.<sup>37</sup> A költészet így a festészethez lesz hasonló, a költő a lírai ént szimbólumokon keresztül megfesti; „Maeterlinck festőbb és ezért költőbb”,<sup>38</sup> mint Balázs. Jóllehet a válaszcikket Lukács György írja meg, Balázs öt unszoló leveléből is kirajzolódik szemléletmódjának fő különbsége: „az én drámáim azért, hogy ›mélyek‹ nem absztraktak (tehát szemnek és fülnek igenis valók)”.<sup>39</sup> Míg Babits adottnak és nagyjából egyenrangúnak tekinti egy műalkotás „külső” megjelenését illetve „belső” mondanivalóját, Balázs a belső felől tekint a „külsőségekre”, a Babits által külsőnek ítélt formákat a belső, metafizikai szubjektumtól teszi függővé, a formák tehát erről leválasztva nem léteznek. A „forma” maga válik a transzcendencia kifejezésévé, nem pedig „tartalmazza” azt. A képek nem a szubsztanciától leválasztható külsőségek, illusztrációk, hanem hozzá tartoznak, hiszen a gondolkodás alaprétege is képekkel operál. Ugyanakkor épp ilyen lényegesek a vélekedések közötti párhuzamok; mindkét szerző egy nem-jelenlévő transzcendencia kifejeződését keresi műalkotásokban, amely, akár leválasztják, akár összeolvasztják az őt megjelenítő médiummal, meghatározza, uralja azt. Míg külső-belső szigorúbb elválasztása (Babits) a „külső” megformáltság öncélúságát implikálja, Balázs felfogása, amely minden formai

---

<sup>35</sup> BALÁZS, *Napló 1914-1922*, 204k. Kiem. az eredetiben.

<sup>36</sup> BABITS, *Dráma*, 346, 347.

<sup>37</sup> *Uo.*

<sup>38</sup> *Uo.*

<sup>39</sup> *Balázs Béla levelei Lukács Györgyhez: Egy szövetség dokumentumai*, szerk. LENKEI Júlia, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1982, 105.

vonásban a szubsztanciát keresi, a médium teljes áttetszőségét feltételezi: „Rodin: Le Penseur; „tisztá” – ez a szó jut eszembe, ha nézem. Nem láttam még ilyen tiszta fejet. Mintha átlátszó volna.”<sup>40</sup>

### III. 1. 3. „A lélek materializálódása”: *A lírai érzékenységről*

Balázs legterjedelmesebb, leginkább átfogó költészetelméleti munkája, *A lírai érzékenységről*<sup>41</sup> olvasható a Babitscsal folytatott polémia folytatásaként, annak ellenére, hogy a dolgozat inkább az avantgárdot szólítja meg, illetve az avantgárd műalkotásoktól határolódik el. A szöveg 1917-ben, a Vasárnapi Kör tagjai által szervezett „szabad iskola” számára készült; Balázs gondolatmenete ennek megfelelően magán viseli többek között Lukáccsal, Fogarasi Bélával és Mannheim Károllyal folytatott eszmecsere nyomát.

A tanulmány szervesen illeszkedik Balázs korábbi műveinek elméleti megfontolásaihoz. Fontos, bár talán nem alapvető különbség a tíz évvel korábbi *Halálesztétikához* képest, hogy itt egy – nyilván Lukácstól nem független – szubjektumelméleti „fordulat” jegyében a metafizika és a transzcendencia helyére a „lélek” kerül, azaz a vállaltan vallásos, misztikus hangvételt egy vallás nélküli, magányos szubjektum melankóliája veszi át. A lélek bensőségessége és a külvilág, a „természet” közti határvonal határozottabban rajzolódik ki, így a műalkotás tárgyi valósága, amely a külső-belső dichotómia felerősödésével természetszerűleg „külsődlegességgént” jelenik meg, nagyobb figyelmet kap; Balázs ebben a szövegében foglalkozik legrészletesebben a művészet és az irodalom materialitásából adódó elméleti kihívásokkal. A szöveg nagy ívű költészettörténeti áttekintéssel indul, amely a líra történetét a szubjektum és a természet viszonyának változásaként írja le, és amely végpontjai az avantgárd lírai kezdeményezések. A költészetben a „legmodernebb irányok abban közösek, hogy az empirikus világ dolgainak naiv tárgyi adottsága számukra megszűnt”,<sup>42</sup> állítja Balázs, s ebben a keretben fogalmazza meg a külső (anyagi) világ és a belső (lélek) kettősségét. A modern művészetben „[m]egszűntek a dolgok, melyek a lelket jelentették. És a dolgokról absztrahált kifejezés, mikor különvették, a dolgokról levették (a kifejezést levették az arcról, mint egy maszkot), akkor üres geometriai ábrává lett”<sup>43</sup> – Balázs elméletét ehelyütt, az avantgárd művészet

<sup>40</sup> BALÁZS, *Napló 1903-1914*, 418. Ld. még a 30. lábjegyzetet.

<sup>41</sup> BALÁZS Béla, *A lírai érzékenységről* = B.B., *Válogatott cikkek és tanulmányok*, 123-170.

<sup>42</sup> *Uo.*, 148.

<sup>43</sup> *Uo.*, 151.

(némileg talán sematizált) tapasztalatával szemben a prozopopeia alakzata szervezi. A matéria nem leválasztható a lélekről: [a]miről itt szó van, az már nem magány, hanem a semmi.”<sup>44</sup> A művészet anyaga tehát a „lélek materializálódása”, amely axiómából Balázs két elméleti következtetést von le. Egyrészt a líra tétje a „kimondhatatlan kimondása”,<sup>45</sup> azaz az észlelt művészet mindig, maradék nélkül túlmutat önmagán, (a lélek) szimbólum(a)ként működik. A tanulmány második fele, illetve az előadás folytatásaként íródott *A hasonlat* c. szöveg<sup>46</sup> (a megnevezés, a kihagyás, az akusztikai hatás és végül a metafora elméletén keresztül) ezt kísérel meg leírni, azaz a nyelv materialitását metafizikai alapokra helyezni. Másrészt, mivel „*lelket csak a materiális tükrözésében láthatunk és mutathatunk*”,<sup>47</sup> Balázs figyelme az érzékelés problematikája felé fordul. A lírában a nyelv referenciális működése háttérbe szorul az érzékekre való közvetlen hatással szemben; a „szavaknak [...] materiális ›gőzkörében‹ van az ő lelket jelentő szimbólumképességük. A költő a szavaknak evvel a materialitásával dolgozik.”<sup>48</sup> Balázs tehát korának költészeti tendenciáinak hatására megőrzi ugyan esztétikájának elméleti alapvetését, a transzcendens lényegét azonban máshol, a referenciális jelentés vagy a műfajiság helyett a nyelv anyagságában keresi: „Mikor a szellem materializálódik, ugyanakkor a matéria spiritualizálódik.”<sup>49</sup>

A vizualitás, a „képek” szerepét Balázs esztétikájában e hangsúly-eltolódás kis mértékben érinti. Bár a líra anyagsága kerül előtérbe, a gondolkodás alaprétege továbbra is képi jellegűnek tűnik. Naplójában az előadást tervező Balázs a „szellem materializálódásának” gondolatát következőképpen vezeti be: „[e]gyre több olyan dolgot *látunk*, amit azelőtt csak *gondoltak*.”<sup>50</sup> A látás, amely egyre egyértelműbben az észlelés szinonimájává válik, továbbra is a (fogalmi, logikai) gondolkodáshoz képest közvetlenebb hozzáférést jelent a lélekhez, a metafizikai lényeghez. Ebben az értelemben változik a líra története során a „természet képe”,<sup>51</sup> s ezért változik meg a tárgy „*érzéki képe*”, amikor hasonlattá válva „lélek rakód[ik] rá”.<sup>52</sup> Ezen felül Balázs az érzékelés kapcsán kitér arra, hogy a „lélekmatéria” érzékelésére nincs „adequat érzékszervünk”, ezért mind az öt érzékszervet

---

<sup>44</sup> *Uo.*, 153.

<sup>45</sup> *Uo.*

<sup>46</sup> BALÁZS Béla, *A hasonlat = B.B., Válogatott cikkek és tanulmányok*, 171-182.

<sup>47</sup> BALÁZS, *A lírai érzékenységről*, 154. Kiem. az eredetiben.

<sup>48</sup> *Uo.*, 155.

<sup>49</sup> BALÁZS, *Napló 1914-1922*, 278.

<sup>50</sup> *Uo.*, 277.

<sup>51</sup> BALÁZS, *A lírai érzékenységről*, 128.

<sup>52</sup> BALÁZS, *A hasonlat*, 177. Kiem. az eredetiben

„a maga nyelvén” megszólaltatja, illetve hogy az érzékszerveink „áthatnak”, azaz erős inger esetén több terület is reagál:<sup>53</sup> az érzékelés egységes, a lélek kontrollja alatt tartott rendszer marad; nem működésmódja, hanem tárgya (a lélek „megnevezhetetlen materialitása”<sup>54</sup>) felől definiálódik. A látás továbbra is inkább a lélek, mint a szem tulajdonsága,<sup>55</sup> ahogy a kép is inkább a transzcendencia nyoma, mint a fizikai valóság része.

### III. 1. 4. A szellem láthatósága – filmesztétikai írások

A bécsi emigráció ideje alatt kezd Balázs filmkritikákat publikálni. Ez a megélhetés mellett<sup>56</sup> hamarosan elismertséget is hoz; az 1924-ben kiadott *Der sichtbare Mensch* c. könyv sikere után a szerző végleg a filmes világban horgonyoz le. A tekintélyes filmkritikusi életművet számtalan cikk, előadásvázlat és forgatókönyv mellett három elméleti könyv alkotja; az 1924-es *A látható ember*, az 1930-ban Berlinben kiadott *A film szelleme* és a jórészt ezekre épülő, csak kisebb módosításokat tartalmazó *Filmkultúra*, amely 1948-ban, magyar nyelven jelent meg. A két első kötet viszonya közel sem egyértelmű; hagyományosan a hangosfilm megjelenésével magyarázzák *A film szellemének* új megfigyeléseit; ez a technikai újdonság azonban csak kis mértékben igazolja az elméletben megjelenő különbségeket és még kevésbé a hasonlóságokat. A viszony tisztázását nehezíti, hogy a könyvek önmagukban sem egységesek; mozaikszerűen egymás mellé illesztett gondolatmenetek, ötletek, portrék, elemzések, taxonómiai törekvések és elméleti megfontolások színes gyűjteményei. Ez a heterogenitás a filmesztétika e korai, intézményesülés előtti szakaszában korántsem meglepő; amint Lukács György némi rosszindulattal, ám jogosan megjegyzi, Balázs elmélete a felületes marxizmus és a saját költői törekvéseinek „rosszfajta keverék”-e, ám a „film esetében [...] az volt a szerencséje, hogy [...] azt írhattott róla, ami jólesett neki.”<sup>57</sup> Balázs írásainak

---

<sup>53</sup> BALÁZS, *A lírai érzékenységről*, 156.

<sup>54</sup> *Uo.*

<sup>55</sup> Amikor a szövegben „szem”-ről esik szó, nem érzékszervi működésről van szó (hanem a költő képességéről, amellyel önmagát látja meg újonnan észlelt képekben). Vö. *Uo.*, 158.

<sup>56</sup> *Önéletrajza* szerint „a film karjaiba hajtott[a] az éhség”, ami „[t]isztán érdekházasság volt”, „[d]e nagy, szenvedélyes és el nem múló szerelem lett belőle”. Vö. BALÁZS Béla, *Önéletrajz = A film költészete: Az útkereső Balázs Béla*, szerk. KARCSAI KULCSÁR István, Budapest, Múzsák, 1984, 135-136, 135.

<sup>57</sup> LUKÁCS György, *Megélt gondolkodás. Életrajz magnószalagon*, szerk. EÖRSI István, Magvető, Budapest, 1989, 161, 210.

német kiadója, Helmut H. Diederichs a korai német (és orosz) filmelmélet kontextusában az 1924-es könyvet a film autonóm művészeti formaként való elismerését követő szakaszba, a – színészi alakítás filmspecifikus megvalósulására összpontosító – „színész-elméletek”-hez sorolja, amely azonban már a következő szakaszok, a film önálló „nyelvezetét” kidolgozni kívánó „kamera-elméletek” és a „montázs-elméletek” felé mutat, amely törekvések *A film szellemében* világosan körvonalazódnak illetve előtérbe kerülnek a színész-problematikához képest.<sup>58</sup> A következőkben e filmesztétika-történeti megállapításokat is szem előtt tartva a filmelméleti könyvek azon vonásait vázolom röviden, amelyek a korábbi esztétikai tárgyú írásokkal való folyamatosságot biztosítják.

*A látható ember* harcos indító kiáltványa a „vizuális kultúra” előretörését prognosztizálja.<sup>59</sup> A szavak „anyagtalan, elvont, intellektuális” kultúrája mintegy megbéklyózza a szellemet, amely a film segítségével „közvetlenül, szavak mankója nélkül, láthatóan válik testté”.<sup>60</sup> Ebben a kijelentésben rejlik Balázs filmelméletének látens feszültsége, apóriája: a „szellemet” posztulálva épp egy olyan elvont és anyagtalan fogalmat keres a filmben, amelyet az felszámolni hivatott. Ezáltal a film is a szellem transzcendenciájának kifejezője, médiuma lesz, nyelvként működik;<sup>61</sup> *A látható ember*ben a film önálló formanyelvvé rendelkező kifejezőeszközként való értelmezése mindvégig párhuzamosan halad a vizualitás autonómiájának, a film nyelv-ellenes felfogásának egyre mérsékeltebb hangsúlyozásával. Balázs figyelmeztet például, hogy „hamis és giccses hatást kelt, hogyha fogalmi szférához tartozó, irodalmi hasonlatot ültetnek át a filmre”, itt azonban csak bizonyos motívumok (pl. a kaszás halál) képi megjelenítésére gondol, hiszen a „képeken minden hasonlat”,<sup>62</sup> azaz nem a film működésmódja, csupán a lehetőségek szélesebb

---

<sup>58</sup> Ld. Helmut H. DIEDERICHS, *Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films = Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, szerk. H.H.D., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, 9-27., valamint Helmut H. DIEDERICHS, *Béla Balázs und die Schauspielertheorie des Stummfilms: "Der sichtbare Mensch" und seine Vorläufer = Wechselwirkungen - Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*. Hrsg. Hubertus GASSNER, Marburg, Jonas Verlag, 1986, 554-559.

<sup>59</sup> BALÁZS Béla, *A látható ember - A film szelleme*, Budapest, Palatinus, 2005, 15. Ezzel egyébként felhívja magára egyes aktuális médiatörténeti kutatások figyelmét, ld. pl. KÉKESI, 200.

<sup>60</sup> BALÁZS Béla: *A látható ember - A film szelleme*, 15, 17.

<sup>61</sup> *A látható ember* első lapjain Balázs már az „arcjáték és kifejező mozdulatok szótárá”-n morfondírozik (Uo.), jóllehet a formalista filmelmélet alapját képező, nyelvtan mintájára történő leírás a későbbi, képkivágással, montázzsal foglalkozó fejezetekben válik dominánssá (ld. Helmut H. Diederichs idézett munkáit). „Szeretném a nyelvtanát leírni ennek az új nyelvnek és talán a stilsztikáját és a poétikáját is”, szól *A film szellemének* célkitűzése (BALÁZS, *A látható ember - A film szelleme*, 98.).

<sup>62</sup> Uo., 59. A „hasonlattá válás” veszélyeiről a cselekmény kapcsán ld. még uo., 24.

palettája, a bővebb eszköztár okozza a különbséget. A film nem indexként vagy ikonként, hanem elsősorban szimbólumként működik, még hozzá tökéletesebben, maradéktalanabban, mint a nyelv, „[m]ert vannak jelentéktelen szavak, de minden kép jelentőségteljes”.<sup>63</sup>

Mindennek egyrészt az a következménye, hogy Balázs filmelmélete konzekvensen elutasítja a valóság közvetlen tükrözésének lehetőségét: „amit eddig a filmművészetről elmondottunk, bizonyára nagy csalódást okozott mindazoknak, akik a kinematográfiában mindenekelőtt és elsősorban a természeti szépségek feltáróját és a valóság tanítómesterét üdvözölték.”<sup>64</sup> Fontos azonban, hogy ez a felfogás – amely *A film szellemében* már az „alkotó [azaz nem valóságot tükröző, hanem azt megalkotó] kamera” elméleteként bukkan fel<sup>65</sup> és markáns ellenpólusa a Kracauer és Bazin által képviselt valóság-elméleteknek<sup>66</sup> – ugyan a filmkép megkonstruáltságára, kompozíciójára figyel, ezt azonban nem a médium technikai adottságaiból, sajátjaiból vezeti le, hanem egy általános metafizikai esztétikából; a film nem manipulálja, torzítja a valóságot, hanem a transzcendens kifejezésen keresztül újraalkotja, elmélyíti – azt a valóságot ábrázolja, „amely első pillantásra nem ismerhető fel”.<sup>67</sup>

Másrészt a korábbi esztétikai írások kapcsán világossá vált, hogy a metafizikai „jelentőség” leggyakrabban a „kép”, illetve az ehhez kapcsolódó „mélység”, a harmadik dimenzió romantikus képzetével kapcsolódik össze. Balázs ezzel kapcsolatban kidolgozott javaslatai tulajdonképpen a fent említett apóriát ismétlik, hiszen Balázs a filmkép materialitásában mintha ugyanazt a jelentőséget látná, mint korábban a transzcendenciára közvetlen mutató, „belső”, immateriális képekben. Ezen távolról sem problémamentes „áthelyezés” magyarázatára Balázs filmelméleti munkáiban eltérő stratégiákat dolgoz ki. Ehhez kapcsolható, bár természetesen a Balázs elméleti írásaiban régóta jelentkező marxizmus hegelianizmusától sem független, hogy a hangsúlyozottan szubjektív „lélek” helyett a „szellem” fogalmával utal a transzcendenciára, részben visszatérve a *Halálesztétika* interszjektív metafizikájához. Csak részben, ugyanis, ahogy Diederichs is utalt rá, *A látható emberben* a filmen megjelenő arc központi jelentőséggel bír. Az

---

<sup>63</sup> *Uo.*

<sup>64</sup> *Uo.*, 55.

<sup>65</sup> *Uo.* 99kk.

<sup>66</sup> Amelyek a második világháború utáni filmelmélet legfontosabb alkotásai, ld. Siegfried KRACAUER, *A film elmélete: A fizikai valóság feltárása*, Budapest, Filmtudományi Intézet, 1964. és André BAZIN, *Mi a film? Esszék, tanulmányok*, Budapest, Osiris, 2002. Vö. DIEDERICHS, *Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films*, 26.

<sup>67</sup> BALÁZS, *A látható ember - A film szelleme*, 149.

„arcjáték” elemzésén<sup>68</sup> keresztül jut el a közelkép metafizikai jelentőségének felismeréséig („a szem közeli képe többet ad vissza az ember lelki világából, mint az egész alakról készült felvétel”<sup>69</sup>), amely a fiziognómia általános kiterjesztéséhez vezet<sup>70</sup>, és amellyel a filmen tulajdonképpen a prozopopeia totális jelenlétét feltételezi. A filmen tehát az „arc” (színészeké vagy tárgyaké) képes valamilyen belső tartalmat felszínre hozni: „a filmnél alakul át a külső az egyén jellemének közvetlen megnyilvánulásává.”<sup>71</sup>

Bár az elmélet (immár *A film szelleme* lapjain) az arc kifejezőképességétől az „alkotó kamera”, a montázs és más kameratechnikák expresszionizmusa felé fordul, a jelentést a mélyből a felszínre hozó arc(kép) elméletében továbbíró külső-belső ellentét mindvégig lényeges marad. A transzcendens „belső” leírására alkalmazott „mélység” fogalma azonban a valós térélményt nyújtó film esetében elbizonytalanodik, *A látható emberben* az első említéskor Balázs éppen ezért idézőjelbe teszi, illetve később „igazi” illetve „sajátos mélység”-ként említi; „a film úgy látszik mégsem mond le egészen az irodalom úgynevezett »mélységérők, a gondolatok harmadik dimenziójáról”.<sup>72</sup> *A film szellemében*, ahol a mozi nyújtotta térérzet külön bekezdést kap,<sup>73</sup> a „mélység” fogalmát felváltja a „szellemi dimenzió”, amelyet Balázs Bergson zeneelméletéből kölcsönöz, és a film időbeliségében, pontosabban a szegmensek nem-időbeli, nem látható *kapcsolatában* leli meg a metafizikai kifejeződés lehetőségét.<sup>74</sup> Balázs ezen, a könyvben mintegy mellékesen elhangzó és Bergsont nem a legkövetkezetesebben alkalmazó<sup>75</sup> gondolata annyiban jelentős lépés, amennyiben mintegy leszűkíti, absztrahálja a szükségképpen megragadhatatlan, nem-jelenlévő transzcendencia érvényét. Ez szükséges, amennyiben fenn kívánja tartani egy ténylegesen transzcendens metafizika képzetét, hiszen *A film*

---

<sup>68</sup> *Uo.*, 36-40.

<sup>69</sup> *Uo.*, 47.

<sup>70</sup> *Uo.*, 49-54. Ehhez ld. Silvia HORVÁTH, *A kifejező mozgások nyelve Balázs Bélánál. Az erőteljes kifejezésű arc és a dolgok fiziognómiája = A perem felől: Emergenciák és médiakonfigurációk, 1900/2000*, szerk. KERÉKES Amália, Peter PLENER, TELLER Katalin, Budapest, Gondolat, 2005, 121-131., különösen 126 és 129.

<sup>71</sup> BALÁZS, *A látható ember - A film szelleme*, 32.

<sup>72</sup> *Uo.*, 24, 35, 72.

<sup>73</sup> *Uo.*, 133.

<sup>74</sup> *Uo.*, 101. Vö. HORVÁTH, 123. Ezzel függ össze, hogy a lehatárolt, mozdulatlan (vö. BALÁZS, *Halálesztétika*, 21.) képek metafizikája (amely *A látható ember* közelkép-értelmezésben is megjelenik (vö. BALÁZS, *A látható ember. A film szelleme*, 31kk.) egyre inkább a képek egymásutániságában, azaz a vágás és más technikák által fejeződik ki (vö. *Uo.*, 120kk.)

<sup>75</sup> Bergson filozófiájának valamivel „következetesebb” filmelméleti adaptációját ld. Gilles DELEUZE, *A mozgás-kép. Film I.*, Budapest, Osiris, 2001, 7-20. Vö. továbbá 126. lábjegyzettel.

szellemének második fele, jórészt a szürrealista „abszolút film” tapasztalatát feldolgozva, a gondolkodás eddig a metafizika zálogaként értett képi alaprétegének megfilmesítéséről, materializálódásáról szól: a „tudat önkontrollja korábban egy belső képsor volt, most pedig mint filmszerepet ráruházzák a felvevőre, hogy mechanikusan működjék, és mások számára is láthatóvá válják. [...] Az egész nem más, mint a belső képzetek objektiválódása.”<sup>76</sup>

Ezzel Balázs tulajdonképpen a „romantikus irodalom programját”, azaz a belső (képekből álló, ám háromdimenziós) világot a filmvászonra helyezi át,<sup>77</sup> azonban megőrzi a hagyományos metafizikai szubjektumelméletek külső-belső szembeállítását, illetve a „belső világ”, a szubjektum kontrollját a továbbra is kizárólag transzcendens tartalmakat kifejező médium felett.<sup>78</sup> Balázs így saját dialektikus jóslatával („[a film m]ég abban a korban van, amikor a szellem formálja, s nem ő a szellemet”<sup>79</sup>) ellentétesen írja tovább a romantika esztétikai hagyományát a korai filmteóriába. Ebben a tekintetben az elmélet gesztusa hasonlít az avantgárd költeményekre reflektáló *A lírai érzékenységről* c. szöveghez, amely csupán új hangsúlyokat jelölt ki a régebbi keletű esztétikában, amikor az irodalom materialitásában kutatta a transzcendens tartalmak kifejeződését. A film esetében a képekről alkotott korábbi elképzelések „objektíválódnak”, azaz csupán másképp, közvetlenebbül jelennek meg; a film csupán módosítja, nem alakítja át az esztétikai elméletet.

Nem véletlen, hogy Balázs *A látható emberben* megjegyzi, „[e]gyes, különösen erőteljes vizuális képzelettel megáldott írók művei szinte önmaguktól kínálkoznak megfilmesítésre. Így például Dickens regényei. Minden sora olvasva is szinte láthatóan elevenedik meg előttünk.”<sup>80</sup> Az írók „képi fantáziájának” – önmagától származó – ötletét a „fogalmi kultúrát” kárhóztató Balázs még szkepszissel fogadja, hét év múlva azonban *A film szellemében* ennek elméletét írja meg. Ebben az értelemben van igaza Nánay Bencének, aki Balázs jelentőségét abban látja, hogy „ő a filmművészetet a művészetfilozófia egészébe akarja beilleszteni”.<sup>81</sup>

---

<sup>76</sup> BALÁZS, *A látható ember - A film szelleme*, 151, 161.

<sup>77</sup> Vö. Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Budapest, Magyar Műhely-Ráció, 2005, 188.

<sup>78</sup> Nem csoda, hogy Eisenstein a marxista kollektívizmus nevében ostromozza Balázs „sztár-elméletét”.

Ld. Szergej Mihajlovics EISENSTEIN, *Béla megfeledek az ollóról* = Sz.M.E., *Válogatott tanulmányok*, Budapest, Áron, 1998, 71-78, 73.

<sup>79</sup> BALÁZS, *A látható ember - A film szelleme*, 19.

<sup>80</sup> *Uo.*, 27.

<sup>81</sup> NÁNAY Bence, *Szegény B. B.*, *Filmvilág*, 1995/9, 34-35, 34.



### III. 2. Film, fotó és lélekidezés

#### Hevesy Iván útja a film- és fotókritikáig

Egy évvel Balázs Béla *Der sichtbare Mensch* után, 1925-ben jelent meg Hevesy Iván *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája* c. könyve. Talán hihetünk Gyertyán Ervinnek, aki magától Hevesytől úgy tudja, hogy a szerzők mit sem tudtak egymás munkájáról,<sup>82</sup> jóllehet Hevesy már 1926-ban hivatkozik Balázs „szép könyvére”, amikor a *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines* (1926, r.: Berthold Viertel, forgatókönyv: Balázs Béla) c. filmet ismerteti.<sup>83</sup> Az „elsőbbség” kétes jelentőségű kérdését már csak azért sem érdemes feszegetni, mert Hevesy filmesztétaként nem 1925-ös könyvével debütált, egyes fejezetek korábban megjelentek nyomtatásban,<sup>84</sup> illetve már az 1914-ben a Négyesy-szemináriumon felolvasott szakdolgozatát is a mozdramának szentelte.<sup>85</sup> A filmművészet felé fordulásának további dokumentuma lehet az 1922-es, Palasovszky Ödönnel közösen jegyzett kiáltvány, amelyben a plakát és a rikkancs mellett a moziban jelölik ki az új művészet kívánatos jövőbeli formáját;<sup>86</sup> ezt követi a Kékmadár c. rövid életű folyóirat filmkritika-rovata és a Filmjáték című, hasonlóan rövid életű kritikai folyóirat, amelyeket Hevesy szerkesztett,<sup>87</sup> majd 1924-től a Nyugatba is egyre nagyobb arányban, hamarosan pedig kizárólagosan filmekről írt.

Hevesy Iván filmkritikai, -elméleti tevékenysége azonban csak látszólag helyezhető el könnyen az életműben. A nem túl terjedelmes szakirodalom általában három, nem túl élesen elváló szakaszt különít el, a „fiatalkori” műkritikusi, fordítói és egyéb munkákat,

---

<sup>82</sup> GYERTYÁN Ervin, *Hevesy Iván: A festészettől a mozdramáig*, Filmvilág, 1994/2, 21-24.

<sup>83</sup> HEVESY Iván, *Egy bankjegy kalandjai*, Nyugat, 1926/23, 889-890. Balázs Béla első filmes könyve, a *Der sichtbare Mensch* nem kapott önálló recenziót a Nyugatban; Balázs második könyvét, a *Der Geist des Films*-et GRÓ Lajos ismertette 1931-ben a Nyugat számára (Nyugat, 1931/13, 51-52.), ekkor Hevesy azonban már nem dolgozik a lapnak.

<sup>84</sup> *A filmjáték formája*, Nyugat, 1924/10., 708-720.; *A filmjáték szerkezete és képalakítása*, Magyar Írás, 1924/7-8, 49-56.

<sup>85</sup> A dolgozatról, illetve a felolvasásról több kortárs levél megemlékezik, a kézirat a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárában található (jelzete: Ms 4505/41.). A következőkben hivatkozott oldalszámok erre a kéziraatra, vagyis a ceruzával írt füzet lapszámaira vonatkozik.

<sup>86</sup> HEVESY Iván, *Új művészet!* = H.I., *Az új művészetért: Válogatott írások*, szerk. KRÉN Katalin, Budapest, Gondolat, 1978, 82-87. A szöveg eredetileg PALASOVSZKY Ödönnel közös kötetben (*Új művészet! A milliók kultúráját, le a penész virággal!*, Budapest, Manifestum, 1922.), valamint *A plakát, a rikkancs és a mozi fehér lepedője* címmel az *Új írók, új írások* c. kötetben (szerk. KUN Zsigmond, Budapest, Merkantil, 1922, 84-88.) jelent meg.

<sup>87</sup> Hevesy rovatvezetői beköszöntőjében a film „jövendő esztétikájának” alapjait kívánja megteremteni a „napilapok fizetett kommunikációjával” szemben, vö. *Kékmadár*, 1923/10, 133.

amelyek a magyarországi avantgárd mozgalom történetéhez kapcsolódnak, ezt követik a filmkritikák, körülbelül 1929-ig, amikor – feltehetően Osvát Ernő halála miatt – Hevesy munkakapcsolata megszűnt a Nyugattal. Ekkortól Hevesy figyelme a fénykép felé fordult, fotótechnikai kalauzokat, majd fotótechnika- és fotóművészet-történetet írt, lényegében haláláig; háború után rövid ideig az Iparművészeti Főiskolán tanított, majd kényszer-nyugdíjazása után jórészt a Magyar Nemzet számára írt fotókiállítás-kritikákat. Az életpálya e „szakaszai” meglehetősen elnagyoltak, és természetesen sok tekintetben Hevesy életútjának egyéb körülményeiről, mint művészetfilozófiai elképzeléseiről vallanak,<sup>88</sup> ugyanakkor mégis túlzás azt állítani, hogy véletlenszerűen követik egymást. E téren azonban a nem túl bőséges szakirodalom igen kevés eligazítást nyújt; az egyes szakaszokkal foglalkozó avantgárd-, film- és fotótörténeti munkák leginkább csak tudomást vesznek Hevesy „sokoldalúságáról”, összefüggések megállapítására azonban csak ritkán vállalkoznak. Vajon leszűrhető-e bármilyen tanulság abból, hogy Hevesy, amint az azt Bori Imre találóan, ám bővebb magyarázat nélkül megjegyzi, „nem izmusokat, hanem művészeti ágakat váltogatott”?<sup>89</sup>

### III. 2. 1. A művészet útja és *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája*

Amennyiben valóban a kéziratban fennmaradt *A mozidramáról* c. szöveg hangzott el 1914-ben a Négyesy-szemináriumon,<sup>90</sup> akkor ez a szakdolgozat valóban egy igen korai filmelméleti esszé, ami nemcsak szokatlan, merész témának számíthatott az egyetemen falai között, hanem, figyelembe véve a korabeli Budapest filméletét,<sup>91</sup> inkább szórványos,

---

<sup>88</sup> A fotótechnikai kézikönyvek írására minden bizonnyal megélhetési gondok vezették Hevesyt (vö. HEVESY Anna, Hevesi Katalin, KINCSES Károly, *Hevesy Iván és Kálmán Kata könyve*, Kecskemét-Budapest, MFM-Glória, 1999, 43.); Osvát halála után a Nyugattal megszűnt a kapcsolata; a „külső” tényezők mellett azonban okkal vehető fel, hogy a hangosfilm elterjedése, amelyet Hevesy a kezdetektől fogva, következetesen ellenezett, közrejátszhatott abban, hogy felhagyott a filmkritikával, nem beszélve egyéb, kevésbé kézenfekvő esztétikai megfontolásokról, amelyekről a későbbiekben lesz szó.

<sup>89</sup> BORI Imre, *A szecessziótól a dadáig: A magyar futurizmus, expresszionizmus és dadaizmus irodalma*, Újvidék, Forum, 1969, 186.

<sup>90</sup> Vö. *Hevesy Iván és Kálmán Kata könyve*, 37.

<sup>91</sup> Nemeskürty István filmtörténetében az 1910-es évek kapcsán a magyar filmgyártás „kezdeti, tapogatózó” korszakáról beszél, amely elmaradt a nemzetközi filmipar fejlődésétől, vö. NEMESKÜRTY István, *A mozgóképtől a filmművészetig: A magyar filmesztétika története 1907-1930*, Budapest, Magvető, 14.

elég differenciálatlan filmélményekre alapulhatott.<sup>92</sup> Ennek következményeként is olvasható a szöveg alapvetően a jövő felé forduló retorikája, amely inkább jövődől, mint a jelen tapasztalatának analízisét nyújtja. A jelenségeket voltaképpen egy nem is olyan közeli jövőből rájuk vetülő pillantás tárja fel. Ez nemcsak azt jelenti, hogy a műkritikus folyton a jövőt fürkészi, hanem azt is, hogy a művészet megállás nélkül fejlődik, a számára kijelölt (vagy kijelölendő) úton halad, és ez a fejlődés tulajdonképpen a lényege is, ez teszi művészetté az alkotást és így ez képezheti az értékelés alapját is. A műalkotások ebben az értelemben lehetnek ugyanis „előremutatóak” vagy „letérhetnek”, „eltévelyedhetnek” a útról, vagy akár „megtorpanhatnak”, „vargabetűt” írhatnak le; gyengülhetnek, erősödhetnek, „reinkarnálódhatnak”. Ez a hegeli esztétikáig bizonyosan visszavezethető felfogás, vagy inkább retorikai keret, amely mintegy meghatározza a művészetről való beszédet, feltehetően nem okozhatott meglepetést a fiatal Hevesy közvetlen egyetemi környezetében sem, azért figyelemre méltó mégis, mert az út-metáforika és a hozzá kapcsolódó sajátos módon teleologikus narratíva az egész kritikusi életmű egyik leggyakrabban előforduló, az igen változatos témák és hangvételek dacára konstans vonása. Nem csupán a későbbi filmről írt eszme-futtatások öröklik e tekintetben a fiatalkori nézeteket, nem csak az avantgárd izmusokról folytatott polémiákat szervezi igen hangsúlyos módon ez az evolutív művészetszemlélet,<sup>93</sup> de az időskori fénykép-kritikák is fenntartják ezt a megközelítésmódot, holott az ötvenes-hatvanas évek fotóművészete már semmiképp sem egy születőben lévő, vagy akár forrongó művészeti ág.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> E tekintetben fontos, és az ifjú Hevesy tájékozottságáról sokat eláruló mozzanat lehet, hogy utalást tesz „Reinhardt Miksa” filmjeire, amelyek a filmszerűség – követendő – irányába haladó, előremutató alkotásokat példázzák (HEVESY, *A mozidramáról*, 9. lap)

<sup>93</sup> „Nem látták”, állapítja meg Hevesy csalódottan a Nyolcokról, „hogy a művészet evolúciója egyenes út, ha végigtekintjük a múlttól a jelenig, de ha visszaszállunk bele, hogy újrakezdjük, akkor labirintus, amelyből csak egy út vezet a kijáráshoz, s ez a kijárat mindig a jelen, mely a jövő küszöbére buktat.” (HEVESY Iván, *Egyenes út* [1921] = H.I., *Az új művészetért*, 61-69.) *A művészet agóniája és reinkarnációja* címmel önálló kötetben (Budapest, Manifesztum, 1922.) is megjelent polemikus cikkeinek retorikája szintén a művészet organikus fejlődésére épül, amely végpontja a történeti avantgárd irányzatainak kifulladására. A Magyar Írásban megnyitott vitában a szintén éles hangon válaszoló Kmetty János és Bortnyik Sándor is a művészet organikus fejlődésmodelljével érvel – Hevesy ellen. Kmetty Hevesynek főként azt rója fel, hogy „elhalad a műtermékek természetes élete mellett”, amikor a művészet „szociológiai” aspektusát erőlteti; Bortnyik Sándor szintén Hevesy – aki „ott volt az új művészet magyarországi bölcsőjénél” – elméleti preskripcióit tartja méltánytalannak (*Vita a művészetről* [Kmetty János és Bortnyik Sándor levelei], Magyar Írás, 1922/4, 73-85, 73, 85. A vitához Kmetty és Bortnyikon kívül Jemnitz Sándor és Bor Pál, valamint zárszóként a lap főszerkesztője, Raith Tivadar szól hozzá, ld. *Vita a művészetről*, Magyar írás, 1922/5-6, 97-104.).

<sup>94</sup> Az Ernst Múzeum 1958-as fotókiállítása kapcsán például a művészet „egészséges fejlődéséről” esik szó (*II. nemzetközi művészi fotókiállítás az Ernst Múzeumban*, Magyar Nemzet, 1958. október 22.), a 10 éves Sztálinvárost bemutató fényképek arról tanúskodnak, hogy „gép és az ember viszonyának kifejezésével még nagyon küszködik a foto és a küzdelemnek még csak az első fordulójában tart” (*A 10*

Visszatérve a *A mozidramáról* c. fiatalkori szöveghez, a filmművészet kapcsán is egyfajta organikus fejlődés képe rajzolódik ki; „[e]gy új művészet fejlődése kezdetein mindig egy hozzá rokon művészet hagyományaira támaszkodik, és attól csak akkor tér el, ha az anyag, a technika eszközei kényszerítik”,<sup>95</sup> állapítja meg Hevesy, majd ennek alapján vázolja fel a film színpadhoz képesti lehetőségeit és korlátait. Az 1925-ös *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája* első fejezete lényegében ezt az érvelést veszi át, persze jóval nagyobb terjedelemben foglalkozik az összehasonlítással; a színpad mellé felveszi a regényt is, mint meglévő művészeti hagyományt, amellyel a film versenyre kel. Hevesy sokkal inkább árnyaltan, mint kiélezve mutatja be ezt a konkurenciát; számos szempontot, előnyt és hátrányt mérlegelve (a film cselekményhez, időbeliséghez való viszonya, az aktivált érzékszervi területek különbsége, a tömegek elérése, stb.) mintha valamiféle művészetközi egyensúlyra törekedne, a műformákat végkövetkeztetésként egyfajta gondolati hármas egységbe rendezi: „a filmjáték formája előadásmódjában epikus, regényszerű, hatóelemeiben konkrét történetadó, tehát színpadszerű, konstrukciójában pedig a térben és időben szabadon mozgó genetikus folyamatosságnak, ennek az epikus jellegnek és a színpadszerű, lezárást követelő befejező kompozíciónak szintézise valósul meg.”<sup>96</sup> Kevésbé a filmtechnika kiaknázatlan lehetőségeiről van szó – jóllehet Hevesy könyve ezen a téren kétségkívül nagy szakértelemről árulkodik –, mint inkább ezen lehetőségeknek a korábbi hagyományhoz való idomulásáról, amely így a művészet többé-kevésbé egyenes vonalú fejlődésének ívét rajzolja ki. A könyv ezt követő két fejezete némileg leegyszerűsítve az „abszolút”, vagyis „emancipált” film jellegzetességeit próbálja leírni, mégis, a fentiek értelmében mintha főszereplővé nem maga a mozi, mint inkább az a művészetfogalom válna, amely kiteljesedésében, továbblépésében a film csupán az éppen aktuális epizód szereplő. Árulkodó e tekintetben *A mozidramáról* kéziratába betoldott rész, amely kortárs „esztetikusokra” hivatkozva leszögezi, hogy a modern dráma kifulladás, a modern ember lelkének összetettségét nem tudja kifejezni, ezért nyúltak a nagy alkotók inkább a regény műfajához, illetve a kor nagy drámái (Hevesy példái Ibsen, Hebbel és Maeterlinck) is inkább olvasókat feltételeznek, mint színházba látogatókat.<sup>97</sup> Hevesy problémafelvetése tehát korántsem filmspecifikus, az új technika leginkább azért érdemel

---

éves Sztálinváros fényképek tükrében, Magyar Nemzet, 1960. július 26.), Cartier-Bresson kiállítása pedig 1964-ben a „megtorpant” magyarországi fotóművészet „újrakezdéséhez” nyújthatna segítséget (*Cartier-Bresson fényképeinek kiállítása*, Magyar Nemzet, 1964. október 13.), és így tovább.

<sup>95</sup> HEVESY, *A mozidramáról*, 2. lap

<sup>96</sup> HEVESY Iván, *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája*, Budapest, Athenaeum, 1925, 30.

<sup>97</sup> HEVESY, *A mozidramáról*, 5. lap

figyelmet, mert a művészet fejlődésében beállt zavar vagy megtorpanás egy megoldását ígéri. A film mint technikai eszköz éppúgy nem módosítja a művészetfogalom lényegi struktúráját, ahogy a mozi művészeti értéke sem kérdőjeleződik meg (ez 1913-ban, de talán még 1925-ben sem teljesen egyértelmű<sup>98</sup>). Hevesy az első pillanattól kezdve „művészi szempontból”<sup>99</sup> kívánja megismerni a filmet, más (technikai, társadalmi, gazdasági) aspektusokat csak ehhez képest, a művészi fejlődés segítőiként vagy kerékkötőiként említ. Erre utal, hogy a technikai újdonságok nem annyira provokációként jelentkeznek, mint inkább művészet fejlődésének dilemmáira nyújtanak megoldást, miáltal a film elfoglalhatja helyét az egyetemes művészet történetében. Ez részben magyarázhatja azt a Hevesyre amúgy nem jellemző rigiditást, amellyel nem fogadta el sem a filmfeliratokat, sem a hangos, sem pedig a színes filmet, mint művészileg értékelhető, kiaknázható lehetőségeket, még akkor sem, amikor ezek a technikák széles körben elterjedtek.<sup>100</sup> Ennek oka nyilván az lehet, hogy a „tisztá filmszerűség” kifejező vizualitásának eszményét fenyegető újításokról van szó,<sup>101</sup> másfelől azonban az is erősítheti a film – akár technikai újítások (hangos-, színesfilm, filmtrükkök, televíziózás, stb.), akár gazdasági-társadalmi változások (közönség- és művészfilmek, filmgyártás alakulása, stb.) mentén elbeszél – sajátlagos fejlődésének irányába mutatott érdektelenséget, hogy Hevesy éppen nem erre, hanem a film egyetemes művészettörténetben játszott szerepére figyel, még akkor is, amikor egyébként technikai részletekbe bocsátkozik. Ez a szerep pedig, ha megpróbáljuk rekonstruálni Hevesy gondolatmenetét a filmkritikák mozaikjából, arra korlátozódik, hogy a mozgókép részt vesz abban a 20. század eleji művészeti kataklizmában, amit általában az avantgárd térhódításával szoktak jellemezni. Megkockáztatható, hogy Hevesy éppúgy

---

<sup>98</sup> Erwin Panofsky még 1934-ban is bizonyos megrökönyödést váltott ki az Egyesült Államokban, amikor művészettörténészként a filmről mint művészetről értekezett (a szöveg eredetileg *On Movies*, később *Style and Medium in the Motion Pictures* címmel jelent meg, vö. Erwin PANOFSKY, *A mozgókép stílusa és közege = A film és a többi művészet*, szerk. KENEDI János, Budapest, Gondolat, 1977, 151-177.), vö. Thomas Y. LEVIN, *Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory*, *The Yale Journal of Criticism*, 1996/1, 27-55, 27.

<sup>99</sup> HEVESY, *A mozidramáról*, 1. lap

<sup>100</sup> A magyar filmtörténet gyakran ezzel magyarázza Hevesy írásainak nemzetközi és hazai visszhangtalanságát, vö. NEMESKÜRTY István, *Hevesy Iván és a magyar filmélet*, *Filmkultúra*, 1966/2, 9-14.

<sup>101</sup> Hevesy a filmfeliratokkal, amelyeket több alkalommal is elmarasztalt, mint filmidegen elemet, rövid életű folyóiratában, a *Filmjátékban* megjelent rövid közleményében („h. i.” aláírással) tett kivételt; olyan feliratokat minősített a filmművészet szempontjából reménykeltőnek, amelyek furcsa tipográfiájuknak, elrendezésüknek köszönhetően valamiféleképpen vizuálisan alátámasztják, kiegészítik a nyelv által hordozott értelmet – vagyis vizualitásukban „filmszerűbben” viselkednek a hagyományos némafilm-feliratokhoz képest. Vö. HEVESY Iván, *Expresszionizmus a mozidarabok felírásában*, *Filmjáték*, 1925/1, 10.

ignorálja a film későbbi fejlődését, ahogy a kezdeti „fellángolás” után az avantgárd mozgalmak, egyes alkotók, életművek önálló alakulását, differenciálódását is csak a legritkább esetben hajlandó értékelní, az avantgárd törekvésektől már igen korán határozottan eltávolodik.<sup>102</sup>

A „művészet” Hevesynél, amint arról korábban szó esett, mindig változóban, „úton” van; ennek értelmében minden művészeti produktumot – akár konkrét alkotást, akár életművet, irányzatot vagy műfajt – sajátos határhelyzetbe állít; a művön esztétikatörténeti fordulatot, útkeresést, megújodást vagy ellenkezőleg, megtorpanást, tévutat keres. Mindeközben azonban nem könnyű megállapítani, mi is kölcsönöz esztétikai értéket egy alkotásnak, vagyis, hogy Hevesy milyen általános esztétikai koncepció alapján ítélkezik, ugyanis az „esztétikai fordulat” folyamatos feszültségét igen sokféle, olykor nem is ellentmondások nélküli megfontolások alapján fogalmazza meg. A különféle izmusok és avantgárd műalkotások kapcsán már-már összevisszaságig sokféle elgondolás felidézése helyett, továbbra is a mozgóképről mondottaknál maradva: *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája* első fejezeteiben a film érdeme (más művészetekkel szemben) leginkább a reprodukciós hatásában érhető tetten („az alaplényeg a reprodukció”<sup>103</sup>), miáltal pl. „konkrétabb” a mozi a regénynél;<sup>104</sup> a harmadik fejezet kevésbé a valóság visszaadását, mint inkább a film „térben és időben való határtalan mozgáslehetőségeit”,<sup>105</sup> a rendezés dinamikáját, drámaiságát ünnepli, míg a IV., „A filmjáték hatáspszichológiája” című rész pedig jórészt a mozi szubjektumra gyakorolt – szenzorikus és tudati – hatásával foglalkozik, hiszen „a filmjáték legteljesebben és legszabadabban nem a reális, hanem az irreális szuggesziókat tudja megvalósítani”.<sup>106</sup> Túlzás volna nyílt önellentmondást látni az igen kanyargós utakat bejáró érvelésben (vö. részletesebben III. 3. fejezet), annyit azonban talán világossá tettek

---

<sup>102</sup> Ennek az „eltávolodásnak” dokumentumai (a teljesség igénye nélkül, ugyanis Hevesy majdnem az összes, ezen időszakban írt műkritikában érinti a kérdést): Hevesy (legtöbb bibliográfiából hiányzó) kritikája az *Új költők könyvé-ről* (Erdélyi Szemle 1917/11, 122-123., amelyben meglehetősen durva kritikát fogalmaz meg Kassák személye (aki „zavaros fejű szerkesztő”) és köre (akik „ellenszenves vásári lármát” csapnak) ellen, holott a MA-ban később publikálni fog; a vitákat kiváltó, már idézett *A művészet agóniája és reinkarnációja* c. kötetként is megjelent tanulmány; HEVESY Iván, *Szuprematizmus és képarcitektúra* [1923] = *H. I., Az új művészetért*, 107-113.; vitája Bortnyik Sándorral (HEVESY Iván, *Bortnyik Sándor albuma*, Nyugat, 1921/13, 1048.; BORTNYIK Sándor [HEVESY Iván válaszával], *Két levél az új festészetéről*, Nyugat, 1921/16, 1286-1288. valamint vitája Moholy-Nagy Lászlóval, amely magánlevelezésükből rekonstruálható (vö. LENGYEL András, *Hevesy Iván és Moholy-Nagy László*, *Életünk*, 1981/12, 1098-1110.).

<sup>103</sup> *Filmjáték...*, 31.

<sup>104</sup> *Uo.*, 25.

<sup>105</sup> *Uo.*, 66.

<sup>106</sup> *Uo.*, 196.

ezek a példák, hogy a könyv a műalkotásként értett film „lényegét” több oldalról, a valóságreferencia, a szerkezeti megalkotottság és a befogadóra gyakorolt hatás szempontjai alapján is, igen eltérő hangsúlyokkal kísérli meg leírni.

### III. 2. 2. Művészetfogalom *A művészet eredetében*

Hevesy művészetéről vallott elveinek talán legösszefogottabb megfogalmazása *A primitív művészet* c. kötet elé írott bevezető, amelynek címe *A művészet eredete*.<sup>107</sup> A könyv Hevesy legambiciózusabb, feltehetően önmaga által is legjelentősebbnek gondolt vállalkozásának, *Az egyetemes művészet története* c. átfogó munkának első és egyetlen nyomtatásban megjelent kötete. *A primitív művészet* részletessége és a kéziratban maradt további fejezetek<sup>108</sup> terjedelme egy olyan monumentális, szinte befejezhetetlennek tűnő mű tervére engednek következtetni, amely talán nem csupán a kiadáshoz szükséges anyagi háttér hiánya miatt fulladt kudarcba. Az igény, hogy a „művészetet” átfogóan, a kezdetektől fogva, egy általános művészettörténet formájában mutassa be, tulajdonképpen a következők abból a fejlődéselvű művészetfelfogásból, amelynek nyomát Hevesynél szinte mindenütt, a kisebb lélegzetű kritikákban is fellelhattuk. Az alakulás állandó feszültsége mintegy kikényszeríti az „eredetre” vonatkozó kérdést, amelyre Hevesy rövid bevezetőjében kísérel meg válaszolni.<sup>109</sup>

A gondolatmenet lépései, amelyek határozottan vezetnek el egy többé-kevésbé modernistának nevezhető esztétikai koncepcióig, igen egyszerűen összegezhetőek: a művészet eredetét elsőként leválasztja a „játék” és az „utánzás” fogalmairól, helyettük az esztétikai cselekvést a „lélekidézésnek” felelteti meg, és a primitív népek varázslásaiból, varázsszertartásaiból eredezteti; könnyen kitapintható, hogy a '20-as évek végén keletkezhetett írás már e téren sokat merít az akkor aktuális etnológiai kutatásokból, amelyekre jelöletlenül ugyan, de folyamatosan hivatkozik.<sup>110</sup> Az utánzás és játék

---

<sup>107</sup> A szöveg eredeti megjelenése: HEVESY Iván, *A primitív művészet: Az egyetemes művészet története I.*, Budapest, Alfa, 1929, 7-17. A szöveg megjelent a válogatott írásokat tartalmazó kötetben, a továbbiakban ezt a kiadást idézem.

<sup>108</sup> Vö. a Magyar Tudományos Akadémia Hevesy-hagyatékának anyagával (jelzet: Ms 4511/183).

<sup>109</sup> Hevesy számára a filmmel való foglalkozás fontos motívuma, legitimációja, hogy egy születendőben lévő „új művészetről” van szó, vagyis arról, hogy a genezist közvetlen közelről szemlélhetjük; „csak akkor ismerünk igazán valamit ha tudjuk, hogyan jött létre”, szögezi le a mozdítmáról írt szakdolgozatának legelején (HEVESY, *A mozdítmáról*, 1. lap).

<sup>110</sup> A „mana” és „tondi” szavak magabiztos használata például a – Hevesy saját szavával – „modern etnográfia” alapos ismeretét feltételezi. A 20. század első felének (nemzetközi) etnográfiai

elutasítása összegzi Hevesy széttartó esztétikai állásfoglalásainak lényegét; egyfelől az „üres” reprezentációt, a természet rideg másolását írja ki a művészet fogalmából, amelyet Hevesy legtöbbször, elsősorban a '20-as évek elején írt, az avantgárd mozgalomhoz kapcsolódó esszéiben „naturalizmusként” emleget, másfelől az öncélú esztétizmust, amelyet fiatalkori írásaiban gyakran a 19. század végi dekadencia művészeteként ábrázol, de későbbi vitáiraiban ezzel a váddal illeti az avantgárd mozgalom számára nem előremutató vonulatait is.<sup>111</sup> E némileg leegyszerűsített, mesterségesen kialakított ellenpólusokhoz képest a cselekvő művészet igénye kerül előtérbe, amely szintén sok ponton az avantgárd körében megfogalmazott törekvések folytatásaként olvasható, amelyek a gyakran hangoztatott „tömegművészet” és „kollektívizmus”<sup>112</sup> eszméjéből elsősorban a tömegek megszólításának *gesztusa*, az ebben rejlő performatív erő (és kevésbé a művészet popularizálása) miatt lényeges.<sup>113</sup> Az érvelés ellenpólusokra épülő, polemikus felépítése ehelyütt azonban nem csupán Hevesy – az emlékezésekben gyakran emlegetett<sup>114</sup> – valóban heves, vitát kedvelő jelleméről árulkodik, hanem e polémia szükségességéről is. Amikor Hevesy valamihez képest, valamivel szemben határozza meg álláspontját, még korántsem egyértelmű, hogy meghaladja-e az élesen kritizált nézetet; saját fogalmaival próbál ugyanis megcáfolni egyes esztétikai rendszereket, ezért egyrészt olykor „visszacúsúzik” az elavultnak tartott perspektívába – például gyakorlatilag az egész életműben reprezentációelvű fogalmi nyelvet használ –, másrészt állításai gyakran inkább a tagadásban, mint a helyes alternatíva igenlésében teljesednek ki. Harmadrészt pedig mindez a folyamatos határhelyzet már említett feszültségét kölcsönzi írásainak.<sup>115</sup>

---

szakirodalmában igen elterjedt fogalmakról lévén szó (vö. Claude LÉVI-STRAUSS, *Bevezető Marcel Mauss életművéhez* = Marcel MAUSS, *Szociológia és antropológia*, Budapest, Osiris, 2000, 11-47, 38.), nem könnyű a pontos forrást meghatározni. A „mana” meghatározása („A mana tehát éppen úgy főnév, határozó és jelző, mint ige. Ezért kell használnunk a varázserő helyett”, HEVESY, *A művészet eredete* = H.I., *Az új művészetért*, 114-125, 120.) mindenestre majdnem szó szerint idézi Marcel Mauss elsőként 1903-ban megjelent nevezetes, mágiáról írt tanulmányát („A mana nem egyszerűen erő, lény, hanem cselekedet, képesség és állapot is. Másképpen szólva: a szó egyszerre főnév, melléknév és ige.” Marcel MAUSS, *A mágia általános elméletének vázlatja* = M.M., *Szociológia és antropológia*, 51-195, 151.), amelyet Hevesy vagy közvetlenül, vagy esetleg valamilyen más nemzetközi forrás alapján ismerhetett (a korban ismertebb szerzők közül kezébe kerülhettek például J. G. Frazer vagy Émile Durkheim írásai is, erre utaló nyomot azonban a hagyatékbán nem találtam).

<sup>111</sup> Vö. HEVESY, *A művészet agóniája és reinkarnációja*, valamint a 102. lábjegyzetben hivatkozott viták anyagát.

<sup>112</sup> Vö. pl. HEVESY Iván, *Tömegkultúra – tömegművészet* = H.I., *Az új művészetért*, 50-55.

<sup>113</sup> A „cselekvő” művészetek ideáját, a közvetlen megszólítás lehetőségét hivatottak beteljesíteni a potenciális „új művészetek”, a plakát, a rikkancs és a mozi, vö. HEVESY, *Új művészet!*, 82-83.

<sup>114</sup> Vö. Hevesy lányainak visszaemlékezésével: *Hevesy Iván és Kálmán Kata könyve*, 11, 18.

<sup>115</sup> Hevesy tehát, ha úgy tetszik, vitáiban mindig önmagával, önmaga nézeteivel is küzd, amint azt leglátványosabban talán az avantgárd mozgalommal való leszámolása mutatja (ld. 20. lábjegyzet);



*A művészet eredete* is bizonyos szempontból e logikát követi, amennyiben az játék és utánczás alternatívájaként javasolt varázslat, mágikus tevékenység sem válik le teljességgel az előbbiekről. A varázserőhöz szükség van egyfajta absztrakcióra: „A varázserő fogalma tehát a természetfölötti erő minden tulajdonságával teljes. Megszületik benne az energiának gondolata, az anyag és erő elválásának forradalmi jelentőségű elképzelése.”<sup>116</sup> Az absztrakció azonban más írásokban éppen a „játék” céltalan ürességével asszociálódik a „konkrétság” eszméjével szemben.<sup>117</sup> Ugyanígy felbukkan az „utánczás”, a reprezentáció is a varázslat leírásában, még akkor is, ha a tulajdonítás szimbolikus-performatív gesztusa fedi el: „A gyilkoló mozdulat azonban lassanként éppen csak ezt a lényegét tartja meg: a rontó erő elindítását. Szimbolikussá válik, és a lándzsával való döfés mozdulatát felváltja a rámutatás csontból vagy fából készült rámutató pálca segítségével. Hogy a rámutató pálca valóban az élő szerszám jelképes leegyszerűsödése, ezt semmi sem bizonyítja jobban, mint hogy közvetlenül egy miniatűr lándzsából fejlődött.”<sup>118</sup>

A határhelyzetek felől nézve a varázslat ereje voltaképpen nem más, mint pusztán materialitás és metafizika, test és szellem régiói közötti állandó oszcilláció: „[d]e maga a rontó erő leválva a lándzsa hegyéről, anyagtalannul repül a távolba, hogy ismét anyagba, a betegség kövében materializálódjék.”<sup>119</sup> Egyfelől a fantáziák, akarat, emlékek és más tudati állapotok anyagba íródása (a mágia „hatása”), másfelől a tárgyak, dolgok, anyagszerűségek lényeggel, lélekkel való felruházása (a „tárgylélek”). A mágia, amelyben Hevesy végeredményben a művészet eredetét megjelöli, dinamikáját a két régió közötti folyamatos határátlépés, mozgás, feszültség biztosítja: a transzcendencia nem válik önálló entitássá, nyoma, érzete azonban a dologszerű világ esztétikai érzékelésének állandó jellemzője, kritériuma. E modellben egyfelől a határátlépésként értett mozgás, dinamika, temporális alakulás, változás nélkülönözhetetlenségéből mintegy következik, elvi megalapozottságot nyer a folyamatos fejlődés gondolata, másfelől e világkép metafizikai fundamentuma lényegében kiüresedik, elvékonyodik, helyét a mozgásnak teret adó, lehetővé tevő közeg, vagyis az esztétikum abszolutizálása veszi át.

---

„saját cikkének egyes sorait lehet ráolvasni Hevesyre”, állapítja meg Bortnyik Sándor (*Vita a művészetről*, Magyar Írás, 1922/4, 73-85, 82.

<sup>116</sup> HEVESY, *A művészet eredete*, 119.

<sup>117</sup> Vö. pl. HEVESY, *Szuprematizmus és képarchitektúra*, 112. „Naturalizmus” és „absztrakció” fogalmihoz ld. MAGYAR Bálint, *Hevesy Iván*, Filmkultúra, 1965/3, 115-118.

<sup>118</sup> HEVESY, *A művészet eredete*, 119. Ld. még a tanulmány zárlatát, amikor a felidézés aktusát Hevesy újfent az utánczás fogalmával írja le – ez annak ellenére igaz, hogy hangsúlyozza, hogy ez az utánczás nem „ábrázol”, hanem a tárgylelket vagy a „manát” idézi fel. Vö. *Uo.*, 124.

<sup>119</sup> *Uo.*, 119.

Hevesy művészetfogalma hangsúlyozottan nem antropomorf állandóként kezeli az esztétikai tapasztalat igényét,<sup>120</sup> megjelenését az egyre fejlődő, egyre összetettebbé váló élet<sup>121</sup> egy bizonyos fejlődési fokához köti; a művészet nem biológiai, hanem kulturális kategória. Az ember nem ösztönök vezérelte lény, sem pedig társadalmi törvényszerűségek alanya, sokkal inkább test és tudat együttese, vagyis anyagszerűség és metafizika kölcsönviszonyának majdhogynem kizárólagos médiuma. Hevesy gondolatmenete e ponton leginkább a 20. század eleji életfilozófiák, elsősorban Bergson munkáihoz köthető,<sup>122</sup> ugyanakkor az esztétikai tapasztalat, vagyis egyfajta esztétikai létmód abszolutizálása a művészet egy határozottabb, autonóm felfogása felé mutat.

„A tárgy adekvát megismerésének lehetőségfeltétele a művészet esetében is a tárgyterület elhatárolásában áll”, szögezi le Peter Bürger *Az avantgárd elmélete* című munkájában. Bürger némileg talán leegyszerűsítő, és sokak által árnyalt tézise szerint a „művészet jelenségének teljes elhatárolása azonban a polgári társadalomban csak azzal az esztétizmussal vált elérhetővé, amelyre a történeti avantgárd mozgalmak válaszoltak.”<sup>123</sup> A válasz azonban úgy kritizálja az „élet” és „művészet” esztétista távolságát, hogy – adott esetben provokatív módon – magát a távolságot, az elkülönültséget teszi tárgyává, ezzel a társadalmi kidifferenciálódás elméletének értelmében még élesebbre rajzolja a művészet részrendszerének kontúrjait („az egyes eljárás módok azonban csak a történeti avantgárd mozgalmak óta ismerhetők fel mint művészi eszközök”<sup>124</sup>). Hevesy Iván életműve e tekintetben kapcsolható az avantgárd törekvésekhez, amennyiben úgy próbálja meg „közelíteni” az esztétikumot az élethez (akár az életvilágbeli eredet felmutatásával, akár

---

<sup>120</sup> „A világért nem szabad feltételeznünk, és elfogadnunk, hogy az ember, amikor néhány évezreddel ezelőtt megjelent a földön, lelkében esztétikai törekvéseket rejtett.” *Uo.*, 114.

<sup>121</sup> „A születés és halál véget nem érő megismétlődései azonban az élet megnyilatkozási formáit új és új változásokba gyűrjék, de az új változatok egyre bonyolultabb alakban jelennek meg.” *Uo.*

<sup>122</sup> Bergson munkáit Hevesy bizonyosan ismerte; Dienes Valéria fordításai *A művészet eredetével* nagyjából egy időben jelentek meg (*Tartam és egyidejűség* 1923-ban, a *Metafizikai értekezések és az Idő és szabadság* 1925-ben, a *Teremtő fejlődés* 1930-ban). Természetesen Hevesy nem csak a magyarul megjelent Bergson-műveket ismerhette; erre utalhat tanulmánya (és a *Filmjáték esztétikája és dramaturgiája*) végén a nem perszonális emlékként, mint inkább a tárgylélek megidézésének médiumaként értett „emlékkép” fogalma, amellyel, bár a francia filozófus fent említett írásaiban is felbukkan, Bergson részletesen korábbi, magyarra teljes terjedelmében mindmáig nem átültetett *Anyag és emlékezet* c. művében foglalkozik (Dienes Valéria tervezte a magyar változat kiadását, azonban csak részletek jelentek meg magyarul, vö. a közelmúltban Henri BERGSON, *Anyag és emlékezet = Tér, fenomén, mű*, szerk. BACSO Béla, Budapest, Kijárat, 2011, 208-239).

<sup>123</sup> Peter BÜRGER, *Az avantgárd elmélete*, Szeged, Universitas, 2010, 23.

<sup>124</sup> *Uo.*, 24-25. „Állításom tehát az, hogy a műalkotás bizonyos kategóriáinak felismerhetőségét a maguk általánosságában csak az avantgárd tette lehetővé, tehát hogy az avantgárd felől határozható meg, milyen stádiumokon keresztül fejlődött a művészet jelensége a polgári társadalomban, nem pedig fordítva”, *uo.* 25-26.

korai írásaiban a „társadalmi hasznosság”, az agitáció különböző formáinak hangsúlyozásával), hogy gesztusa mintegy megkerülhetlenné teszi, abszolutizálja a művészet intézményét.

*A művészet eredete* utolsó bekezdéseiben összegzi, hogyan történhet az „emlékkép”, vagyis a „tondi” és a „mana” felidézése a primitív embernél, amely tulajdonképpen a művészeti tevékenység alapgesztusa: „[az erős elképzeléssel felidézett emlékkép újbóli érzéki formába való öntésének kétféle módja] azonban lényegileg alig különbözik egymástól. Az egyikben inkább a mozgási, kinetikus elemek dominálnak, a másikban főként a vizuális elemek. Egy állat emlékképét a primitív ember kinetikusán úgy idézi fel, hogy [...] utánozza annak mozdulatait és hangját. A vizuális felidézés módja [...]: megismétli az állat alakját agyagból kigyúrva, fából vagy kőből kifaragva, körvonalasan kőre, csontra, barlangfalra rajzolva.”<sup>125</sup>

A művészet, mint a materializálódó transzcendencia vagy metafizikával feltöltődő anyag médiuma, a kinezis és a vizualitás gesztusaiban megy végbe; ez egyfelől többé-kevésbé egyenesen következik az esztétikum mágikus eredetének koncepciójából, másfelől azonban nehéz nem észrevenni e végkövetkeztetés kapcsolatát a – *mozgóképként* értett – filmmel. A mozgó kép technikai lehetősége mindezek alapján egyesíti a művészet két alapgesztusát; visszavetítve a filmkritikai írásokra, a teljességgel „filmszerű”, „abszolút” film ideája így nem csupán filmtörténeti reflexió, hanem az abszolút művészet ideája is. E ponton művészet és film igen közel kerül egymáshoz; ha a primitív népek ősművészeti tevékenységében filmszerű elemek tűnnek fel, akkor igen nehéz elválasztani, hogy a filmtechnika hatása hagyott-e nyomot az esztétikai elképzeléseken, vagy a 20. század első felének művészelmélete befolyásolta-e döntően a születendő filmkritikai gondolkodást, illetve magának a film műfajának alakulástörténetét.<sup>126</sup> Ami másik oldalról azt is jelenti, hogy a 20. század művészelméleti elgondolásai még akkor sem függetleníthetők a korra

---

<sup>125</sup> HEVESY, *A művészet eredete*, 124.

<sup>126</sup> Ez a médiatörténeti jelentőségű összefonódás természetesen nem csupán Hevesy Iván munkásságában fedezhető fel; Bergson idézett munkája, a *Teremtő fejlődés* például lényegében mozgóképszerűen képzeli el az emberi megismerést (vö. Henri BERGSON, *Teremtő fejlődés*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1930, 277-278.). Vö. Deleuze *A mozgás-kép* c. könyvének Bergson-olvasataival (DELEUZE, 7-21, 80-100.), jóllehet Deleuze Bergson és a film viszonyát inkább egyirányúnak látta, amennyiben Bergson a „mozgás-képet” már 1896-ben, a film megszületése előtt, az *Anyag és emlékezet* c. könyvében „felfedezte” (Uo., 9).

jellemző technikai-mediális környezettől, ha egyébként, mint Hevesynél is, a technikai újításokra meglehetősen kevés, illetve csak igen áttételes utalás esik.<sup>127</sup>

### III. 2. 3. Fotókritika és fotóesztétika mint „az új művészet vargabetűje”

1929-ben *Az egyetemes művészet története* első kötetének megjelenése után a szerzői kiadás terve kudarcba fulladt, megszűnt a rendszeres publikálási lehetőség a Nyugatban, Hevesy feltehetően anyagi gondokkal küzdött. Ekkor elfogadta a Hatschek és Farkas cég ajánlatát, és 1930-tól kezdődően rövid terjedelmű, ismeretterjesztő jellegű és hamar népszerűvé váló fototechnikai füzetekkel „enyhítette a szakkönyvhiányt”.<sup>128</sup> A HaFa-könyvtár nem túlzó elnevezés a sorozatra: a pontos számot az újrakiadások és egyéb átfedések miatt nem könnyű megállapítani, de bizonyosan több mint 30 kötetről van szó; a gyakori dupla vagy tripla számozás miatt az utolsó, *Az állatok fényképezése* című HaFa-kötet a 71-74. sorszámmal jelent meg 1944-ben. A HaFa-könyvtárat kiegészítették nagyobb összefoglalások, fotótörténetek; a fényképezés majdhogynem kizárólagos témája Hevesynek, csak elvétve jelenik meg egy-egy film- vagy más művészeti tárgyú írása. Jóllehet a fotóesztétikai munkásság megítélése sokkal egyenletesebb, mint a filmelméleti tanulmányoké – túlzás nélkül állíthatja a monográfus, hogy ebben az időszakban Hevesy „a fényképezés első számú teoretikusa” Magyarországon<sup>129</sup> –, a szakirodalom mégsem tett komolyabb kísérleteket arra, hogy a fényképezésre vonatkozó elgondolások viszonyát a korábbi, más tematikájú írásokkal tisztázza. Inkább csak életrajzi tények magyarázzák a széleskörű fotográfiai szakismeret mélységét, amelyről Hevesy a HaFa-kötetekben tanúbizonyságot tesz; ifjú kora óta lelkes hobbifotós volt, valamint alapvető szerepe volt felesége, Kálmán Kata fotográfusi karrierjének alakulásában is.

*A művészet eredete* c. bevezetővel egyidőben, 1929-ben jelenik meg *Az új művészet vargabetűje* c. tanulmány, először A Toll, majd két évvel később a kolozsvári Korunk c.

---

<sup>127</sup> Nem tanulságok nélküli, hogy Peter Bürger idézett könyvében éppen egy olyan Wagner-reflexiót idéz Adornótól, amely a kifejezetten a „technikában” látja a „művészet eszmei tartalmának kulcsát.” Bürger itt a „technika” szót „forma, stílus” jelentésben olvassa és az állítást történetileg relativizálja, Adorno eredeti szövegétől nem is teljesen idegenül (vö. BÜRGER, 27., ill. Theodor W. ADORNO, *Wagner*, Budapest, Európa, 1985, 174.). Ugyanakkor a technika Adorno Wagner-kritikájában ennél talán konkrétábban utal a zenedarabok színpad- és zenetchnikai sajátosságaira is, a „»Gesamtkunstwerk« szemfényvesztő jellegére”, amely immár nem annyira kifejezi, mint előállítja a metafizikát (ADORNO, 146.).

<sup>128</sup> Hevesy Iván és Kálmán Kata könyve, 43.

<sup>129</sup> Uo.

folyóiratban.<sup>130</sup> Szintén egy összegző tanulmány, amely azonban a jelen fejleményeit kísérli meg értelmezni. Hevesy már korábban megismert modelljét fogalmazza újra, amikor párhuzamba állítja társadalmi és művészeti fejlődést, majd a polgári társadalom művészetében a könnyedség és absztrakció tendenciáit azonosítja (tulajdonképpen a játék és az „üres” utánczás mintájára), ami a „valóság” és az élet eltávolodását eredményezi. Az sem újdonság, hogy e, lényegében negatívként, kiüresedésként ábrázolt folyamat végpontjai a történeti avantgárd irányzatok, amelyekkel hasonló érvek mentén Hevesy már a 20-as évek elején „leszámolt”. Erre válaszol a fejlődés „váratlan fordulata”, „vargabetűje”: a műalkotások nem díszítik csupán a világot, hanem mintegy részt vesznek benne: „A kubista síkok tiszta tagozódásai új térformákat is létrehozta és egy földöntúli világ épült belőlük. Ez a földöntúli világ váratlanul anyagot öltött magára: a kubista absztrakciókból kiléptek az új építészetnek, az új bútorszerkesztésnek, az egész új iparművészetnek formái. A kései kubisták „[...]észt kértek az új építő munkából, az új világ formai kialakításából. Azt mondták: a művészetnek legyen feladata megadni a hasznos dolgoknak a szép formát.”<sup>131</sup> Amellett, hogy ez mind fogalmilag, mind retorikailag csupán egyes avantgárd esztétikai törekvések újrafogalmazásának tűnik, amelyben könnyen kitapintható többek közt az új tárgyiasság vagy éppen a Bauhaus-építészet kortársi tapasztalata, Hevesy itt mintegy rákopirozza a művészetet a tárgyi környezetre. Műalkotás és használati tárgy egybeolvad, pontosabban elválaszthatatlanul összekapcsolódik, ugyanis a művészet, az esztétikum meglétét, fogalmi elkülöníthetőségét ez a gesztus nem fenyegeti: a kubista geometriai kompozíció ugyanaz a műalkotás marad egy selyemsál vagy egy lépcsőház padlózatának mintájaként is.<sup>132</sup> „Műalkotás” és „világ” illetően közelítése voltaképpen a művészet forrásvidéke kapcsán felvázolt határhelyzet fonákja: amiként a tárgylélek megidézése a metafizika érzetét kölcsönözte a dolgoknak, úgy nemesíti meg az „esztétikai érték” a vele „eggyé oldott” célszerűséget.<sup>133</sup>

A két 1929-es esztétikai tanulmány talán többet elárul Hevesy „fotó-fordulatáról”, mint az ezekkel nagyjából egyidős, első fotóesztétikai tanulmányok, nevezetesen *A fotó reneszánsza* és még szintén 1931-ből a *Fotografálás és fotóművészet*.<sup>134</sup> A fénykép

---

<sup>130</sup> HEVESY Iván, *Az új művészet vargabetűje*, A Toll, 1929/5., 40-41., ill. Korunk, 1931/4., 273-282.

A következőkben a Korunk-beli megjelenés oldalszámaira hivatkozom.

<sup>131</sup> HEVESY Iván, *Az új művészet vargabetűje*, 281.

<sup>132</sup> *Uo.*

<sup>133</sup> *Uo.*, 282.

<sup>134</sup> HEVESY Iván, *A fotó reneszánsza; Fotografálás és fotóművészet* = H.I., *Az új művészetért*, 347-349, 350-354. Eredeti megjelenések: *Magyar fotográfia*, 1931/6, 6-7., ill. 1931/8, 8-10.

„reneszánsza” mellett három okot sorol fel, a képek konkrétságát, közvetlenségét; a technikatörténetet némileg a feje tetejére állítva a film hatását; végül pedig a modern képzőművészet „anyagvisszaadásra” való törekvését.<sup>135</sup> Mindebből úgy tűnik, a fénykép nem önmagának (mint pl. rögzítő technikának), mint inkább egyfajta vizualitásra alapozott valóság-koncepciónak lesz reprezentánsa, vagyis annak az esztétikai látásmódnak a megvalósulása, amelyet a fent elemzett két művészetbölcseleti tanulmány felvázolt. A *Fotografálás és fotóművészet* már használja is az „abszolút képszerűség” fogalmát a fénykép, pontosabban a művészeti fotográfia kapcsán, amely [p]usztán csak annyit [jelent], hogy a kép egymagában eleget mond, hatása önmagában teljes.”<sup>136</sup> Nem csupán arról van szó tehát – csakúgy, mint az „abszolút” film esetében is –, hogy az abszolút képszerűség a „fotografikus látás”, azaz a fénykép művészi megalkotottságának fokmérője, amely egyébként Hevesy fotóesztétikai írásaiban részletes kifejtésre kerül.<sup>137</sup> Sokkal inkább arról, hogy a kép abszolutizált „művészi hatása”, *Az új művészet vargabetűjé*-ben kifejtett modellhez hasonlóan, fedésbe kerül a képpel, a képen ábrázolt valósággal magával; a fotó esztétikai garanciája nem más, mint hogy kifejezőerejében világos és önálló, vagyis pusztán *az, ami*. Ezért szemlél Hevesy gyanakodva minden kiegészítést, hozzátoldást, akár szöveges címről, kommentárról, akár a kép valamilyen pragmatikai funkciójáról vagy akár szimbolikus-allegorikus hatásról legyen is szó.<sup>138</sup> A fényképezés akkor teljesítheti be Hevesy esztétikai elképzeléseit, ha médiumában „művészet” és „valóság” a lehető legközelebb, elválaszthatatlan közelségbe kerül egymáshoz; a fénykép nem válik le az ábrázolt valóságról, mégsem egyezik meg vele: „a fotó is képet ad, mégpedig nemcsak szemlálta képet, hanem végeredményben azt a belső képet, amely fantáziánk filmjére vetítődött”.<sup>139</sup> Nem véletlen, hogy a hasonlatban a „belsővel”, a lélek mélységével kapcsolatban felidéződött a mozgókép, amely, mint azt korábban láthattuk, inkább megfeleltethető a lélek mozgékonyosságának; a fénykép ehhez képest azt a „valóságot” mutatja, amely mégis magán viseli a belső emlékkép nyomát, amiként *A művészet eredete* koncepciójában a műalkotás megidézte a lelket: „Minden lefényképezhető, csak az emlékkép nem! – írjuk s ez így van! De a művészi alkotóerő és teremtőkedv csodál művel:

<sup>135</sup> HEVESY, *A fotó reneszánsza*, 348-349.

<sup>136</sup> HEVESY, *Fotografálás és fotóművészet*, 351.

<sup>137</sup> Ld. pl. az első összefoglaló könyvében, az 1934-es *A modern fotóművészet* c. kézikönyvben (Budapest, HaFa, 1934), majd átdolgozva *A fényképezés művészete* (Budapest, HaFa, 1939.) c. kötetben a „fotóművészet kifejezési eszközei” fejezeteket, amelyek lényegében a fénykép művészi megalkotásának ilyen értelemben vett metódusait taglalják.

<sup>138</sup> HEVESY, *Fotografálás és fotóművészet*, 351, 352.

<sup>139</sup> *Uo.*

emlékképek sora lassanként összeáll, erejük gyúlik, növekszik mint az óboré, hogy átítassák magukkal a jelent, fűtsék az alkotás lázát és egyesülve az elérkező pillanat látványmámorával, abból a legszebb képet formálják meg, amelyben együtt él a jelen látomása és a múlt élmény emléke.”<sup>140</sup>

A fénykép ugyancsak mint a „lélekidézés” lehetősége, azaz mint a tiszta esztétikai tapasztalat médiuma jelenik meg, amely azonban sohasem oldódik fel az alkotásban. Ezt hangsúlyozza *A fényképezés művészeté*-nek idézett zárszavához hozzátoldott kis gondolatkísérlet („A fényképező Robinson szigetén”), amely azt példázza, hogy míg a különféle művészeti ágak képviselői eszközök nélkül is képesek alkotni (az „író, a költő faszilánkkal, tüskével, hegyes csonttal karcolja a novellát a pálmalevelekre, verset a fakéregre”,<sup>141</sup> stb.), addig a fényképész hiába örül a szigeten elkapott látványoknak, készüléke nélkül nem tudja rögzíteni azokat. Jóllehet ezen a ponton Hevesy közel jut ahhoz, hogy különbséget tegyen az elillanó valóság-pillanat és a rögzített kép kimerevített időbelisége között, a példázat hangsúlya mégis inkább arra esik, hogy a fényképet a szubjektumhoz, belsőhöz kapcsolt művészi alkotás és a technika konkrét, tárgyyszerű és mechanikus külsőlegessége közötti feszültségben, ezek határán tartsa. Ezt a struktúrát sajátos módon tükrözik Hevesy fényképezéssel kapcsolatos írásai: a fotografikus kép előállításának kérdéseit két élesen elkülönülő diskurzus tárgyalja, amelyeket *fotótechnikainak* illetve *fotóesztétikainak* nevezhetünk, és amelyek annak ellenére nem érintkeznek egymással, hogy igen hasonló folyamatokat írnak le. A fotótechnikai szakkönyvek, mint például a HaFa-könyvtár kötetei vagy az 1957-es *A fényképezés technikája*,<sup>142</sup> „gyakorlati” tanácsokat adnak, hogyan kell bánni az ezidőtájt még meglehetősen szakértelmet igénylő fotótechnikával, hogyan kell beállítani a mechanikát adott téma, fényviszonyok és egyéb feltételek között. E fejtegetések ideája a „pontos”, „helyes” vagy „hibátlan” fénykép,<sup>143</sup> amely végeredményben a valóság pontos, torzítatlan visszaadására vonatkozik, amelyre egy, a fotótechnikát minden tekintetben uraló

---

<sup>140</sup> HEVESY, *A fényképezés művészete*, 123.

<sup>141</sup> *Uo.*, 124.

<sup>142</sup> HEVESY Iván, *A fényképezés technikája*, Budapest, Műszaki, 1957.

<sup>143</sup> Ld. pl. a HaFa-könyvtár 41. kötetének árulkodó címét: *A pontos és helyes expozíciós idő meghatározása* (Budapest, Tolnai, 1939.), vagy *A fényképezés technikája*-nak utolsó fejezetét, amelyben Hevesy a „hibátlan fénykép” létrehozását akadályozó (felvétel vagy kidolgozás közbeni) hibákról értekezik (HEVESY, *A fényképezés technikája*, 360-390.). Vö. továbbá HEVESY Iván, *A tökéletes fénykép: Felvételi és kidolgozási hibák*, Budapest, HaFa, 1937. (E füzet anyaga került át az 1938-as, majd több kiadást megért *A fényképezés technikája* c. [Budapest, HaFa, 1938.] gyűjteményes kötetbe.)

szakember képes. A fotóművészeti könyvek a „fotóművészet kifejező eszközeit”<sup>144</sup> részletezik, amellyel kifejezhető az a „látvány, mely a fényképező képzeletét megfogta”,<sup>145</sup> a kulcsfogalmak ez esetben a „szép”, „kifejező” és „hatásos”, a végcél pedig egy „fényképszerű látás” kialakítása.<sup>146</sup> Jóllehet a pusztán technikai jótanácsok terén is vannak eltérések – például a fotóesztétikák jobban ügyelnek a fényviszonyok milyenségére és a képkompozícióra, míg a fototechnikában mindez hangsúlyosabban az képesség problémájának rendelődik alá –, a lényeges különbség abban összegezhető, hogy a fotótechnika a valóság *visszaadását*, leképezését, a fotóesztétika pedig annak (művészi) *kifejezését* célozza.<sup>147</sup> Ennek mintegy következménye, hogy az egyik esetben elsősorban technikai, mechanikai, kémiai tudnivalók részletezése, a másikban pedig egyes fotóművészek stílusa, majd fotográfiai korstílusok jellemzése felé halad a kifejtés; ugyanaz a fotótechnika egyik esetben a tökéletes valóságélmény potenciális akadályja, a másikban a művészi kifejezés lehetősége.

A fénykép Hevesy Iván munkáiban tehát elsősorban kifejezés és a kifejezés tárgya közötti elválaszthatatlanság, pontosabban az összetartozás megbonthatatlanságának médiuma; nem véletlen, hogy időskori, kéziratban maradt *Fotóesztétiká-jában*<sup>148</sup> visszatér a „tartalom” és a „forma” jól ismert fogalmihoz. Hevesy gondolatmenetét követve, amennyiben a művészet sajátossága, hogy e kettő elválaszthatatlanságát viszi színre,<sup>149</sup> úgy a fotográfia a művészetnek magának, a művészetéről vallott elképzeléseknek *par excellence* médiuma.<sup>150</sup>

---

<sup>144</sup> Ld. például HEVESY, *A fényképezés művészete*, 8-40.

<sup>145</sup> *Uo.*, 14.

<sup>146</sup> *Pl. uo.*, 28-32.

<sup>147</sup> „Művészeti” és „szakmai-technikai” problémák kettőssége természetesen nem csupán Hevesy életművében figyelhető meg, hanem túlzás nélkül nevezhető a fotográfiát tárgyaló hagyományos diskurzusok általános sajátosságának.

<sup>148</sup> Vö. Magyar Tudományos Akadémia Kézirattára, jelzet: Ms 4509/9. A gépirat megjegyzése szerint a szöveg megjelent nyomtatásban, ez azonban csak egy változatára igaz, amely *A fénykép stílusa* címmel jelent meg két részletben (Fényképművészeti Tájékoztató, 1965/2-3, 9-38; ill. 1965/4-5, 3-31.). A tervezett könyv több részlete megtalálható a '60-as években publikált fotóesztétikai cikkekben, valamint a hagyatékban található levelezés alapján – csakúgy, mint a *Filmjáték esztétikája és dramaturgiája* esetében – lehetőség nyílt a kötet német nyelvű kiadására, amely azonban – a számlák és egyéb egyeztető levelek tanúsága szerint – az utolsó pillanatban meghiúsult.

<sup>149</sup> Vö. HEVESY, *Fotóesztétika*. Ez a megállapítás voltaképpen a fiatalkori esztétikai tárgyú írások összegzéseként is olvasható.

<sup>150</sup> Hevesy esztétikumról vallott elképzelései eredményezik, hogy szokatlanul „megengedő” lehet, amikor hozzászól a fénykép kérdéses művészeti státuszának vitájához (ld. „A fotóművész tagadása” fejezet, HEVESY, *A fényképezés művészete*, 65-77., álláspontjának „toleranciájáról” Hevesy Iván és Kálmán Kata könyve, 45.). Egyfelől a fotográfia számára természetesen művészet, és könnyedén cáfolja az ez ellen felhozott érveket, másfelől művészet-fogalma éppen művészet és nem-művészet közelségét, összetartozását hangsúlyozza, így nem kell a fotóművészet hipotetikus ellenzőitől élesen elhatárolódnia.



### III. 3. Filmesztétika mint a modernség esztétikai gondolkodásának új területe: Balázs Béla és Hevesy Iván filmes írásai az 1920-as években

Balázs Béla és Hevesy Iván filmesztétikai könyveinek, közel egyidejű megjelenése szimptomának tekinthető, annak ellenére, illetve pontosan azért, mert a maga módján mindkét könyv rekvirálta magának az újszerűség, a saját kora előtt haladás dicsőségét.<sup>151</sup> *a látható ember* és *A filmjáték esztétikája*... egyrészt természetesen a megélenkülő filmélet, az egyre differenciálódó filmkritika tünete; mind Balázs, mind Hevesy könyve szorosan kapcsolódik a filmkritikai alakulóban lévő közegéhez. E tekintetben a két könyv jelentőségét az adja, amint azt a filmelmélet-történetek gyakran hangsúlyozzák,<sup>152</sup> hogy két, a kor művészetelméletében jártas szerző az esztétikai emancipáció kapujában álló filmre „alkalmazza” a művészet mibenlétéről alkotott elképzeléseit. Ugyanakkor, amint ezt az életművek alaposabb áttekintése remélhetőleg világossá tette, a hagyományos szellemtudomány „megnyílása” a mozi irányába nem kizárólag egyirányú folyamat. A másik oldalról közelítve a következő kérdések merülhetnek fel: miben és mennyiben láttak, láthattak választ a mozifilmekben a különféle esztétikai diskurzusok a saját kérdéseiket, dilemmáikat illetően? Mennyiben jutnak szóhoz a film mediális-technikai sajátosságai az írásokban, túl azon, hogy egy általános esztétika alfejezeteivé válnak? Végül, követve Benjamin nevezetes műalkotás-esszéjének kiindulópontját,<sup>153</sup> miben változik meg maga a művészetelméleti alapot az új technikai médium hatására?

A két gondolkodásmód gondolkodásmódja szorosan, sok szálon kapcsolódik a századfordulót meghatározó modernista szellemtudományos irányzatokhoz. Anélkül, hogy ezeket a szálat megnyugtató részletességgel szétszálaznám, bizonyos eltérések és hasonlóságok kirajzolódnak a két gondolkodásmódban. Egyikőjük sem maradt érintetlen az avantgárd művészeti törekvésektől, mégis inkább folyamatos eltávolodás, elhidegülés jellemzi mind Balázst,<sup>154</sup> mind Hevesyt az avantgárd köröktől. Ez talán nem csak személyi okokra vezethető vissza; amint azt megpróbáltam bemutatni, a filmmel való foglalkozás újdonsága a két szerző esetében inkább meglévő esztétikai elképzelések konzerválására,

---

<sup>151</sup> Ld. pl. Karol Irzykowski közelmúltban magyarul is megjelent könyvét, amely szintén 1924-ben jelent meg (és ha lehet, még határozottabban kiáll a tárgykörben saját elsősége mellett; vö. Karol IRZYKOWSKI, *A tizedik múzsa: A filmesztétika kérdései*, Budapest, Brozsek, 2010, 8.).

<sup>152</sup> Ld. pl. NÁRAY, 34.

<sup>153</sup> Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai reprodukció korában* = W.B., *Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat, 1969, 301-334, 306.

<sup>154</sup> Vö. KERÉKES, *Béla vergisst die Ismen...*

mint revíziójára ad lehetőséget. Az „individuais művészeti teremtés antropológiai eseményét”, amelyet az avantgárd mozgalmak egy „nem-szubjektív, nem-emberi eredetű történés performatív erejével”<sup>155</sup> kívántak helyettesíteni, voltaképpen egyik filmelmélet sem kérdőjelezi meg; egyfelől Balázs Béla líraelmélete és *A látható ember* közötti kontinuitást éppen a transzcendens szubjektum poétikájára alapozott művészetfelfogás biztosítja, másfelől Hevesy autonóm, individualitástól megfosztott művészetfelfogása sem számolja fel azon a reprezentációelvű esztétikai elmélet kereteit, amelybe a filmeket elhelyezi. Nem véletlen, hogy – amint arról fentebb többször is szó esett –, mindkét szerző, jóllehet saját elméletével valamiféle progresszió igényének kíván megfelelni, alig leplezett rosszállással figyeli saját korának mind művészeti, mind technikai újításait. E tekintetben tehát elsősorban azt érdemes nyomon követni, hogyan, mely pontokon illeszkedik össze az meglévő esztétikai koncepció az új médium technikai lehetőségeivel.

Balázs és Hevesy is ünnepli a mozgókép „közvetlenségét”, ez azonban nem elsősorban a film valóságközelségét, realizmusát jelenti, mint inkább a kifejezés, a reprodukció aktusának leegyszerűsödését, hatékonyságának növekedését. Árulkodó e tekintetben, hogy mihez képest forradalmi a mozgókép: *A látható ember*-ben Balázs megnevezi a könyvnyomtatás által kialakult „fogalmi kultúrát”, amely „erőszakot tett az emberen”;<sup>156</sup> Hevesynél ugyanez – egyebek mellett – az „Unalom lepedőjével leborított könyvtár”, „smokk szalonpolc”.<sup>157</sup> Balázs az absztrakt-fogalmi gondolkodást érzi nehézkesnek, amellyel az emberi test érzéki, vizuális megtapasztalását állítja szembe, (a korai) Hevesy érvelésében nagyobb szerep jut a társadalmi kategóriáknak; a fejlődés így a polgári, kiüresedett dekoratív művészet lecserélésében keresendő.

Ez a különbség egyfelől világossá teszi, hogyan illeszkedett Balázs gondolatmenete a 20. század végi művészet- és médiaelméleti diskurzusokba, amelyek éppen a kép (fogalmi kultúrával szembeni) autoritásának igényével léptek fel, hogy a (modern) kultúrtörténetet „szó és kép dialektikájaként”<sup>158</sup> kíséreljék meg ábrázolni.<sup>159</sup> Hevesy ugyanakkor

---

<sup>155</sup> Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A líra kinetográfiája és az „én” kívülhelyezése: A mozgás „írhatóságának” avantgarde és későmodern technikái* = K.Sz.E, *Szöveg, medialitás, filológia*. Budapest, Akadémiai, 2004, 196-209, 199.

<sup>156</sup> BALÁZS, *A látható ember...*, 15-17.

<sup>157</sup> HEVESY, *Új művészet...*, 82-83.

<sup>158</sup> W. J. Thomas MITCHELL, *Mi a kép? = Kép, fenomén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijarat, 1997, 338-369, 367.

<sup>159</sup> Balázs Béla iránt megnövekedett érdeklődés dokumentumai pl. írásainak magyar és német nyelvű újrakiadása (ld. BALÁZS, *A látható ember...*, ill. Béla BALÁZS, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001) és Hanno Loewy idézett nagymonográfiája; *A látható*

megmarad a történeti avantgárdra jellemző, társadalmi gyökerű „lázas” fogalomhasználatánál, vagyis a filmet egy már eleve „változásra ítélt” művészet keretein belül helyezi el. Elmélete így kevésbé keltheti fel a technikai-mediális közeg történeti változásaira és ezek kultúrtörténeti következményeire összpontosító kutatások, mint inkább a társadalomtudományi gyökerű, az „esztétikai mező” kikülönülését vizsgáló teóriák érdeklődését, hiszen Hevesy végeredményben erre alapozva tör lándzsát a film művészet-mivolta mellett és tesz különbséget fotótechnika és fotóesztétika között.

Másfelől az, hogy mindkét szerző alapvetően és kiemelten a meglévő kulturális, mediális formációk sorába próbálja illeszteni a mozgóképet, nem csak szükségszerű gesztus ahhoz, hogy a technikai újdonságot az esztétika közegébe emelhessék, hanem a film méltatását egy reprezentációs modellen belül is tartja. Mind Balázs, mind Hevesy számára a film kifejez valamit, végső soron reprodukció, (művészi) sikere a kifejezés hatékonyságának függvénye. Ezt annak ellenére, illetve éppen azért érdemes leszögezni, mert sem *A látható ember*, sem *A filmjáték...* nem „realista” filmelmélet, a szerzők figyelme kevésbé a film tárgya, mint a technikai lehetőségei felé fordul; Balázs éppúgy harcosan „valóságellenes”,<sup>160</sup> ahogy Hevesy is leszögezi: „[a film n]em konkrét valóság, hanem csak annak reprodukciója: ez a film gyökere és lényege, amelyből minden alapvető tulajdonsága szinte logikailag levezethető.”<sup>161</sup> A film bármennyire is átalakítja azonban a valóságot, lényege éppen ez a reprodukció marad: a film hivatása, zárja Balázs Béla 1930-as könyvét, hogy a világ népeinek művészete, vagyis univerzális „kifejezési technika” legyen.<sup>162</sup>

Ennek tükrében árnyalható a két filmelmélet „médiatörténeti” szerepe is, amennyiben a mozgókép „sajátlagosságának”, egyediségének és jelentőségének kérdése is a reprezentációs modell keretein belül, azaz a kifejezés – más reprezentációs eszközökkel összevethető – technikai sajátosságai mentén, nem pedig a film mediális újszerűsége vagy a művészi kommunikáció mediális viszonyainak megváltozása kapcsán merül fel (ld. pl. a mozi vizualitásának, „képszerűségének”, a mozilátogató megváltozott befogadói helyzetének vagy a műalkotás „technikai sokszorosíthatóságából” fakadó következmények

---

*ember* bevezetője gyakran feltűnik médiaelméleti szöveggyűjteményekben is (ld. pl. *Texte zur Medientheorie*, szerk. Günter HELMES és Werner KÖSTER, Stuttgart, Reclam, 2002, 138-142.)

<sup>160</sup> „[Az absztrakt film m]egnyitja az esztétikai menekülés útját a követelőző valóság előtt”, állítja többek között Balázs *A film szellemé-t* lezáró, meglehetősen egyenetlen „Ideológiai megjegyzések”-ben (BALÁZS, *A látható ember...*, 214.)

<sup>161</sup> HEVESY, *A filmjáték...*, 20.

<sup>162</sup> BALÁZS, *a látható ember...*, 217.

ma már igen alaposan tárgyalt kérdésköreit).<sup>163</sup> Vagy másképpen, a médiatörténeti helyett inkább a képelméleti diskurzust szem előtt tartva, az „*iconic turn* körüli vitákban” éppen a „elő-állításon/re-prezentáción nyugvó kép-elmélet destrukciója”<sup>164</sup> játssza a főszerepet, olyannyira, hogy a „képi fordulatot” követő művészettörténet immár nem az ikonikus jelként értett képeket, hanem kép- és (jellegzetesen nyelvi) jelszerűség feszültségét, azt a „kép és jel közötti konfliktust” tekinti tárgyának, „amely a történelem során újra és újra fellángolt”.<sup>165</sup> Ennek értelmében a reprezentáció fogalmkörében megmaradó filmelmélet nem engedi „szóhoz jutni” a technikai kép valódi „képszerűségét”, mintegy szükségszerűen jut el a beszélt nyelvvel való, strukturális és fogalmi megfeleltetésekhez, egy „filmnyelv” taxonómiájához, amint azt elsősorban Balázs Béla könyvei, illetve – részben őt követve – egy tekintélyes filmelméleti hagyomány is példázza.<sup>166</sup>

A századvégi média- és képelméleti érdeklődésre tehát csak nehezen, bizonyos teoretikus korlátok között felelhet Balázs Béla és Hevesy Iván munkássága. Ugyanakkor e korlátokat szem előtt tartva talán jobban körvonalazhatóvá válik a két filmes könyv teoretikus viszonya – amellyel a magyar filmesztétikai diskurzus, számos, esetenként igen alapos összehasonlító elemzés<sup>167</sup> ellenére, mindmáig adós maradt –, valamint ezen keresztül látható válik, hogyan, milyen modifikációk és torzítások árán illeszkedik az új technikai médium abba reprezentációelvű művészetfelfogásba, amelybe a korai filmelmélet elhelyezi. A film kifejezőereje ugyanis markánsan másra vonatkozik Baláznál, mint *A filmjáték esztétikája és dramaturgiájában*.

---

<sup>163</sup> Hevesy kapcsán ilyen irányú kérdezéssel kísérletezett Domonkos Péter, a mozgóképi mediális sajátosságainak leírása és a film esztétikai megítélése között azonban nem lelt (mert a reprezentáció fogalmára alapozott művészetelmélet esetében nem lelhetett) összefüggésre: „Amíg a technikai adottságokat ismerteti, Hevesy innen van a művészet kérdésein, amint rájuk tér, dogmatikus, és téved.” (DOMONKOS Péter *Film, művészet, medialitás: Hevesy Iván filmesztétikája az 1920-as években*. Online publikáció: <http://epika.web.elte.hu/doktor/DomonkosPeter.pdf> [2011. október 24.]

<sup>164</sup> Vö. BACSÓ Béla, *Művészet és „világkép”: Heidegger művészetfelfogásához* = B.B., *Kiállni a zavart*, Budapest, Kijárat, 2006, 121-132, 122. Bacsó véleménye szerint nem esik kellő hangsúly az *iconic turn* diskurzusában a *subjectum*-hoz kötött „reprezentáció átfogó kritikájára”, amelyet Heidegger nevezetes világgép-tanulmánya dolgoz ki, holott a problémafelvetés egyes elemei kulcsszerepet játszanak a „képi fordulat” elméleti megalapozásában.

<sup>165</sup> Hans BELTING, *A hiteles kép: Képviták mint hitviták*. Budapest, Atlantisz, 2009., 195. Kép- és jelszerűség ezen „konfliktusát” foglalja elméleti keretbe Gottfried Boehm nevezetes „ikonikus differencia/különbözőség”-fogalma is (ld. pl. Gottfried BOEHM, *A nyelven túl?: Megjegyzések a képek logikájáról* = G.B., *Paul Cézanne Montagne Sainte-Victoire: Válogatott művészeti írások*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Kijárat, 2005, 155-169, 164.).

<sup>166</sup> Balázs a filmet már *A látható ember* elején „első nemzetközi nyelvként” ünnepli, vö. továbbá: „A művész pillantása azonban meglátja az értelmet. Az ő képei a beállítás segítségével szimbolikus jelentést kapnak. Metaforákká és hasonlatokká válnak.” (BALÁZS, *A látható ember...*, 19, 114.).

<sup>167</sup> Ld. mindenekelőtt Krén Katalin bevezetőjét: HEVESY, *Az új művészetért...*, 20-24.

Baláznál, amint azt megkíséreltem bemutatni, a film mindvégig valamiféle „belső”, hangsúlyosan metafizikai jellegű, szubsztanciális, „mély”(-ben található) tartalom kifejezője (vagyis annak kellene lennie), annak ellenére, hogy az életmű meglehetősen változatos formákkal modellezi ezt a reprezentációt. A film – követve Diederichs felosztását<sup>168</sup> – *A látható emberben* inkább az emberi arc és mozdulatok bemutatásával hozza felszínre a lényegét, *A film szellemében* már a montázs és más filmtechnikai eljárások ígérnek ezt; de nem egységes a reprezentáció tárgya sem: a korai *Halálesztétika* misztikába hajló metafizikája, a politikai felhangoktól nem mentes általános emberi tartalmak, a „tömegelek” és az individuális, helyenként pszichológiai színezetű „lélek” mélysége is a reprezentálandó szubsztancialitás egy-egy, az életműben különböző intenzitással megjelenő alakzata. Mindazonáltal a reprezentáció jellegzetes gesztusa, amely valamilyen távollevő, rejtett „lényeg” feltárását, megmutatását, felszínre hozását célozza, ugyanaz marad.

Hevesynél, jóllehet szóhasználata e ponton szinte megegyezik Balázs fogalmaival, a jelként értett film kevésbé válik el a jelöltjétől, a „valóságtól”, amely immár nem szükségképpen térbeli kétosztatúságként (távol- ill. jelenlévő, „mély” vs. „felszín”) férhető hozzá, sokkal inkább időben változó, monolit egyöntetűségként. A film, szögezi le könyvének elején, a színházhoz hasonlatosan „*tömegek előtt folyó konkrét történet*”<sup>169</sup> – csakúgy, tehetnénk hozzá, mint a „valóság”, vagy, Hevesy által gyakrabban használt kifejezéssel, az „élet”. Ezért valódi teoretikus dilemma a film „realizmusa”, amellyel Hevesy a könyv a záró filmtipológiát megelőző fejezet utolsó alfejezetében foglalkozik. A több, nem egyszer egymásba akadó szálon futó gondolatmenet<sup>170</sup> végül a film

---

<sup>168</sup> Vö. DIEDERICHS, *Zur Entwicklung...*

<sup>169</sup> HEVESY, *A filmjáték...*, 16. Kiem. az eredetiben.

<sup>170</sup> Hevesy ebben a fejezetben világossá teszi, hogy a „film visszaadja a valóságot is, de még sok mindent, ami túl van a valóságon” (*Uo.*, 140.), mégsem ezzel a „túlvilággal” foglalkozik, hanem azzal a paradoxonnal, amely voltaképpen magában az így értett „realizmus” fogalmában is rejlik: „a filmjáték nemcsak hogy nincs eredendően a realizmus birtokában, hanem ellenkezőleg még a legkerülőbb utakon is csak most igyekszik feléje törni” (*uo.*). Vagyis a film nem realiztikus, mégis „az akar lenni”: Hevesy ezen a ponton újfent a színpaddal való összevetéshez fordul, majd a film jellemzőit a realitáshoz képest deficitként határozza meg („Vizuális reprodukció a filmjáték és ennek a jelölésnek mindkét szava, jelző és jelzett szó, más-más oldalról mutat rá a realitás hézagaira”. *Uo.*, 142.), amellyel – azon túl, hogy bizonyos értelemben önellentmondásba kerül – természetesen nem oldja meg, csupán kiélezi a maga által felállított paradoxont. Ezután, némileg váratlanul, a filmképek rögzítettségének időbelisége, és ezen keresztül a filmjáték „emlékképszerű volta” (*Uo.*, 144.) felé fordul. Ezzel individualizálja, szubjektumhoz rögzíti ugyan a film képi élményét, azonban jellemzően nem a belső képek láthatóvá tételében, hanem a külső valóságképek belső képekkel való „kicserélésében” (*Uo.*, 150.) jelöli ki a filmjáték programját: nem „feltárja” a valóságot, mint inkább „felfedezi”: „ez a módszer nem kevesebbet, hanem többet ad a realitásból” (*Uo.*).

sajátságát a „realizmus és az absztrakció különös keveréké”-ben jelöli ki,<sup>171</sup> amely nem kifejezetten az „absztrakt” fogalmának tisztázatlansága, mint inkább az a feszültség érdemel figyelmet, amelyet ez a koncepció rögzít és mintegy megismétli a kiinduló paradoxont: úgy erősíti meg a valóság visszaadásának lehetőségét és igényét, hogy vissza is vonja azt.

Balázs Béla és Hevesy Iván látásmódja közötti különbséget példázhatja a fényképpel szembeni viszonyuk is. Míg Baláznál a fénykép, a fotofrikusság következetesen a „felszín” üres reprodukciójaként negatív megítélés alá esik (a rossz mozi csupán „fényképezett színház”<sup>172</sup>), addig Hevesy, aki már a *A filmjáték...*-ban sem negatív kontextusban, hanem a film alapvető jellegzetességeként beszél a fotofrikusságról, későbbi fotóesztétikai írásaiba zökkenőmentesen „menti át”, mintegy radikalizálja a filmjátékkal kapcsolatban kidolgozott reprezentációs modelljét: a fénykép művészi értékét ugyan a valósághoz képesti különbsége garantálja, ez a reprodukció azonban szinte leválaszthatatlanul „közel” marad az ábrázolt valósághoz.

Mindebből következik, hogy Balázs számára a művészet elsősorban – ontológiai értelemben – „felnyitja” a dolgok valós felszínét, ezzel eddig ismeretlen, rejtett világokba nyújt betekintést, Hevesy sokkal rugalmasabb, mintegy „változásra ítélt” művészetfogalma pedig inkább a – szintén változékony – valóság új és új arcát hivatott felmutatni. Mindkét esztétikai koncepció csak igen korlátozott mértékben veszi figyelembe a műalkotás – jelen esetben a film – mediális, technikai jellegzetességeit. A filmtechnikát sokkal inkább egyfajta adottságként, az adott eszköz felhasználási lehetőségeiként kezelik, amely nem annyira eredményezi az esztétikai hatást, mint inkább idomul hozzá.<sup>173</sup> A film „medialitása”, vagyis az, hogy miben befolyásolja, szervezi a mozi technikai, szenzorikus sajátlagossága ezt a hatást, így voltaképpen azokban az „irritációs pontokban” válik a leginkább kitapinthatóvá, ahol az esztétikai modellbe nem illeszkedik hiánytalanul a mozgókép és ezáltal bizonyos modifikációkat eredményez. Balázs úgy írhat *A film szellemében* a „belső képzetek objektíválódásáról” (ld. III. 1. 4. fejezet), hogy megőrzi ugyan külső és belső fundamentális megkülönböztetését, ez a „belső” azonban már nem kizárólag egy szubsztancialista metafizika fogalma, mint inkább egy (pszichológiai

---

<sup>171</sup> *Uo.*, 157.

<sup>172</sup> Programszerűen említve ld. BALÁZS Béla, *Filmkultúra: A film művészetfilozófiája*, Budapest, Szikra, 1948, 6.

<sup>173</sup> Ez attól függetlenül igaz, hogy Balázs mindvégig megőrzi az újdonság lehetőségeit ünneplő retorikát, míg Hevesy, mint azt láthattuk, bizonyos helyeken (különösen a más médiumokkal való összevetés során) inkább mérlegelő, szkepszisnek is teret engedő hangon szól.

értelemben vett) valóság, „primer realitást tartalmaz[ó]”<sup>174</sup> kép(-, illetve film-)szerű entitás. Hevesy ugyanekkor a film „emlékképszerű voltá”-ról beszél (ld. fent, 170. lábjegyzet); itt kevésbé a tudati tartalmak realitásán van a hangsúly (ez Hevesynél adottság, nem probléma), mint az időbeliség aspektusán: a film realitása időben válik el a „jelen” valóságától. A felvetés, amely egyrészt a film (és a fotográfia) rögzítettségének szükségszerű temporalitása, másrészt az esztétikai élmény, a műalkotás hatásmechanizmusának történés- vagy eseményszerűsége felé nyithatná Hevesy reprezentációra épülő modelljét,<sup>175</sup> csak a filmmel kapcsolatban merül fel, és jórészt kifejtetlen marad; az ábrázolás időbeliségének kérdése a későbbi fotóesztétikai szövegekben csak elvétve, a fényképre jellemző „pillanatnyiség” említésekor kerül elő.<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> BALÁZS, *A látható ember...*, 161.

<sup>175</sup> Itt érdemes röviden utalni Moholy-Nagy László (fény-)képelméletére, akinek életében – levelezésük tanúsága szerint – fontos szerepet játszott idővel megromló barátsága az idősebb Hevesyvel, így bizonyosan alaposabb összevetés is indokolt volna (ld. LENGYEL, 1098-1110.). Moholy-Nagy a *Festészet, fényképészet, film* c. kötetében éppen az „időmozzanatok” problémájával vezeti be a fényképről szóló fejezetet, amelyre a futurizmus figyelt fel, „amikor a filmet ismerték már, de még távolról sem aknázták ki” (MOHOLY-NAGY László, *Festészet, fényképészet, film*, Budapest, Corvina, 1978, 25.); vagyis a film *tett lehetővé* valamit, amelyre a művészet csupán később hívta fel a figyelmet. A fénykép ennek értelmében „kiegészítheti” a szemet, láthatóvá teheti az eddig láthatatlant: a fotónak és filmnek köszönhetően „ma egészen más szemmel látjuk a világot” (Uo., 26.). Vagyis Moholy-Nagy 1927-es esztétikájában a megmutatás performatív mozzanata, a reprodukció helyett a produkció aspektusa kap hangsúlyt; ebben (is) jellegzetesen eltér Hevesy Iván esztétikai írásaitól (vagy akár: meghaladja őket), amelyekben, főként a film kapcsán, szintén folyamatosan jelen van ez a mozzanat (mint láttuk, Hevesy kezdeti érdeklődését a film iránt éppen az új művészeti formák megszólító „performatív ereje” keltette fel), a reprezentációelvű esztétika fogalmai ezt azonban mindvégig felülírják.

<sup>176</sup> Ld. pl. *A fényképszerű látás* c. írást (HEVESY, *Az új művészetért...*, 370.)

#### IV. Tiszta szemlélet és képírás

##### Kép és nyelv Nádas Péter műveiben

Markója Csilla 2010-ben megjelent tekintélyes terjedelmű tanulmánya a képek szerepét vizsgálja Nádas Péter életművében.<sup>1</sup> Jóllehet a személyes hangú, levélformában íródott dolgozat legnagyobb részét Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regényéről szól, számos megfigyeléssel és filológiai adattal szolgál Nádas Péter teljes életművéhez, amelyek, a Nádas-recepció léptékét szem előtt tartva, bizonyosan kisebbfajta szenzációnak számítanak; ez elsősorban Nádas képzőművészeti forrásainak feltárására és elemzésére, másodsorban a fotóriporter tevékenység „megmentésére”, fotótörténeti és esztétikai pozicionálására vonatkozik. Markója Csilla dolgozata mindazonáltal „nem sokkal többet állít” csupán, „mint hogy ezt a »reális adottságok szerint változó fekete-fehér hasonlatot«, mármint Nádas Péter fotográfiáit, érdemes lenne bevonni a műveiről szóló diskurzusba”.<sup>2</sup>

A következő, jórészt Markója tanulmányának megjelenése előtt készült elemzések úgy próbálják meg kidolgozni az idézett felvetést, hogy bizonyos értelemben radikalizálják, ugyanakkor vissza is vonják, meg is kérdőjelezzik annak jogosságát. Az a tézis, amely az alábbiakból kirajzolódik, „kép” és „nyelv” kapcsolatát, kapcsolatba állítását Nádas Péter írásainak egy olyan alapvonásának tartja, amely többé-kevésbé megkerülhetetlen, ha a nádas prózanyelv mibenlétét firtatjuk, akár egyes Nádas-művek kapcsolatát, akár az életmű kohéziós erővonalait kívánjuk felrajzolni. Képek és nyelvi elemek összefüggéseit vizsgálva a hangsúly azonban magára a relációra esik, arra az egymást feltételező kölcsönösségre, az egyszerre elhatároló és összekapcsoló viszonyrendszerre, amelybe képek és fogalmak a Nádas-művek döntően nyelvi terében rendeződnek. Az elemzett művek tehát mintegy színre léptetik, inszenírozzák ezt a viszonyt; ez kettős következménnyel jár.

Egyfelől a nyelvi közeg – és esetenként a képek is – egyszerre alanyai és tárgyai az összefüggésnek, amely egyszerre témája és jellegzetessége is a műveknek. Ez a valójában a nyelv „mélyszerkezetét” érintő jelenség veti fel Nádas életművében – többek között – az irodalmi művek és az esszék elkülöníthetőségének kérdését.<sup>3</sup> Az általam választott

---

<sup>1</sup> MARKÓJA Csilla, *A mérleg nyelve: Kép és regény: Nádas Péter párhuzamosai*, Enigma 67 (2011), 67-135.

<sup>2</sup> *Uo.*, 134.

<sup>3</sup> Ezzel kapcsolatban ld. Bagi Zsolt más, mégis sok tekintetben ide kapcsolódó nyelvfelméleti vizsgálódásának következtetését, amely éppen a szépirodalmi művek (adott esetben az *Emlékiratok*



elemzési szempont, anélkül, hogy el akarná dönteni ezt a nyelv- és műfajelméleti implikációktól sem mentes problémát, inkább a szépirodalom és esszék összetartozását, elválaszthatatlanságát nyomatékosítja, nem csak azért, mert egyes elemzett művek (így a fotókönyvek, különösen a *Saját halál*) hagyományos terminológiai distinkciók nyomán is szépirodalom és esszé valamiféle határzónájába esnének, hanem mert a képiség státusza az esszéekben éppen olyan lényegi vonatkozásának mutatkozik, mint az „irodalmi” művekben, és nem csupán tematikus értelemben; sok esetben ugyanis megfogalmazásbeli analógiák, áthallások kapcsolják össze az irodalmi és nem-irodalmi szövegeket.<sup>4</sup> Mindazonáltal a megszólalás mikéntje, az elbeszélői szólam artikulációjának (személyességének, polifóniájának, hitelességének stb.) különbségei lényegi részét képezik az elemzésnek, hiszen, amint azt az alábbiakban megkísérlem bizonyítani, Nádas szövegeiben a kép-problematika mindig kapcsolatban áll az én identitásának kérdésével, még akkor is, amikor „látszólag” konkrét képekről, például képzőművészeti alkotásokról esik szó. E tekintetben felmerül, hogy az esszék megszólalásmódja valamiféleképpen közvetlenebb beszédszituációt implikál, mint a szépirodalmi szövegek jellegzetesen fikciós, önmaga közvetettségét gyakran önreflexiókban is taglaló narrációja – részben erre a distinkcióra is utalhat Bagi Zsolt fent idézett álláspontja. E – voltaképpen műfajelméleti – implikáció érvényre jut a következő elemzésekben is, annak ellenére, hogy a megszólalás „személyessége” és ezzel összefüggésben a narráció „közvetlensége” a Nádas-szövegek esetében rendre elégtelen kritériumnak bizonyul, hogy ez alapján húzzunk esszé és szépirodalom közé határvonalat.<sup>5</sup>

A másik következmény természetesen az, hogy az elemzések szükségszerűen egy meglehetősen tág „kép”- illetve „nyelv”-fogalommal dolgoznak. Visszaulva Markója Csilla idézett felvetésére, a „képek” már „ott vannak” a Nádas-szövegekben (és az ezekről

---

*könyve*) és az esszék elkülönítésének igényével lép fel: „Nádas esszéit nem véletlenül fogjuk igen nagy óvatossággal kezelni. Nem csupán amiatt, amit már említettünk, hogy az író véleményét külsődleges, kikapcsolandó réteggént látjuk [...], hanem elsősorban azért, mert saját nyelvének tettei megragadása, explikálása közben a legtöbbször olyan tényezőket hoz játékba, amelyeket a szöveg a legritkább esetben igazol teljes egészében. Ez (illetve ennek lehetősége) természetesen egyenesen következik az irodalmi nyelv természetéből. Mindazonáltal az esszéekben is fel lehet fedezni azt az idegenséget, amelyet nem véletlenszerű szálak kapcsolnak regényeihez.” Vö.:

BAGI Zsolt, *A körülírás: Nádas Péter: Emlékiratok könyve*, Pécs, Jelenkor, 2005, 29. (lábjegyzet)

<sup>4</sup> Ld. pl. a fejezet végén a futás-élmény megfogalmazása kapcsán az *Évkönyv* és a *Saját halál* szövegét.

<sup>5</sup> Ld. ennek kapcsán például a *Világló részletek* c. esszét, amelyben Akahito japán fényképész alakja mosódik össze Nádas Péter személyével, vagy a – későbbiekben részletesebben tárgyalt – *Mélabú* c. esszét, amely egy ekphraszisz alakzatára épül, vagyis tkp. egy festmény „jut szóhoz”; másfelől itt lehetne megemlíteni a fotókönyvek, a *Valamennyi fény* és még inkább a *Saját halál* igen hangsúlyos, látszólag „közvetlen” személyességét.

folyó kritikai diskurzusból<sup>6</sup>), ez a kép-diskurzus azonban részben felülírja, vagy legalábbis problematizálja azt, amit művészettörténeti szempontból „képnek” (pl. festménynek, fotográfiának) szokás nevezni. Nádas műveiben a „kép” fogalma megőrzi a képzőművészeti (vagyis kép mint festmény, fotográfia stb.) mellett a filozófiai, pszichológiai (képek mint a tudati működés, az imagináció, a fantázia médiumai) és nyelvtudományi (hasonlat, metafora és metonímia mint nyelvi képek) jelentésmozzanatát is.<sup>7</sup> Kép és – szintén meglehetősen tág értelemben vett – nyelv összefüggéseit éppen ezen jelentésmozzanatok mozgása, váltakozó erősségű jelenléte teszi lehetővé; a képek hol megjelenítenek valamit (amelyre a nyelv adott esetben nem képes), hol a „fogalmi gondolkodást” kiegészítve alkotják az emberi tudatot, hol pedig a nyelven belüli plaszticitást jelentik, amely fellazítja a fogalmi rendet. Közös mindebben egyrészt, hogy kép és fogalom minden esetben egyfajta kölcsönösségi, gyakran feszültségre, konkurenciára alapuló kapcsolatba lép, másrészt, hogy ez a kapcsolat nem függetleníthető a szubjektum integritásának, valamiféle „én” integritásának kérdésétől, akár arról legyen szó, hogy egy festmény az emberi létezés rejtett dimenzióit képes ábrázolni, akár arról, hogy képi és fogalmi tartalmat alkotják az emberi tudatot, vagy akár arról, hogy az elbeszélő integritását a képek „megszólíthatatlansága”, nyelvhez képesti többlete fenyegeti.<sup>8</sup>

Az tehát, hogy a kép-szöveg feszültséget a Nádas-művek alapvonásaként a maga komplexitásában próbálom megragadni, bizonyos szempontból felülírja, de legalábbis árnyalja egyrésztől Markója Csilla idézett felvetését, másrésztől a jelenség fotóelméleti illetve -történeti megközelítéseit is; ha ugyanis Nádas Péter művei csakugyan egy sajátos „kép-diskurzust” nyitnak, a fényképek és más képek is elsősorban ennek a diskurzusnak részét képezik, amit akkor sem kerülhetünk meg, ha egy másik, például művészettörténeti diskurzus felől közelítünk a képekhez. Végeredményben ezt veszi figyelembe Markója Csilla is, amikor Nádas korai fényképeit a *Párhuzamos történetek* c. regénnyel kísérli meg „párhuzamban” olvasni, a képeket azonban jórészt a magyar fotóművészeti hagyomány fogalmaival kísérli meg leírni és értékelni, így például a magyar szociofotó-hagyománnyal

---

<sup>6</sup> Ehhez vö. 128. lábjegyzetet.

<sup>7</sup> A kép-fogalom szemantikai felosztásához vö. W. J. Thomas MITCHELL, *Mi a kép? = Kép, fenomén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Kijárat, 1997, 338-369, 340.

<sup>8</sup> Nem utolsósorban pedig a szubjektum integritásának kérdése kapcsolja be a kép-problematikát a Nádas-kutatás fő medrébe, amint ezt a következő fejezetek hivatkozásai révén próbálom világossá tenni.

való kapcsolatot hangsúlyozza,<sup>9</sup> amely irányzat esztétikai implikációi azonban nehezen összeegyeztethetőek azzal, amit például a *Valamennyi fény*ből megtudunk a fotográfiáról, abból a kötetből, amely egyébként tartalmaz számos, az említett fotóesztétikai hagyományba illeszthető felvételt.<sup>10</sup> Hasonlóképpen korlátozódik a fotóelméleti megközelítések érvényessége is, amennyiben a „fotóelmélet” alatt valamiféleképpen a fénykép önállóságát, illetve ennek teoretizációját értjük; amennyiben a fényképek egy olyan diskurzusban vesznek részt, amelyben a képfogalom jellegzetesen nem differenciált, és a nyelvvel való viszonyán keresztül határozódik meg, akkor többé-kevésbé csak ezzel a diskurzussal szemben lehet egyes, a fototechnika autonómiáját hangsúlyozó felvetést számon kérni a felvételeken.

A következő elemzések megközelítésmódja tehát kevésbé „kép” és „nyelv” fogalmainak szétszalazásában, a két mediális csatorna elkülönítésében és összekapcsolódásuk szisztematizálásában érdekelt,<sup>11</sup> mint inkább egy olyan médiaelméletnek nevezhető szemléletnek kíván megfelelni, amely abban látja a mediális formációk – mint „metszéspontok [...] egyfelől a technika, másfelől a test között”<sup>12</sup> – jelentőségét, hogy mivel általában meghatározzák a kifejezés, a közölhetőség lehetőségeit, magát az észlelést, az észlelt világunkat is preformálják,<sup>13</sup> ezáltal végeredményben „modelljeivé” válnak „az úgynevezett embernek”.<sup>14</sup> Ezért nyerhetnek például a pusztán kuriozitáson túli jelentőséget a 20. század regényeiben feltűnő technikai eszközök,<sup>15</sup> hiszen hírt adnak arról a –

---

<sup>9</sup> MARKÓJA, 100.

<sup>10</sup> A végletekig leegyszerűsítve: a szociofotó esztétikája a „valóságra”, a fénykép tárgyára, illetve annak adekvát megjelenítésére összpontosít, amit azonban a *Valamennyi fény* „fotóelmélete” határozottan tagad („A természet nem lehet tárgy a fotográfiának, mert a fotográfiának a fény a tárgya”, Nádas Péter magánleveléből idézi MARKÓJA, 95.; részletesebben ld. a vonatkozó alfejezetben).

<sup>11</sup> Egy ilyen megközelítésre jó példa lehet Szajbély Mihály könyvének Nádas-fejezete (SZAJBÉLY Mihály, *Intermediális randevúk a 19. században*, Pécs, Pro Pannonia, 2008, 90-111.).

<sup>12</sup> Vö. McLuhanra hivatkozva KITTLER, *Optikai médiumok*, Budapest, Magyar Műhely-Ráció, 2005, 19.

<sup>13</sup> „A külvilágból ezt az egyetlen látványt ismeri, amit szükségszerűen nem tud elválasztani a belvilágtól”, vö. NÁDAS Péter, *Világló részek: Egy agg fényképész búcsúja az analóg fotográfiától*, Új Forrás, 2010/9, 3-24, 9.

<sup>14</sup> Vö. KITTLER, *Optikai médiumok*, 26.

<sup>15</sup> Vö. pl. Eric DOWNING, *After Images: Photography, Archeology, and Psychoanalysis and the Tradition of Bildung*, Detroit, Wayne State University Press, 2006., különösen az első fejezetet, ahol Downing Thomas Mann *Varázshegy* c. regénye kapcsán, illeszkedve Thomas Mann Nádas számára is meghatározó munkásságáról és általában a modernség prózájáról folyó irodalomtudományos diskurzus médiaelméleti kérdésirányaihoz, a fejlődési regény (Bildungsroman) és a – portréként, festményként, fotográfiaként értett – „kép” (Bild) összefüggéseit vizsgálja, vagyis a személyiség kialakulását, az én integritásának fejlődését a (fény)képesség problémája mentén kísérli meg „mediatizálni”. Ld. továbbá – magyar nyelven – Proust kapcsán BÓNUS Tibor, *az érzékek heterogenitása – hang és kép testamentuma. A telefonról és a fényképezőgépről Proust À la recherche du temps perdu című*

változóban lévő – mediális közegről, amely azidőtájt kondicionálta a világ- és emberképet, és amelybe az irodalom mint nyomtatott szöveg belép, amelyhez képest meghatározza önmagát. Az irodalmiság garanciája e szemléletmód szemüvegén keresztül pedig nem lenne más, mint a nyelv mediális sajátosságainak, vagyis mediális összetettségének, egymáshoz képest elmozduló rétegeinek színrevitele.<sup>16</sup>

A következőkben mindezt szem előtt tartva próbálom meg áttekinteni Nádas Péter műveit; egyfelől azt követem nyomon, hogyan, milyen irritációkat eredményezve lép be a képek és a képiség problémája az irodalmi nyelv terébe, illetve mennyiben válnak „önállóvá”, mennyiben függetlenedhetnek ezek a képek a nyelvi környezettől (ennek kapcsán kaphat különös jelentőséget a fotográfia), másfelől pedig azt, hogy a képiség problémaköre hogyan veszi ki a részét az (elbeszélő) „én” konstitúciójából.

#### **IV. 1. Az antik falikép és Gyllenborg fotográfiai**

Az *Emlékiratok* könyvének nevezetes antik faliképe, illetve annak leírása a regény egyik kulcsfejezete; a mű „valamennyi alaptörténetének alapmodellje”,<sup>17</sup> szögezi le Bernáth Árpád, aki ezt a viszonyt a „tükröződés törvényei”<sup>18</sup>-vel írja le. A mise en abyme az elbeszélés több szintje között kapcsolatot teremtve bonyolult, szoros, ha úgy tetszik, sűrű vadonhoz hasonlatos motivikus hálózatot eredményez. Az elbeszélő „tervei” szerint a kép leírása hivatott „saját élete kétségtelenül balga kérdéseit”<sup>19</sup> megjeleníteni; a képen látható jelenet ugyanakkor a regény fiktív történéseiben (a hentesbolt előtti meglesett eseményekben) és az elbeszélő a kis Stollberg grófhhoz kötődő emlékképeiben is tükröződik, nem beszélve a regény más fejezeteiben megismert viszonyrendszerekről, amelyek szintén párhuzamba állíthatók a falikép szereplőivel. Ugyanilyen kölcsönös, motivikus-metaforikus kapcsolatban áll az ekphraszisz írói vállalkozásának kudarcja, az

---

*regényében = Esztétikai tapasztalat és medialitás*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SZIRÁK Péter, Budapest, Ráció, 2004, 289-379.

<sup>16</sup> Némileg különböző kiindulópontból indulva (jóllehet kép és hang dichotómiája itt is fundamentális szerepet játszik), mégis hasonló végkövetkeztetésre jut KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben* = K.-Sz.Z., *Metapoétika: Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2007, 13-55, 54.: „Az irodalom, jobban mondva az irodalmiság médiuma azonban, nem eshet egybe a nyelv ezen állapotával [a szó tiszta materialitásával], hiszen éppen azt ígéri, hogy képes azt rögzíteni vagy közvetíteni.”

<sup>17</sup> BERNÁTH Árpád, *Mi három: Bevezetés a petrisztikába = Diptychon: Elemzések Esterházy Péter és Nádas Péter műveiről 1986-88*, Szerk. BALASSA Péter, Budapest, Magvető, 1988, 137-156, 153.

<sup>18</sup> *Uo.* A tükör-struktúrát Balassa Péter is átemeli értelmezésébe, vö. BALASSA Péter, *Nádas Péter*, Pozsony, Kalligram, 1997, 373.

<sup>19</sup> NÁDAS Péter, *Emlékiratok könyve*, I. kötet, Pécs, Jelenkor, 2003, 340.

elbeszélő életének kiúttalansága, titkolt, elfojtott múltja és a kép szereplőinek rejtélyes kiléte illetve az ábrázolt erdő áthatolhatatlansága, labirintusszerűsége. A regény összetett tükör-struktúrájában az elbeszélő, az irodalmi szöveg és kép mintegy egyidejűleg keresi identitását, amely mozgást, ahogy Balassa Péter alapos elemzése rámutat, mintegy a szöveg textúrája, a mondatszerkezet ritmikája is érzékeltet.<sup>20</sup>

A mise en abyme tehát egymásra utaló, kölcsönös, körben forgó alakzatba, „csigavonalba”<sup>21</sup> rendezi az elbeszélés különböző szintjeit, motívumait. A regény ekképpen színre vitt szimbolikus viszonyrendszere, ökonómiája reménytelenül zártnak, elzártnak tűnik: a Hübnerné vagy az álomban vizionált arctalan „titkos ügynök” számára olvashatatlan feljegyzések<sup>22</sup> úgy maradnak magukra, mint a hentesbolti légyott hiányát figyelve onanizáló elbeszélő. A szöveg dinamikáját tulajdonképpen ezen elzárttság, megközelíthetetlenség aporetikus „körülírása” biztosítja, amely, ahogy azt Bagi Zsolt hangsúlyozza, nem egy „valóságra” irányuló leírás, hanem „egy minden maradék transzcendenciától megfosztott transzcendentalizmus”,<sup>23</sup> amely tárgya folyamatosan megvonja magát, ellenáll a fogalmi nyelv szimbolikus rendjének.

Ez a dinamika tulajdonképpen az elbeszélő pincelejáratra vetett vágyakozó vagy a faliképet fürkésző kíváncsi tekintetében azonosítható; a tekintet „a Másik iránti vágyódás” területe, azaz a „szem [...] a hiány szintjén működik”.<sup>24</sup> A ekphraszisz a figurák identitásának rejtélyét, a mitologikus szereplők pillantását követve mintegy megfordítja a képre vetett tekintet irányát:

„A bozót laza függőnye mögött egy fa törzse elmozdul a helyéről, mintha valaki mozdulna, ki eddig mögötte állt, mint ahogyan te is mindig kimozdulsz valami mögül, és újra takarásba kerülsz a bozótban.

Míg szépnek látod.

Mindenki láthat, helyesebben bárki láthat és mégis mindig el vagy takarva.”<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> BALASSA, 379.

<sup>21</sup> Vö. RÁFI Dénes, *Csigák és istenek: A mindenség képmoelljei Nadas Péter Emlékiratok könyve című művében*, Tiszatáj, 1996/8, 55-66.; BALASSA, 388.

<sup>22</sup> NÁDAS, *Emlékiratok könyve*, I. 348-349.

<sup>23</sup> BAGI, 95, 104.

<sup>24</sup> Jacques LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, 119. [Le Séminaire, Livre XI.]

<sup>25</sup> NÁDAS, *Emlékiratok könyve*, I. 353.

A képet vizsgáló elbeszélő maga is részben „láthatóvá” válik, része lesz a kép el(ő)tűnő, visszavont fenoménjének; egyszerre lát és látszik, amely hasadást a második személyű elbeszélés érzékelteti; a megszólaló „én” egyben a megszólított is. A beszélő „megkapja a helyét”<sup>26</sup> a képen, azaz éppúgy elrejtí magát a szereplők pillantása elől, ahogy azok elrejtőztek: „[t]éged is figyelnek, miként őket figyelnéd”.<sup>27</sup>

A falikép tehát annyiban (is) kicsinyített képe a regénynek, amennyiben az „én” konstitúcióját, illetve ennek kudarcát mutatja, amely hagyományosan a visszatekintő, összegző-elrendező „emlékiratok” feladata is lenne.<sup>28</sup> Ezáltal a kép inkább egy lelki tájra vezet, az én önértéséhez, az imaginációhoz, imagináriushoz köthető. Képisége, képszerűsége elsősorban a szubjektum lezártságának, egységének esélyében fejeződik ki,<sup>29</sup> ezáltal voltaképpen egy „testet öltött” (retorikai) alakzat, amellyel a (leíró) nyelv az én érzékelésének érzetét önmagától való elhatárolásban, saját inkompetenciájának ellenpontjaként képes bemutatni,<sup>30</sup> és amely alakzat a regény szövegének számos helyén bukkan elő, természetesen anélkül, hogy ezen esetekben a regényfikció alapján „valóságos” képekről lenne szó:

„...mintha az a kép csúszott volna el, amit az ember oly fáradságosan, oly nagy önfegyellemmel kialakít önmagáról, hogy környezetével valamilyennek elfogadtassa

---

<sup>26</sup> *Uo.*, 355.

<sup>27</sup> *Uo.*, 356. A regény szövege e ponton (is) sokban emlékeztet a tekintet struktúrájáról értekező Lacan okfejtésére (aki szintén egy „tableau” részévé válik, amint a látott tárgy látómezejébe kerül, vö. LACAN, 110.). Lacan modellje sokban támaszkodik Maurice Merleau-Ponty fenomenológiájára (Merleau-Pontyra a regény kapcsán Bagi Zsolt is hivatkozik BAGI, 104.), ugyanakkor a faliképet megismerni akaró obszesszióban inkább a lacani „vágy” működését érhetjük tetten, ami a – már eleve kudarcra ítélt – leírás indoka és motorja is egyben: az elbeszélő irigyli a kép „bezáródó teljességét”, vágyakozik arra, hogy maradéktalanul megismerje és ezzel mintegy feloldódjon a képben. A másikra vetett tekintetek tükröződő, kiasztikus dinamikájában felbomló én kérdésköre, amelyet Merleau-Ponty mellett Sarte *Lét és semmi* c. munkája tett közismertté a kontinentális filozófiában (Jean-Paul SARTRE, *A lét és a semmi: Egy fenomenológiai ontológia vázlatja*, Budapest, L'Harmattan, 2006.), a magyar későmodern irodalomnak is fontos vonulata, ld. pl. József Attila kapcsán KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Magány és énhiany József Attilánál* = „Mint gondolatjel, vízszintes a tested...”: *Tanulmányok József Attiláról*, szerk. PRÁGAI Tamás, Budapest, Kortárs – ME, 2005, 117-145., vagy Mészöly *Film* c. regényében, inkább episztemológiai hangsúlyokkal SÁGHY Miklós, *A narrátor teste: Az emberi testek kiazmatikus viszonyának szerepe Mészöly Miklós Film című regényében*, Jelenkor, 2007/4., 428-438. Vö. a IV. 5. 2. fejezettel.

<sup>28</sup> Vö. SZIRÁK Péter, *Folytonosság és változás: A nyolcvanas évek magyar elbeszélő prózája*, Debrecen, Csokonai, 1998, 46., valamint KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az emlékező regény: Nádas Péter: Emlékiratok könyve*, Alföld, 1994/7, 54-70.

<sup>29</sup> Nem pedig olyan képi jellemzőkben, mint pl. sajátos anyagság (faliképről lévén szó), felületiség vagy akár mozdulatlanság, hiszen a leírás során a kép voltaképpen „bemozdul”.

<sup>30</sup> Az ekphraszisz retorikai eredetéről ld. MILIÁN Orsolya, *Az ekphraszisz eredetei* = M.O., *Képes beszéd*, Budapest, JAK-Prae.hu, 2009, 22-47.

magát és aztán e torzképet maga is elfogadhassa valódinak, mert én voltam ez, minden ismerős beidegződésem működött, mégis adódott valami pontatlanság, valami rés, nem is egy, csúszások, rések, melyeken át mintha egy idegen lényre lehetett volna látni, valakire.”<sup>31</sup>

Nem arról van szó tehát, hogy a „képek” valamiképpen autentikusabb hozzáférést biztosítanak a szubjektumhoz, hanem a leírás nyelv és kép látens szembeállításán keresztül artikulálja az elbeszélő identitásának felbomlását, pontosabban eredendő bomlottságát. A kép (teljes leírása) nem csupán elérhetetlen a nyelv által, de maga sem önazonos, szükségképp „torzkép”, nem megbízható reprezentáció, inkább az egészélmény ígérete marad.<sup>32</sup> A leírás „képszerűsége”<sup>33</sup> tehát így mintegy önmagán belül képzi meg az (elérhetetlen) „kívül” tartományát, felrajzolja önmaga határait, aminek következtében a leírást a szüntelen határjárás feszültsége motiválja. Kép és nyelv dinamikája így a nyelvi megformálás szintjén tulajdonképpen azt a viszonyt ismétli, amely a regény „jelentéstani szintjén” megfogalmazódó „történetalkotás iránti összes elbeszélői kétely” és az „egynemű, a különböző kvázi-szólamokat magába olvasztó integratív elbeszélőstílus” között fennáll, és amely alapján Kulcsár Szabó Ernő az *Emlékiratok könyvét* a modernség és a posztmodern szövegalkotás korszakküszöbén helyezi el.<sup>34</sup>

Kép és nyelv (fogalom) egymásban tükröződő viszonya *Az égi és földi szerelemről* nagyesszében az ember valóságos eredet(telenség-) mítoszává duzzad,<sup>35</sup> amelynek főhősei természetesen Narcissus, aki nem ismerhet magára a tükörképében, hiszen „akkor az átváltozást tenné semmivé, ezzel elkülönített önmagát” (ugyanis két patak találkozásából született) és Echo, aki „olyan alkat és olyan jellem, mely más nélkül nem létezik, holott van teste”.<sup>36</sup> Az esszé tehát olvasható úgy, mint egyfajta küzdelem, amely „egy

---

<sup>31</sup> NÁDAS, *Emlékiratok könyve*, I. 25. Idézi SZIRÁK, 44. Ld. még *Emlékiratok könyve*, I. 219.: „most maradjunk így, csendben, elfáradtam, és főleg nem tudok megszabadulni attól a képtől, amit el akartam volna mesélni neked, de látod, nem tudtam elmesélni”.

<sup>32</sup> E finom distinkciók megjelennek a regény szövegének mikroszintjén is, ld. pl. a város megértésével kapcsolatban: „Mindenki a saját városát érti, egy idegen város utcáinak neve, meg hogy hol van nyugat és kelet, még a legfinomabb tájékozódási képességet és a legalaposabb topográfiai ismereteket feltételezve is merő absztrakció marad, a névből hiányzik a kép vagy a képből az élmény; [...]”  
NÁDAS, *Emlékiratok könyve*, II. 38.

<sup>33</sup> Amelyet egyes értelmezők kifejezetten filmttechnikai eljárásként azonosítanak, ld. pl. TVERDOTA György, *Körmondat és lassított felvétel*, Alföld, 2000/5, 43-48, 46.

<sup>34</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945-1991*, Budapest, Argumentum, 1994, 178-179.

<sup>35</sup> NÁDAS Péter, *Az égi és a földi szerelemről*, Budapest, Szépirodalmi, 1991, 8.

<sup>36</sup> *Uo.*, 14, 16.

'platonikus' ideál nevében megkísérel 'kibújni' a tükörszerű gondolkodás retorikájából", amely tétje, hogy „a nyelven 'kívüli' nyelvet kísérli [...] meg tetten érni”:<sup>37</sup> Nádas érvelése voltaképpen az *Emlékiratok könyve* nyelvi koncepciójának már-már önellentmondásba<sup>38</sup> torkolló dilemmáit ismétli. Számunkra lényeges pontja a gondolatmenetnek, amely visszavezet a nagyregény második nagyszabású ekphrasziszához, hogy amennyiben ez az antropológia nem csupán nyelvi és nem-nyelvi, hanem jellegzetesen – még Narcissus és Echo eredetmítoszában is – képek és fogalmak kölcsönösségére épül, vagyis kép és szöveg – akár mediálisnak is nevezhető – konkurenciája konstitutív szerepet vállal a leírás, leírhatóság határzónáinak kijelölésében, akkor ez a virtuális határvonal nem kizárólag a fogalmi világ és testek, érintések és más gesztusok tagolatlan „valósága”, hanem sokkal inkább a nyelven belül, a képi és fogalmi reprezentációk mediális prefigurációi között húzódik.

A regény másik képleírása, mely Gyllenberg különös fotográfiáját mutatja be, sajátos módon ismétli a falikép-ekphraszisz retorikáját. A fénykép leírása ellentéteken keresztül bontakozik ki, pontosabban visszavonások, megkérdőjelezések sorozata. A kép mintha nem is kép volna, „hanem egy lehetségesen teljes kép esetlegesen kiszakított részlete”, hiszen a háttér-drapéria elhagyja „szép vonalaival teret”, Stollberg kisasszony fejét azonban mégis „a két hatalmasan szétvetett comb és a maguk alá hajló erős lábszárak vonták természetes keretbe”.<sup>39</sup> A szereplők beállítása a takarás, megmutatás és sejtetés rafinált játékát űzik; a férfi teste meztelen, ágyéka azonban takarásban van, a női testen ruha, az egyik kebel mégis fedetlen, a ruha pedig „majdhogynem undort keltő szemérmertlenséggel rajzolta ki, amit szemérmesen elfedett”.<sup>40</sup> A leírás, amely választékos nyelvezete mintegy kíséri a kép kompozíciójának kontrasztjait (a jelzők közül válogatva: „undorító”, „ijesztő”, „kimódolt”, „alattomos”, „pompázatos”, „klasszikus”, „ábrándos”,

---

<sup>37</sup> KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Anti-anti-Platón”, Új Holnap, 1996/5, 57-65, 58. Az esszé így sajátos konceptuális „kapocs” Nádas két nagyregénye között, amennyiben nem csupán az *Emlékiratok könyve* emberképének teoretizáló végiggondolásaként, hanem a *Párhuzamos történetek* írói programjaként is olvasható: „A nevetséges, véres és nem kevésbé ostoba emberi történetet se ezeknek az élményeknek a nyelvén írták és írják. Így aztán még azt sem mondhatnám, hogy ennek a másik történetnek vagy akár párhuzamos történelemnek a megírása váratna magára. Amivel közel sem szeretném azt állítani, hogy a maga nyelvén ne hagyott volna érzékileg és érzelmileg fölfogható, olykor igazán mindennapi és közhasznú tárgyokban megnyilvánuló nyomot. Talán ezeken a nyomokon kéne visszanyomulni.”, NÁDAS, *Az égi és a földi szerelemről*, 20.

<sup>38</sup> Uo., 59.

<sup>39</sup> NÁDAS, *Emlékiratok könyve*, II. 283.

<sup>40</sup> Uo.



stb.), ezután jut el Stollberg kisasszony pataujjáig és mosolyáig, amely „kép minden szépeltő arányosságokból és alattomosan érzékies összefüggésekből kimesterkedett részlet[ét] sátáni paródiává”<sup>41</sup> változtatja, kifordítja önmagából. A pataujjat, amely korábbi említésekor mintegy fordított szexuális aktust imitálva felsebzi az elbeszélő száját,<sup>42</sup> nevezhetnénk ezért a fénykép *punctum*ának,<sup>43</sup> ám a fotó különös középpontja nemcsak kifigurázza, de éppen ezzel be is tetőzi az ellentmondásokra épülő kompozíciót. Követve az elbeszélő magyarázatát, a „tökéletes” kép arra törekedne, hogy eliminálja a tökéletlenségeket, amelyek azonban „bármiféle emberi tökéletességnek elidegeníthetetlenül természetes részei”. Ezt ássa alá a középpontban álló pataujj, rámutatva a „tények tárgyyszerű kegyetlenség[eire]”.<sup>44</sup> A művészi(eskedő) kép által megcélzott illúzióról rántja le a leplet Stollberg kisasszony keze, de nem a „csalásra” mutat rá, hanem, ijesztő testi deformációjával, mintegy tetézi azt, a művészi kép kényelmes, kellemes esztétikuma helyett a kényelmetlen, zavarba ejtő valóságot közvetíti. Azt is megtudjuk, hogy a pataujj szerepét többé-kevésbé magának Thoenissennek kellett volna betöltenie, amennyiben ő lett volna Gyllenborg eredeti tervei szerint a kép középpontjában, a két egészséges test által közrefogott „szépségesen beteg” szereplő.<sup>45</sup> Az elbeszélő tehát hiányzik a képről, amely azonban mégis – vagy éppen ezért – meg tud mutatni valamit, amire az író képtelen: „többet mondott el nekünk [Gyllenborg], mint amennyire én minden küszködésemmel, vívódásommal egyáltalán képes lehettem volna az ügyetlenül egymás mellé rótt szavakkal”.<sup>46</sup> A képek nyelven túli, megragadhatatlan tapasztalata kapcsolja össze az antik falikép és a Gyllenborg-fotográfia leírását, és illeszti be az elbeszélői kétely

---

<sup>41</sup> *Uo.*, 284

<sup>42</sup> „Ő nem csak türte alázatos csókomat, hanem ama rövid pillanatra teljesen átengedte csókomnak kezét, ezt jól éreztem, hogy aztán lassan, élvezve ajkam forró érintését, húzni kezdje, bár azt is éreztem, hogy nem elvonni akarja tőlem, hanem valami mást, valami kegyetlenebbet, valami végletebbet akar, nagy ügyetlenségünkben kesztyűje is lesodródott az öléből, s akkor összenőtt, szörnyű, patányi ujját úgy lökte be az ajkaim közé, miközben teljesen némák maradtunk, némák, mint a tolvajok, hiszen az anyja a vasúti kocsí rázkódásaitól zötykölődve, nem is egészen hunyt szemekkel ott szundított az oldalán, és laposan széles körmének élével oly szándékoltan sértette föl az ajkamat, a nyelvemet, hogy ezzel alázatomat a megaláztatásomba fordíthassa át.” *Uo.* 282.

<sup>43</sup> A *punctum*ot Barthes is a megsebzés metaforájával írja le, vö.: Roland BARTHES, *Világoskamra: Jegyzetek a fotográfiáról*, Budapest, Európa, 2000, 45.

<sup>44</sup> NÁDAS, *Emlékiratok könyve*, II. 284.

<sup>45</sup> „Áldottam a sorsot és hajlíthatatlanságomat, hogy azokon a lenyűgöző szépségű fotográfiákon, melyeket szegény Gyllenborg a hiányos öltözetű grófkisasszonyról és a teljesen meztelen szobainasról készített, s amelyek talán épp e pillanatokban kerültek a holmijai között turkáló hatósági személyek birtokába, nem szerepeltem, holott szerencsétlen sorsú ifjú barátom mindig hevesen, olykor egyenesen könnyezve ostromolt, mondván, egy hármasságra lenne szüksége, a szobainas bárdolatlanul erős teste mellé az én gótikusan boltozott törekenységemre, ahogyan mondotta volt, hogy »az egészségesnek e két szélső pólusa foghassa közre azt, ami oly szépségesen beteg.«” *Uo.*, 277-278.

<sup>46</sup> NÁDAS, *Emlékiratok könyve*, II. 296.

által meghatározott szövegbe. A fénykép természetesen nem a hagyományos értelemben vett „valóságot” mutatja (alkalmatlan is, hogy bizonyítékként szolgáljon a rendőrségi nyomozás számára), sokkal inkább művészet és valóság, a „bölcsek antik esztétikák” és a „tények tárgyszerű kegyetlenségei” között feszülő ellentétet, elmozdulást, hasadást, így voltaképpen a Thoenissen-émlékirat szövegvilágának, a kimódolt stílus és az emögött felsejlő borzalmak kereszteződésének jelképévé válik.

A fénykép azonban, bármennyire is szorosan illeszkedik a falikép-ekphraszisz retorikájához, mégis távolabb esik az elbeszélőtől. Az én nem „oldódik bele” a képbe nézegetés közben (hanem éppenséggel hiányzik a felvételtől), a fénykép idegenként (idegenebbként), külsődlegességgel jelenik meg az elbeszélésben. A rafinált kompozíció képes feltárni valamit a szereplők titkos életéből, és mintegy ennek elfogadását, tudomásul vételét (Stollberg kisasszony mosolyát) rögzíti, végeredményben egyfajta külső emlékkép, amelyet az elbeszélő nem tud teljes egészében felidézni, megragadni, amint ezt a kép leírását követő jelenet a felügyelővel hangsúlyozza.<sup>47</sup> Míg a falikép az önmegismerés útjaira vezethette Thoenissen, a fénykép, vagy még inkább a fényképre vetett tekintet a múlt megismerhetetlenségével mint leküzdhetetlen idegenséggel való szembesülés, az erre való ráébredés metaforája:

„...és én úgy néztem őt, mint aki fényképet néz egy múltbéli arc mosolyáról, a pillanat mégis jóval többet adna a puszta látványnál vagy holmi gondolatoknál, melyek e kimerevedett kép hatására felmerültek és elmerültek bennem, ugyanis tűnjék bármily érzelmes túlzásnak e kijelentés, mégis azt kell mondanom, hogy megvilágosodás volt e pillanat, vagy legalábbis az, amit jobb szó híján megvilágosodásnak szoktunk nevezni, az arcát láttam, meztelen nyakát, az ágynemű gyűrődéseit, de a látvány minden kicsi részletének a lehetségesnél sokkal gazdagabb története lett, olyan képekkel és érzésekkel telt múltja volt, melyeknek létezéséről különben nem lett volna tudomásom, megragadhatatlan összefüggései, melyek immár mégis megfoghatónak tetszenek, a leírás folyamatosságával nem visszaidézhető történet persze, mondjuk egy kép...”<sup>48</sup>

Az elbeszélő – ez alkalommal nem Thoenissen – újra és újra képeket említ, amelyekből útjára indítja a leírást, amely rendre elmarad az élmény mögött. A fénykép ez esetben

---

<sup>47</sup> *Uo.*, 285-297.

<sup>48</sup> *Uo.*, I. 222.

metafora, amely a megfigyelés alanya és tárgya közti távolságot emeli ki, hiszen a fényképszerűség a múlt idejű elbeszélés jelen idejű élményét utalja a (rég-)múltba. Ez a távolság azonban hozzájárul a pillanat erejéhez, a „megvilágosodáshoz”; mintha a fénykép tanulmányozása, az, az elválasztottság ebből fakadó, intenzívebbé váló érzete tenné lehetővé az élmény mélyebb, gazdagabb befogadását. A fénykép-metafora tehát nemcsak az egyre inkább a múltba vesző élmények feleleveníthetlenségének, hanem – és ez voltaképpen az *Emlékiratok könyve* narratori kételyektől és fiaskóktól terhes szövegének „pozitív” hozadéka – a múlt távoli eseményeinek felidézésére tett erőfeszítések szenzációjának jelképévé is válik.

Ezt a jelképet „rögzíti” Somi Tót Krisztián „józan, talán túlon túl józan”<sup>49</sup> szólama, amely közvetlenül a Gyllenborg-affért követi, és amely mintegy elbúcsúztatja, levezeti az emlékiratokat. Az ő történetét szintén fényképek tanulmányozása indítja, nagyapja képeit „térképészeti munkákhoz használatos”<sup>50</sup> nagyítóval vizsgálta gyermekkorában, ezzel szinte bevezeti a képekhez lazán kapcsolódó kvázi-tudományos, vagy inkább valamiféle racionalitásra törekvő fejtegetéseket. Somi Tót valójában ellenáll a fényképeknek, amennyiben önmagát nem hajlandó felismerni bennük: sokáig kézbe sem veszi őket, majd nem fogadja el a hasonlóságot nagyapjával, „nincsen bennem fogékonyság a szépszerűet iránt” ismeri be, és ebben épp az „önszemlélet bátortalansága” játssza a főszerepet.<sup>51</sup> Nem engedi közel magához a képeket, csupán behatóan vizsgálja őket, így élettörténete (az önmegértés helyett) mintegy ebből a távolságtartó, logikára, arányosságra és ésszerűségre épülő, kontemplatív vizsgálódásból bomlik ki. Krisztián számára éppúgy idegen marad a képekről ismert nagyapa, mint a gyermekkori barát, akinek emlékiratait gondolja, saját magához azonban éppen ezek által, az idegenségtapasztalat irritációin, feszültségein keresztül tud közelebb férközni.

#### **IV. 2. A fotográfia szép története**

*A fotográfia szép története*, amely először 1993-ban jelent meg a Filmvilágban, mint Monory M. András készülő filmjének alapanyaga,<sup>52</sup> mintegy az *Emlékiratok könyvét* írja

---

<sup>49</sup> *Uo.*, II. 304.

<sup>50</sup> *Uo.*, 318.

<sup>51</sup> *Uo.*, 319.

<sup>52</sup> Ld. Filmvilág, 1993/8. és 9. szám (8-23. illetve 36-51.). A filmnovellából ezen közlés sokat ígérő lábjegyzete ellenére nem készült film.

tovább, ahogy erre Balassa Péter több alkalommal is figyelmeztet.<sup>53</sup> Balassa monográfiájának vonatkozó fejezete, amely tudtommal mindmáig a mű egyetlen alaposabb elemzése, nemcsak a „kellékek”, azaz a Thoenissen-történet nagypolgári, dekadens légkörének átvételét, hanem fontos motivikus átfedéseket is észlel.<sup>54</sup> Így például felfigyel a Narcissus-mítoszra történő finom utalásra,<sup>55</sup> amely nagyregény elemzésében a lacani diskurzushoz, a tükör-stádiumhoz való kapcsolatot tette lehetővé.<sup>56</sup> *A fotográfia szép történetében* a szerelmi háromszög sok tekintetben ismétli az *Emlékiratok* könyvének szereplői viszonyait; a hármaskompozíció nem csak a Gyllenborg-fényképet, hanem a nagyregény számos más vonatkozását idézi;<sup>57</sup> még akkor is, ha a filmnovella intertextuális utalásrendszere egy másik hármaskompozíciót nevez meg forrásául, méghozzá Helen Hessel életrajzi műveiből – vagy akár a filmvászonról – ismert, korántsem szokványos szerelmi háromszöget.<sup>58</sup>

*A fotográfia szép történetében* azonban az én hasadtsága nem az emlékiratok összerendezhetetlenségének, megírhatatlanságának kudarcában, mint inkább a főhősnő örületében, pontosabban az örület nyomán a (kül-)világ torzuló, elbizonytalanodó érzékelésében artikulálódik. Kornélia örülete ugyanakkor mintha fotográfiai célkitűzéseiből, illetve ezek kudarcából eredne.<sup>59</sup>

---

<sup>53</sup> Vö. BALASSA, 473-483. Olyannyira, hogy Czigány Ákos épp ezen a példán mutatja be Balassa könyvének „nárcisztikusságát”, amely az összes művet a nagyregény felől közelíti meg. Ld. CZIGÁNY Ákos, *Esszéktől északra: Balassa Péter: Nádás Péter, Jelenkor, 1998/6. 643-680, 672-673.*

<sup>54</sup> Több helyen nemcsak motivikus, hanem szövegszerű átvételek is erősítik, hogy a filmnovellát az *Emlékiratok* könyve felől, mintegy „hipertextusaként” olvassuk, ld. pl. az antik falikép fejezetében kiemelt helyen szereplő „mélyzöld homály” (NÁDAS, *Emlékiratok könyve*, 353.) kifejezését, amely *A fotográfia szép történetében*, bár talán nem olyan hangsúlyos helyen, szintén előkerül; NÁDAS Péter, *A fotográfia szép története* = N.P., *Vonulás: Két filmnovella*, Pécs, Jelenkor, 2001, 95-192, 118.

<sup>55</sup> Kornélia és Carl nézik magukat egy „tóká”-ban; “Elérik egymás kezét a víz felett, s egyensúlyukat veszítve loccsannak bele. A hang és a kép most sem találkozhatnak. Előbb a kéz rettenetének, majd a rettenet kéjének ordításai.” vö. NÁDAS Péter, *A fotográfia szép története*, 144. *Az égi és a földi szerelemtől* nagyszabású Ovidius-olvasata ismeretében (amely megírása és a filmnovella születése között feltehetően igen csekély az időbeli távolság) továbbgondolható a párhuzam; Kornélia és Carl ez esetben a Narcissus-történet modern újraírásának hősei volnának, akik tragédiája immár nem (víztükör-)kép és hang, hanem fényképes rögzítés és írás összeegyeztethetlenségéből fakadna.

<sup>56</sup> BALASSA, 473.

<sup>57</sup> Vö. *Az égi és a földi szerelemtől* autóbusz-példázatát: “A másik személy emberi minőségének értékeléséhez azonban mindig egy olyan harmadik személy virtuális jelenlétére volt szükségük, akiről mindkettőjüknek volt véleménye.” (37.)

<sup>58</sup> *A fotográfia szép története* első oldalán közli a felhasznált, idézett szerzők listáját, amelyben szerepel Helen Hessel; a filmnovellával egy évben készült el Nádás *Helen* c. esszéje, amelyben Hessel életével és annak jelentőségével foglalkozik (NÁDAS Péter, *Helen* = N.P., *Esszék*, Pécs, Jelenkor, 2001, 194-221.). Az életrajz – pontosabban Henri-Pierre Roché önéletrajzi regényének – felhasználásával François Truffaut rendezett filmet (*Jules et Jim*, 1962).

<sup>59</sup> A primárius, tudjuk meg, éppen a főhősnő elméjének épségét megőrzendő kobozza el az „apparátust”: “Kihasználtam gyöngességét, bizony elkoboztattam az apparátusát. Ne is reménykedjen semmiben. Se a

A főhősnő története a sokat mondó „Lelkében felemelkedik” című fejezettel kezdődik, ahol a léggömb jelképiségét a „pattanásig feszülő” idegek és a kötélzet közötti párhuzam is aláhúzza.<sup>60</sup> A léggömb a lélek testtől („a testem börtön”, mondja Kornélia Károlynak) a haszontalan „kéj” fogságából<sup>61</sup> való elszakadást ígéri.<sup>62</sup> A léghajózás férfias vállalkozásában (Kornélia is „kifejezetten férfiasan van öltözve”<sup>63</sup>) mintha kettéválna Kornélia és a mérnök szándéka. A mérnök, akinek tudományos eltökéltsége igen jól illeszkedik a novella történeti díszleteihez, „gyűjt”, „összevet” és „kimér”, míg Kornélia célja, aki ezen eljárásban a „törvényt” és az „Istent” hiányolja: „[e]gyre magasabbra, egyre távolabbra. Ne legyen mondat, érzés, mozdulat, melyre ne néznénk alá a madarak távlatából”.<sup>64</sup> Mindkettejük érdeklődésében közös és jellegzetes a világra vetett tekintet. A léggömb esélyt ad arra, hogy fentről „mindent” lássanak; a repülés egy külső, totális nézőpont, a megvalósult „descartesi optika” ígérete. Ez a látószög tulajdonképpen a hagyományos realista irodalom narratív alaptechnikája is, amely a filmnovella fiktív történetiségével egyidőben, a fotográfia technikájától valószínűleg nem függetlenül<sup>65</sup> alakult ki.

Ezen a ponton válik különösen jelentéssé, hogy a léghajó-utazás, de voltaképpen *A fotográfia szép története*nek egésze Adalbert Stifter 1840-es *A kondor* c. elbeszélésének újraírása, vagy, követve a műfajválasztás intencióit, „megfilmesítése”.<sup>66</sup> *A kondort* – anélkül, hogy ezzel a különös elbeszélés részletesebb elemzésébe bocsátkoznék – szintén a „madárperspektíva” szervezi: nemcsak Cornelia<sup>67</sup> nézhet le a földre a léghajóról, Gustav is felülről figyel a várost, és ezt rögzíti a szöveg zárlatában a Párizsban kiállított képek egyike is: „nagy város képe, felülről látva – házak tornyok, templomok tömegével a

---

szörnyű Henriette, se az édes kis Milena nem árulja el, hogy hová, milyen titkos faliszekrénybe rejtettük el. Kevesebbtől nem is lett volna érdemes megfosztani. Arra ítélem, hogy két szép szemével nézzen, s amit lát, az ujjacskáival tapintsá. Ha akarja.” NÁDAS, *A fotográfia szép története*, 148.

<sup>60</sup> *Uo.*, 101.

<sup>61</sup> nem túl finoman utalva az onánia már az *Emlékiratok könyve* kapcsán is említett motívumára: „[c]sak a saját faszomba kapaszkodhatom”, *Uo.*, 102.

<sup>62</sup> *Uo.*, 113.

<sup>63</sup> *Uo.*

<sup>64</sup> *Uo.*, 107, 104.

<sup>65</sup> A fotográfia szerepe a realista látásmódban legrészletesebben ld. Rolf H. KRAUSS, *Photographie und Literatur: Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2000.; Philippe ORTEL, *La littérature à l'ère de la photographie: Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, 171-190.

<sup>66</sup> A Stifter-intertextus lokalizálásáért Kelemen Pálnak tartozom köszönettel.

<sup>67</sup> A következőkben Stifter elbeszélésére utalva a német eredeti írásmódját követem, amikor a női főszereplőre hivatkozom, így megkülönböztetve *A fotográfia szép története* Kornéliájától.

holdvilágban úszva”.<sup>68</sup> Gustav is felülről lát rá a városra, mint Cornelia, ugyanakkor tekintetük mintegy keresztezi is egymást, amennyiben Gustav, legalábbis a bevezető „Éjjeli kép” tanúsága szerint, inkább a holdat, majd, miután feltűnt a láthatáron, a léghajót fürkészi, vagyis felfelé, a messzeségbe tekint, míg Cornelia „egyenesen a levegős mélységbe”, a földre néz, „hogyan talál-e ismerős helyet”.<sup>69</sup> A két tekintet így egymás tükörképévé válik, amelyek kölcsönös kudarcban metszik egymást: Gustav éppúgy nem tudja befogni tekintetével a messzeséget, ahogy Cornelia megszedül a – számára adott – távolság tapasztalatától. Az elbeszélés erre a komplementer, mégis szubverzív ellentétezésre épül, amelyet az éles időbeli, de még inkább fokalizációs elbeszélői váltások tesznek hangsúlyossá;<sup>70</sup> Gustav égiteste a Hold, amely bevilágítja az éjszakát (a záró fejezet a két festményét „holdképnek”<sup>71</sup> nevezi), és apró esti fényekkel – a szegény mosónő illetve a festő lámpájával<sup>72</sup> – lép párbeszédbe, miként az én-elbeszélő Gustav a „becsületos, jó”<sup>73</sup> kandúrral. Amikor feltűnik a léghajó, mint egy „gondolatjel az égen”,<sup>74</sup> mintegy felülírja a holdvilágot; az éj nappalba fordul, a szöveg pedig elhagyja Gustav én-elbeszélését, vagyis a „naplót”, amelyből „az előbbi rész szóról szóra van véve”,<sup>75</sup> hogy léghajó belsejéből közvetíthessen. Cornelia így már a Naphoz kerül közel, amely azonban érezhetően a megrettenő nő látószögéből tárul fel: „és végre a nap fenyegető égitestnek, kivágott korongnak, hullámzó, fehérré olvadt fémnek látszott, sugarak és melegség nélkül: így bámult megsemmisítő fényével az örvényből – anélkül, hogy akár egy kicsiny fényt is megőrzött volna ezekben az üres terekben; csak a ballonra és a hajóra meredt egy éles fény, amely kísértetszerűen emelte ki a gépet az őt körülvevő éjszakából és az arcokat halottakéhoz hasonlóan rajzolta, mint egy laterna magicában.”<sup>76</sup> A fényképtechnika

---

<sup>68</sup> Adalbert STIFTER, *A kondor*, Budapest, Franklin, 1907, 34. (Ford. „B. K.”)

<sup>69</sup> *Uo.*, 14-15.

<sup>70</sup> Vö. részletesebben: Michael WILD, *Wiederholung und Variation im Werk Adalbert Stifters*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2001, 21-34. Az egymást kiegészítő ellentételekre épülő szöveg kapcsán joggal merül fel az a lehetőség, hogy a bonyodalmat a társadalmi nemi szerepek feszültségeként, vagyis Cornelia női szerepéből való kitörésének, vagyis az erre való törekvés és kudarc történeteként olvassuk az elbeszélést, vö. Sabine SCHMIDT, *Das domestizierte Subjekt: Subjektkonstitution und Genderdiskurs in ausgewählten Werken Adalbert Stifters*, St. Ingbert, Rührgig Universitätsverlag, 2004, 104-130.

<sup>71</sup> *Uo.*, 34.

<sup>72</sup> *Uo.*, 6.

<sup>73</sup> *Uo.*, 35.

<sup>74</sup> *Uo.*, 8.

<sup>75</sup> *Uo.*, 10.

<sup>76</sup> *Uo.*, 17. A fordítást jelentős mértékben módosítottam, ugyanis a kissé idejétmúlt, de többé-kevésbé megbízható magyar szöveg itt az egyszerűsítés mellett mintha tudatosan „lágýitaná” Stifter megfogalmazását: egyfelől megőrzi a napot alanynak, ahol pedig az eredeti már egy (kísérteties

feltalálásával gyakorlatilag egyidőben született szöveg az idegen(-szerű) élményeként, a „halál hírnökeként” idézi meg a laterna magicát, ezt azonban nem elsősorban a légballoon-utazás technikai-mérnöki kontextusa, mint inkább Cornelia „férfias” törekvésének, világmegismerő vágyának kudarcra hívja elő, amelyet, mintegy újraírva az Ikarosz-mítoszt, az éltető nap önmagából kifordulása, kiüresedése és halálos fenyegetéssé alakulása jelképez. A laterna magica-szerű nap és a holdvilágos éjszaka, amelyek a szöveg „fényviszonyait” szervezik és párbeszédbe lépnek a romantika hagyományának képi világával,<sup>77</sup> központi szerepe azonban meginog: az elbeszélői diskurzus markáns jelenléte és a hangsúlyosan perspektivikus szerkesztés elbizonytalanítja a romantikus kép stabilizációját. Ezzel párhuzamosan a szerelmi szál erőteljes temporális indexet kap a csók pillanatnyiségében: „két emberélet legboldogabb pillanata megérkezett és – elmúlt.”<sup>78</sup> Ez a temporalitás íródik be a Gustav két festményének esztétikájába is; a holdvilágos látképek az elmúlt szerelemre emlékeztetnek, amelyet érdekes módon a beszédszerűség, a hang metaforikája jelenít meg: „Hogy érezte agyában ez ártatlan, szemérmes képnek csillogását, mint egy lélek csendes szemrehányásait, melyek most hallgatnak, de mégis mint fénysugarak beszélnek, melyek mélyebbre hatnak, melyek mindig itt vannak, mindig világítanak és soha el nem hallgatnak, mint a hang.”<sup>79</sup> A kondor zárlata így a kevésbé a romantikus szerelemideál beteljesülését, mint inkább a romantikus elvagyódás képi rögzíthetőségét kérdőjelezi meg, ahol a „kép” nem csupán a festményre, hanem önreflexív módon az elbeszélés képiségre, a „láttatás” lehetőségeire is vonatkozhat; a kép szimbolikus állandóságának helyébe az elmúlt visszaállíthatatlanságának, vagyis az ezt megkísérlő reprezentációk szükségszerű tökéletlenségének: a „megtörtént hatalmának”<sup>80</sup> tapasztalata lép.

*A fotográfia szép története* tehát nem csak *A kondor* cselekményének fő mozzanatait veszi át, hanem bizonyos tekintetben prózapoétikai sajátosságait is továbbírja. A filmnovellát egyfelől a töredékes, elliptikus szerkesztésmód, amelyet Balassa elemzése a szöveg (fény-

---

hangulatú, éppen ezért) nehezebben meghatározható forrásból érkező fényről beszél, másfelől egész egyszerűen nem említi az „üres tereket” („wesenlosen Räumen”), a halottakra való utalást („totenartig zeichnend”), valamint – az éppen a fényforrás elmozdulása miatt lényeges – „laterna magica”-hasonlatot. Vö. Adalbert STIFTER, *Der Kondor* = A.S., *Gesammelte Erzählungen I.*, szerk. Walter HOYER, Leipzig, Dieterich’schen Verlagsbuchhandlung, 1954, 9-34, 19.

<sup>77</sup> WILD, 33.

<sup>78</sup> STIFTER, *A kondor*, 27.

<sup>79</sup> *Uo.*, 35.

<sup>80</sup> A magyar fordítás („Nyugodtan és hidegen állt lelke előtt a tények hatalma, mely soha, de már soha meg nem változtatható”, *uo.*, 36.) némileg önkényesen „tényekként” adja vissza az eredeti „Geschehenen” kifejezést (vö. STIFTER, *Der Kondor*, 32.).

)képszerűségeként azonosít és a fotográfia metaforáját kiaknázva igen részletesen elemez,<sup>81</sup> másfelől, ezzel szoros összefüggésben a nyelvi referencialitás és a narrátori autonómia elbizonytalanítása jellemzi. Nem világos, hol kezdődnek Kornélia képzelgése, akinek a képzelete az orvos szerint „oly nagyra nőtt, hogy maga [...] sem tudhat[ja], mi történik vele [...] valóságosan”;<sup>82</sup> Károly-Karol-Carl kiléte zavaros,<sup>83</sup> éppúgy, mint a „sebesült erdész”-é, aki többször előbukkan a szövegben – talán ő az, akinek megsebesítését társai az első csoportképen tettetik.<sup>84</sup> A filmnovella eseményszála legalább három sík, három narratív struktúra között modulál; a figurák párbeszédének tere folyamatosan (leírásokon keresztül hozzáférhető) fényképekké alakul, a képek ugyanakkor megelevenednek; mindez kiegészül egy „imaginárius film” síkjával, amennyiben például a narrátori „hangok” – néha nehezen beazonosíthatóan – szétválnak „hallható” narrációvá illetve (az el nem készült filmen) „látható”, azaz tulajdonképpen „rendezői utasítások”-ként funkcionáló részekké, amely utóbbiak néha épp a hang és a kép szétcsúszására figyelmeztetnek – ugyanakkor egyes mondatok (mint például a többször visszatérő „Van egy hang.”) ellenállnak e forgatókönyvet imitáló szerkezetnek.

Az elbeszélés tehát nem tárulkozik fel az olvasói tekintetnek, ahogy a léghajó-út is kudarcba fullad. A veszélyes kísérlet eredménye csupán „szellemalakok, látomás”;<sup>85</sup> a fényképezés technikája nem mérnök és az orvos racionális megfontolásaihoz, hanem a főhősnő képzelődéseihez, imagináriusához kapcsolódik. Kornélia az általa „látottakat” kívánja rögzíteni (az apparát elkobzása után fejben<sup>86</sup>), amely látás tehát imaginációként, *képzelődésként* értendő; az orvos éppen azt akarja elérni, hogy ehelyett „a két szép szemével” nézzen.<sup>87</sup> Kornélia azonban nem jár sikerrel: „Mert a sötétség a fényt nem

---

<sup>81</sup> BALASSA, 473-483., különösen 474.

<sup>82</sup> NÁDAS, *A fotográfia szép története*, 140.

<sup>83</sup> A halottnak hitt Károly különös díszletek között, egy temetőben tűnik fel, majd megjelenik a rá megszólalásig hasonlító Carl (*uo.*, 146.) – a névváltozatok, amelyek variálódását a szöveg egyik dialógusa külön hangsúlyozza („Miért nem mondta ki soha a valódi nevem?”, *uo.*, 139.), akár a Kornélia név variációiként is érthetők.

<sup>84</sup> „Egyikük hanyatt fekszik a ledöntött törzsön, másik kettő úgy tesz, mintha nagy komoly ábrázattal a derekánál fűrésznél el emezt, ő meg úgy, mintha kínok kínját kéne kiállnia, a többiek viszont mindeközben a lencsébe vigyorognak.”; később azonban két alkalommal is „sebesült erdész”-ről van szó, *uo.*, 126., 168, 176.

<sup>85</sup> *Uo.*, 110.

<sup>86</sup> A „fejben fényképezéshez” ld. a jóval később íródott, *Világló részletek* c. esszé agg mesterét, Akahitot, aki „immár évtizedek óta kizárólag az agytörzsére fényképezett”, NÁDAS, *Világló részek*, 4.

<sup>87</sup> *Uo.*, 150, 147-148.



fogadja be. A kép ezt írja ki. Hol sötétségbe lök, hol fényre hoz. A kép megtart. Minden mindig megváltozik. Ezt a szörnyűséget nem lehet elviselni.”<sup>88</sup>

A fénykép megtart, az ábrázoltak változását, az idő folyását nem képes rögzíteni, bár Kornélia tervét nem adja fel:

„Ha legalább három órán át nyitva tartom, akkor nemcsak a hold fényét rögzíti, hanem a fény útját az idővel. Valami olyasmit, ami szabad szemmel nem látható. És akkor megint van egy bizonyítékom.”<sup>89</sup>

Ez a bizonyíték azt igazolná, hogy Kornélia víziói valóságok, azt, hogy léteznek „képek” a primárius által kizárólagossá tett érzékszervi percepció <sup>90</sup> és a nyelv értelemadó utólagossága között, amelyet az író Carl védelmez a főhősnővel szemben.<sup>91</sup> Kornélia számára a fénykép mutat, jelent valamit (ezt a primáriussal szemben kell hangsúlyoznia<sup>92</sup>), mégsem nyelvként, szimbólumként működik, „valamiképpen közös természetű azzal, amit ábrázol”.<sup>93</sup> Roland Barthes ugyan határozottan fényképek nézőjeként, nem készítőjeként nyilatkozik, megfigyeléseit összegezve a fotót „örült igazságként” jellemzi, amely akkor örült, „ha realizmusa teljes, ha szabad így mondani: eredendő, ha riadt tudatunkba az Idő fogalmát hozza vissza”.<sup>94</sup> Kornélia fényképektől, fényképezéstől nem leválasztható örületében mintha felismerhetővé válna Barthes gondolatmenete. A párhuzam azonban szükségképp csak érintőleges: Barthes esszéjében az „örület” említése ugyan egyáltalán nem meglepő, mégis inkább marginális, csak nyomatékosítja a vázolt, alapvetően episztemológiai problémát (a tekintélyes Barthes-recepcióban sem gyakran fordul elő,

---

<sup>88</sup> *Uo.*, 121.

<sup>89</sup> *Uo.*, 171. A Hold fényképezésének tudomány- és kultúrtörténetéhez ld. Carol ARMSTRONG, *Der Mond als Fotografie = Diskurse der Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, szerk. Herta WOLF, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, 359-384.

<sup>90</sup> „Arra ítélem, hogy két szép szemével nézzen, s amit lát, az ujjacskáival tapintsá. Ha akarja. Vagy akár az ajkával, a nyelvével is. Ha akarja. Érezze, hogy mindent megtehet. Ha akarja. Még az is a hatalmában áll, hogy ne akarja. Ez lenne a szabadság íze, Kornélia.”, *uo.*, 147-148.

<sup>91</sup> „Én a szavakhoz érzéseket társítok, s csak aztán az érzésekhez a képeket.”, *uo.*, 171. Nem véletlen, hogy Kornélia kísérletét Carl megszakításokkal hajtja végre, így az éjszaka egységét megörökíteni hivatott felvétel egymásra fotografált szegmensek halmazaként valósul meg: „Arra gondoltam, hogy az időt helyesebb lenne fázisokra bontani, s ezért félóránként kinyitottam és bezártam. Így talán jobban láthatóvá lesz, ami annyira a lelkén feküdt. De még ezzel sem voltam egészen elégedett, mert amikor felkelt a nap, teljesen önállósítottam magam, s rövid időre ismét megnyitottam.” *Uo.*, 175.

<sup>92</sup> „Téved. Ha nem leplezi, akkor ezzel, ha fedezékbe vonul, akkor azzal árulkodik. Olyan képek nincsenek, amelyek semmit nem mutatnak.” *Uo.*, 131.

<sup>93</sup> BARTHES, *Világoskamra*, 80.

<sup>94</sup> *Uo.* 117., 123.

hogyan a *Világoskamrát* kifejezetten a zavar, megbomlás, kétségbeesés dokumentumaként olvassák). *A fotográfia szép történetében* azonban tulajdonképpen Kornélia örülete határozza meg a világhoz való hozzáférés feltételeit; a szöveg referencialitásának bizonytalanságai, a fénykép-, álom- illetve fantázialeírások rétegzettsége mind a megbomlott elme működésekként értelmezhető.

A fényképek, a barthesi *ez volt* noéma értelmében csak a már elmúltat, az elmúlást ábrázolhatják – a „Halál ügynökei”,<sup>95</sup> amely jelen esetben mintegy kibontja Stifter megidézett elbeszélésének kísérteties *laterna magica*-hasonlatát. Kornélia utolsó fotójával a halált (Carl halálát) rögzíti, akárcsak a novella elején szereplő férfi, aki tulajdonképpen ugyanazon, a szerelem és a halál stációin keresztül jut el a felvételig, mint Kornélia. A férfi története kerettörténet; a záró fejezetben Kornélia jégbe fagyott tetemét kiemelő helikopter (mintegy profanizált „kondor”) nyitja az elbeszélést, antropomorfizált tekintete (amely a léggömbből vizsgálódó Kornélia perspektíváját előlegezi) mintegy keresi a férfit, „kit sikerülhetne megragadnia”,<sup>96</sup> másrészt megismétli-előrevetíti Kornélia tragédiáját. A főhős nő jégbe fagyott teste talán nem marad fenn az örökkévalónak (hiszen „a jég vészesen csöpög”<sup>97</sup>), törekvése, vágya, vagyis „örülete” állandónak mutatkozik, amennyiben megismétlődik,<sup>98</sup> mintegy újjászületik a férfi sorsában.

A férfi, aki padlásszobájában készül önmaga halálát, „saját sötétségét”<sup>99</sup> lefényképezni, *A kondor* Gustavjának alakmása. A festő az „éjjeli csendet” várja, amikor elül a város, a „kellemetlen esti embertömeg”<sup>100</sup> zaja, amikor az ezüstös hold látványa veszi át a hatalmat: „A hold végre felemelkedett a tetők fölé és a magas kékben csillogott, fénylett és csillámlott és az egész égen szerte áradt a világosság, az összes felhőkből ezüst ragyogott [...]”<sup>101</sup> – ez az a látvány, amelyet a két festmény, Gustav „holdképei” az elbeszélés végén megjelenítenek. Nádas filmnovellájában a fényképész „belső” hangzavarral küzd: „Arra az órára, percre vártam, melyben elhalnak bennem végre a csatázó szavak, a mondatok többé

---

<sup>95</sup> *Uo.* 81., 96.

<sup>96</sup> NÁDAS, *A fotográfia szép története*, 97.

<sup>97</sup> *Uo.*, 192.

<sup>98</sup> Ez az ismétlés körkörössé teszi az elbeszélést, egyfajta freudi ismétlési kényszert imitálva, amelyről – más kontextusban – Balassa is beszél (BALASSA, 480.: „És éppen a rögzítés ismétléskényszere az, ami ennek az időtlenítő és elkerülhetetlen akarásnak az illuzórikusságát leplezi le.”), és amely Lacan *tuché*-vel kapcsolatos fejtegetéseinek is alapja (LACAN, 66.). Az ismétlést a kultúra „örömelv” által uralt szimbolikus mezejéről való kitörés, jelen esetben a rögzítés, a fénykép valósága utáni vágyakozás kényszeríti ki, amelyet Freud halálösztönnek (*Todestrieb*) nevez (Sigmund FREUD, *A halálösztön és az életösztönök*, Budapest, Múzsák, 1991; vö. továbbá BARTHES, 96.).

<sup>99</sup> NÁDAS, *A fotográfia szép története*, 99.

<sup>100</sup> STIFTER, *A kondor*, 5.

<sup>101</sup> *Uo.*

nem zúgnak és nem zenélnek, nem beszélek és nem beszélnek és nem beszél, se Istennel, se Isten, se szerelmesemmel, se szerelmesem, mikor senki, mikor csak kép marad.”<sup>102</sup> A férfi monológja nem csupán határozottan „belsővé” teszi a Gustavot zavaró zajt és nyomatékosítja hang és kép ellentétét, de mintegy vitát is folytat a festővel: tagadja Istennel és a szerelmessel való párbeszédet, vagyis tulajdonképpen azt, ami Gustav számára a holdvilág, majd a pirkadati léghajó képében reményt ad. Mindeközben a holdfény ezüstje, amelyet *A kondor* leírása többszörösen kiemel, a filmnovellában a fotópapír ezüstötvetőzetébe vált: „Jómagam a pirkadatra vártam, de képzeletemet nem tudtam csillapítani. Jön a pirkadat, magasan áll a hold, érzékeny ezüstszemcsék rögzítik földi árnyamat.”<sup>103</sup> A fénykép a romantikus kép helyébe lép; az elvágyódás immár nem egy holdvilágos tájkép jelképiségében jelenik meg, hanem a fotográfia magát az elmúlást rögzíti. Gustav tájképeit, amint azt Stifter elbeszélése világossá teszi, szintén az elvágyódás, a be nem teljesült szerelem (jel-)képiesülése teszi széppé; a fotográfia ellenben (és talán ebben áll „szép története”), amikor magát a halált – vagy, mint Kornélia esetében, a hold útját az égbolton – akarja képpé tenni, nemcsak továbbírja a romantikus hagyományt, hanem tagadja is: az elmúlás eseményszerűségét, időbeliségét teszi láthatóvá, vagyis csak a megörökítés, a kimerevítés, a képpé válás lehetetlenségét rögzítheti. A folyamatos elmozdulás (Kornélia és a férfi fotográfiája is „bemozdul”<sup>104</sup>) ebben az értelemben vett „szépsége” így kapcsolódik a „szabálytalanság”, „betegség” *Emlékiratok* könyvében megismert esztétikájához.<sup>105</sup>

### IV. 3. Esszék

Ha tehát, némileg naivan ugyan, de követjük *A fotográfia szép története* c. filmnovella címében foglalt olvasási ajánlatot, és egységbe próbáljuk rendezni a fényképezés egyfelől a történet nyelvi-retorikai és narratív megformáltságának, másfelől cselekményének szintjén is felbukkanó, igen széttartó alakzatait, a fénykép fogalmának egy olyan használata körvonalazódik, amely nem válik le markánsan egy általánosabb képfogalomról, pontosabban a kép, a képiség egy általánosabb, némi leegyszerűsítéssel akár retorikainak is

---

<sup>102</sup> NÁDAS, *A fotográfia szép története*, 98.

<sup>103</sup> *Uo.*, 101.

<sup>104</sup> *Uo.*, 99, 169.

<sup>105</sup> Ld. pl. *Emlékiratok* könyve I. 7. („Szabálytalanságom szépségei” c. fejezet), valamint a „szép” hangsúlyos említését a falikép-fejezetben (*Uo.*, 353.), illetve a Gyllenborg-fénykép „szépségéről” szóló passzust (*Uo.*, II. 284.), valamint BALASSA, 474.

nevezhető alakzatáról, amelyről az *Emlékiratok könyve* kapcsán esett szó részletesebben. Ugyanakkor a fényképezés, akár magáról az eljárásról, akár az elkészült fotográfiákról legyen is szó, a képben rejlő mozdulatlanságot, kimerevítettséget és ennek időn kívüliségét, atemporalitását, vagyis végeredményben életidegenségét emeli ki. A fénykép és a halál így értett elválaszthatatlansága azonban a „kép” kérdését újfent – csakúgy, mint a nagyregényben – sajátosan antropológiai horizontban veti fel. A filmnovellában voltaképpen azt kísérhetjük figyelemmel, hogy a fénykép kiválik a – más, fotográfiát tematizáló irodalmi alkotásokból ismert,<sup>106</sup> ezért hagyományosnak tekinthető – jellegzetesen „emberellenes”, embertelen technikai, mechanikai közegből, hogy működése, „sikere” illetve „sikertelensége” a főhősnő pszichéjének konstituensévé, örületének forrásává váljon, hasonlatosan ahhoz, ahogy a kezdő jelenetben a kép elkészültének feltétele a fényképész halála. E tekintetben (is) *A fotográfia szép története* sajátosan megismétli, mintegy megjeleníti a képiség az *Emlékiratok könyvében* kirajzolódó problémakörét. A nagyregényben a kép, a képzelet fogalma, akkor is, ha a regényfikció szerint „valóságos” képekről (az antik faliképről, Gyllenborg fotográfiáiról) esik szó, alapvetően a megszólaló én identitásképződésében játszik fontos szerepet, méghozzá mint a leíró nyelv egy, önmagára vonatkoztatott, önmaga határait mutató alakzata. Egyszerűbben, és ezért kissé leegyszerűsítve: a kép, „képszerűség” fogalma az emlékiró ének segít, hogy kifejezze önmagát, egyfajta ellenpontot, feszültséget – illetve ezen feszültség egy egyensúlyát – létrehozva az emlékirat „nyelvszerű” megszólalásmódjával. A képiség énkonstitúcióban játszott szerepe lép – szinte zavarbaejtő egyöntetűséggel – a cselekmény szintjére a filmnovellában, amikor Kornélia örülete a fényképezés, a képkészítés függvényeként jelenik meg. Ehhez hasonlóan „elevenedik meg” a képi és nyelvi-fogalmi kifejezés feszültsége az író Carl figurájában, illetve Carl és Kornélia párbeszédeiben; ebben bizonyára nagy szerepe van a filmnovella hibrid műfajiságának, annak, hogy míg az *Emlékiratok könyvének* megszólalásmódját mindvégig a primér nyelvi közeg, a megírás, a megírottság – és ennek nehézségei – szervezik, *A fotográfia szép története* egyfajta imaginatív filmszerűség, a megjelenítés közvetlen képiségének fikcióját hozza működésbe.

A képiség, amint azt *Emlékiratok könyve* illetve *A fotográfia szép története* példáin megfigyelhettük, egyfajta külsőségként lép be a szövegbe, pontosabban – szem előtt tartva a viszonyulás alapvető dialektikáját – a leíró nyelvben külsőségként jelenik meg; mintegy a

---

<sup>106</sup> Vö. II. 2. fejezet

nyelvi megfogalmazhatóság határait rajzolja körbe – ez még akkor is tetten érhető és meghatározó vonása a képeknek, amikor motívumként megjelenő vagy akár a regényfikció szerint „tényleges”, dologszerű képekről esik szó. Ennek a külsődlegességnek az ígérete, amely a nagyregényben – többek között – Thoenissen írói, végeredményben önmegismerésbeli kudarcát jeleníthette meg, gyakran ontológiai színezetet kap; a képek nem-fogalmi külsődlegessége egy olyan megismerés lehetőségét nyújtja, amelyet a – saját működésmódjára, effektusára reflektáló – nyelv hangsúlyosan metafizikai fogalmakkal jellemez.<sup>107</sup> Vagyis a képek ablakot nyithatnak egy metafizikai térre,<sup>108</sup> amely (fogalmisága) azonban szükségképp megragadhatatlan, azaz a kép maga is csupán a hiányt írja körül, önmagán megismételve a fogalmi leírás lehatároltságának mintázatát. A képekről, a képiség mibenlétéről értekező Nadas Péter nyelvét így szintén sajátos kettősség, egyfelől a metafizikai, ontológiai érvénnyel bíró fogalmak, másfelől a kölcsönösség, viszonylagosság, másakra utaltság jelenléte jellemzi: a képiség mibenlétének megfogalmazása az „őskép” ígérete és a „tükörkép” alakzatai között ingadozik.<sup>109</sup> Ennek talán legfontosabb példája lehet *Az égi és a földi szerelemről* c. nagyesszé már többször idézett bevezetője, amelynek már alcíme („ősképek képmásai”<sup>110</sup>) ezt a kettősséget sugallja:

„A lélegző lények sokaságából nagybetűs írásmóddal kiemelt ember olyan képet alkot önmagáról, amely évezredek óta létező képének mása. S azóta az egymás tükörképeként

---

<sup>107</sup> Vö. Bagi Zsolt a bevezetőben idézett monográfiájával (BAGI, 104.).

<sup>108</sup> „Hogy ily módon újabb – metafizikai – dimenzió nyíljon meg: kép és időtlenség(rögzítés) versus kép és ›pantha rheik‹ tapasztalása, félelme és tragikumuk között.” BALASSA, 478.

<sup>109</sup> Legkésőbb ezen a ponton érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy Nadas értelmezői nyelve, írásaiban körvonalazódó „képelmelete” (különösen a festészet kapcsán, ld. később) sok vonásában rokon Maurice Merleau-Ponty egyes filozófiai esszéivel. Különösen a korai *Cézanne kételye* c. tanulmányt fontos kiemelni, amely a befejezetlenül maradt főmű, *A látható és a láthatatlan* előzményének tekinthető, amelyet Jacques Lacan nevezetes, korábban idézett szemináriumát forrásaként jelöl meg (vö. Maurice MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, Budapest, L’Harmattan-SZTE Filozófiai Tanszék, 2006.; LACAN, 83.). Merleau-Ponty témája Cézanne „tébolya”, amelyet festészeti törekvéseiben azonosít. Cézanne képeinek interpretációja során Merleau-Ponty szintén egyfajta ontológiai igényt (egy „őstermészet” megfestésének szándékát) magyaráz kétféle (fogalmi és képi) rendek kölcsönös feszültségével (némi eltérő kifejezéseket használva, ugyanakkor *Az égi és a földi szerelemből* ismerős lárva-hasonlatot megelőlegezve): „A szellem a tekintetben van, ott látható, onnan olvasható ki, a tekintet pedig nem más, mint színsokaság. Más elmék nekünk testi lényeknek csak az arcukon és a mozdulataikon keresztül nyilvánulnak meg. Ebben az összefüggésben teljesen értelmetlen testet és lelket, gondolatot és látványt egymástól megkülönböztetni, hiszen Cézanne épp ahhoz az eredeti tapasztalási módhoz vezet minket vissza, ahonnan ezek a fogalmak erednek, de ahol még egymástól elválaszthatatlanul, lárva állapotukban szunnyadnak.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Cézanne kételye* (részletek), Enigma 1996/3. 76-89, 80, 82-83.

<sup>110</sup> NÁDAS, *Az égi és a földi szerelemről*, 5.

és visszhangjaként viselkedő képek és fogalmak mögött az emlékezete nem a vizet, hanem a víz képét, nem a tükröződés képét, hanem a tükröződés fogalmát őrzi, és ezekbe úgy van belefoglalva a mindezekhez vezető őselmény története, miként a borostyánba az ősszúnyog. A történet annak az élménynek a képe, ahogyan egy tárgynak a fogalmi tükörképéhez hozzájutott. Hiszen a történet sem maga az élmény, hanem annak mása.”<sup>111</sup>

A fent említett kettőség az idézetben az „őselmény” és a tükröződés rétegeinek körkörös feszültsége mentén bomlik ki, és a gondolatmenet folytatásában Narcissus és Echo alakjainak megidézésével ölt testet. Hasonló gondolati alakzatot követ a *Mélabú* c. esszé, amely középpontját egy (illetve két) festmény leírása képezi. A kiindulópont itt is a kép által nyújtott metafizikai tapasztalat, amely túl képes lépni a nyelv határain:

„Ha viszont emberi erők feszültségének buboréka pattan el, és azt az ürességet óhajtjuk megnevezni a szóval, amely az imént még létező hiányaként van jelen, akkor a szavunk a képzelettel és tapasztalattal nem fölmérhető végtelenség terébe kívánczik.

Minden szó ide tart. Ide még nem lépett be szó.

Caspar David Friedrichnek van egy képe, melyen szótlánul nézhetünk be a tiltott térbe.”<sup>112</sup>

A „tiltott teret” itt is a fogalmiság határára érve nyitja meg a kép; ez a tér tulajdonképpen a fogalmiság és a néző szeme elé táruló látvány eltérésében jön létre, sajátos hármas struktúrát eredményezve (amelyről az *Emlékiratok könyve* ill. *A fotográfia szép története* szereplői szerkezetei kapcsán már esett szó), amely a festmény voltaképpen “tárgyát”, a melankóliát adja ki:

“Az érzés képet alkot, a tudás fogalmat alkot.

A mélabús ember tevékenysége pedig arra irányul, hogy érzéseinek képeit és tudásának fogalmait egymásra vonatkoztassa, egymással vagy egymásból magyarázza. Erre

---

<sup>111</sup> *Uo.*, 9-10.

<sup>112</sup> NÁDAS Péter, *Mélabú* = N.P., *Esszék*, Pécs, Jelenkor, 2001, 84-114, 84. Vö.: MAGYAR Éva, *A mélabú arca: Nádas Péter: Mélabú*, Jelenkor, 1996/7-8. 678-686.

irányuló tevékenységével alakítja ki azt a holt teret, amely a tudás úrjéről való érzés vagy az érzés úrjéről való tudás, és ilyen értelemben fölöttébb mozgalmatlan tér.”<sup>113</sup>

Ehhez nagyon sokban emlékeztető feszültségről beszél Nádás Keserü Ilonát méltató írásában. A kiindulópont itt a festőnő életműve kapcsán a “semleges látás” problémája, vagyis az, hogy a “leíró jellegű képein a festői szuverenitás nem abban nyilvánul meg, hogy ő így látja, hanem abban, hogy látva van, de ami látva van, az nem egy közhasználatú tárgy, hanem egy festészeti tárgy.”<sup>114</sup> A semleges látás egy beszéd előtti és utáni, „archaikus” és „transzcendentális” ént szólít meg;<sup>115</sup> Keserü Ilona festészetében is annak a hármas struktúrának a nyomára bukkanunk tehát, amely sarokpontjaiban a nyelv (itt: beszéd), a nyelven túli (archaikus és transzcendentális; jelen esetben vizuális élmény) és az ezek feszültsége által mintegy kikényszerített, vagy éppenséggel ezeket „felügyelő”, koordináló én (itt különös nyomatékot, értelmet kap a laudáció hangvételében megszólaló szöveg hangsúlyos személyessége). Ezt modellt az esszé Tandori állításával („Nem tudom, mit értsek Keserü Ilona művein”) szembesíti, miáltal kép és nyelv kérdését, más elemzett Nádás-szövegekhez képest hangsúlyos, ám korántsem meglepő módon, szinte észrevétlenül kopírozza rá „látás” és „(meg)értés” dichotómiájára. A váltás implikációja (ez eddigiekben vizsgált Nádás-művek alapján szintén nem újdonságként), hogy a művészeti alkotás működés módja kizárólag az (ön)megértésben érhető tetten; olyannyira, hogy az igazi műalkotás kifejezetten a szubjektumtól, az én tudatától való

---

<sup>113</sup> NÁDAS, *Mélabú*, 101-102.

<sup>114</sup> NÁDAS Péter, *Saját jel = N.P., Hátországai napló*, Pécs, Jelenkor, 2006. 154-167, 156. Nádás felvetése ezen a ponton, és sok tekintetben a gondolatmenet további pontjain is különösképpen emlékeztet Merleau-Ponty idézett Cézanne-tanulmányának felvetéseire. Ha eltekintünk a biográfikus-történeti bevezetőtől, Merleau-Ponty is a “valóság” ábrázolhatóságából, pontosabban Cézanne erre irányuló törekvéseiből indul ki, az “eredeti természeti világ” megfestéséből, amelyet szintén egyfajta határhelyzet feszültségeként ír le: “Cézanne egyáltalán nem gondolta, hogy választania kellene az érzékelés és gondolkodás, úgy is, mint káosz és a rend között. [...] A legnyomatékosabb határvetés, avagy szétválasztás nála nem is az “érzékszervi felfogás” és az “értelem” közé esik, hanem az érzékelt dolgok spontán elrendeződése és a gondolatok, a tudományos rendszerezés emberi rendje közé.”, MERLEAU-PONTY, *Cézanne kételye*, 80. A lényegi párhuzamok mellett az idézet a két szöveg eltérő érdekelttségére is rámutat, hogy a Merleau-Ponty-féle “természetes” látás (később, immár episztemológiai keretben: „vad” vagy „nyers” észlelés, vö. MERLEAU-PONTY, *A látható és láthatatlan*, 237.) inkább az emberi struktúrákról kívánja leválasztani Cézanne művészetének élményét, még hozzá a folyamatszerű, struktúrákat elmozdító “megmutatkozás”, “formálódás” előtérbe tolásával, míg Nádás “semlegessége” inkább az “egyéni látásmód” toposzát, az ebben rejlő “szubjektivitás” vádját kísérli meg a közösségi élmény felé nyitni.

<sup>115</sup> NÁDAS, *Saját jel*, 163.

elválaszthatatlanságban mutatkozik meg: „Elmének nem tudom más helyén befogadni, mint ahol ő megcsinálta.”<sup>116</sup>

A gondolatmenet itt visszatér kép és fogalom elkülönítéséhez, azonban már az elválaszthatatlanságra, kölcsönös meghatározottságra esik a hangsúly;<sup>117</sup> a különbségtétel így újfent az én kiasztikus szerkezetének<sup>118</sup> feltárásához vezet: „Mindenesetre felismertem annak a festői tulajdonságának egy újabb variánsát, miszerint képes kívülről nézni a saját bensejét.”<sup>119</sup>

Ezen a ponton merülhet fel újfent az a kérdés, mi módon vesznek részt a fotográfiák ebben a koncepcióban. Egyfelől a fent elemzett szépirodalmi szövegek példái alapján a fényképek szerepeltetése semmiképp sem írja felül a „képek” a fogalmisággal való szembeállításra alapozott diskurzusát; a fotók a szövegekben lényegileg képként működnek. Másfelől azonban e koncepció fontos mozzanata, hogy a képek jellegzetesen nem tárgyszerű entitások, az érzékelésről, a (befogadó) én tudatáról, az imagináriusról nehezen leválaszthatóak, vagyis végső soron az én-konstitúció elemei. E tekintetben a fényképek, pontosabban a hagyományos, gépi-mechanikus, emberi tekintet nélküli előállításához, esetlegességhez ragaszkodó fénykép-értelmezés ígérhet némi ellenállást, „külsővé” teheti a tudat „belső” eredetű képeit; *A fotográfia szép története* ebben a vonatkozásban nem azt mutatja meg, hogyan épülnek be fényképek egy megbomló elme működésébe, hanem azt a „tébolyt”, amely során Kornélia „belső” képei fényképekké válnak. E szempontot szem előtt tartva figyelemreméltó vonása Nádas Péter egyébként tematikai és fogalmi tekintetben is elég heterogén fotókritikai, vagy legalábbis fényképekről szóló esszéinek, hogy gyakran valamilyen módon távollevő, nehezen hozzáférhető fotográfiákról esik szó. A sor tulajdonképpen Gyllenborg titokzatos felvételeivel kezdődhetne, de az *Egyetlen milliméteren c.* Czeizel Balázs-portré, amely egy elveszett, ráadásul egy könyv lapjai között elkallódott fotográfiával zárul,<sup>120</sup> már mindenképpen ide tartozik. A *Bukott angyala c.* Petri-nekrológban tulajdonképpen két

---

<sup>116</sup> *Uo.*, 164.

<sup>117</sup> „[...] Készerű művein nemcsak a vizuális kontempláció, hanem még a fogalmi gondolkodás szintjén is bőségesen van mit érteni”, *uo.* 165.

<sup>118</sup> Vö. MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, 240.

<sup>119</sup> NÁDAS, *Saját jel*, 167.

<sup>120</sup> „Annyi még a történethez tartozik, hogy a cakkozott szélű, enyhén barna tónusú, geometrikusan szerkesztett érzelmes képét jó ideje nem találom. Legalább tíz éven át könyvjelzőnek használtam, könyvről könyvre vándorolt velem, s elég jól bírta a megpróbáltatást. Valószínűleg ez lett a végzete. Egy könyv lapjai között tűnhetett el.”, NÁDAS Péter, *Egyetlen milliméteren* = N.P., *Hátországi napló*, 205-208, 208.



fénykép kerül szóba; az egyik „valamilyen archívum mélyén” lappang, egy szinte komikusságig („nehéz volt nem vihognunk”) hazug felvétel, amely Bibó temetésén készült, és amelyet éppen annak kapcsán említ Nádas, hogy Petri testi létezését kétségbe vonja.<sup>121</sup> A másik pedig egy el nem készült fénykép, Petri valódi portréja, amelyet így a nekrológ szövege voltaképpen imitál, „bepótol”, vagy inkább a már korrigálhatatlan mulasztásnak állít emléket: „Ha véletlenül megláttam a nagy fejét, akkor bosszankodtam, hogy miért nem fényképeztem le még mindig.”<sup>122</sup> Kivételt képezhet a *Leni sír* c. írás, amely egy valóságos fényképre hivatkozik, ugyanakkor különös módon a szöveg éppen a képen látható affekció jogosultságát, őszinteségét kérdőjelezi meg; a levél, amely írásos bizonyítéka lenne Leni Riefensthal felindultságának, „egyetlen archívumban sem fellelhető”.<sup>123</sup> A *szabadság tréningjei* c. írás az emlékképek meglehetősen fényképszerű felbukkanását tárgyalja; ezek a képek az énhez tartoznak ugyan, de „nem az én emlékei, hanem inkább az én emlékeztetői”; befurakodnak az én és aktuális tevékenysége közé, az emlékezés nosztalgikus otthonossága helyett inkább egyfajta (ön-)idegenség érzetét keltve: „[az emlékképek] emlékeztet[nek] egy másik értelen állapotra.”<sup>124</sup> A jellemzés azonban éppen azzal idézi fel a fotográfiát, amit tagad; kétségbe vonja a felvillanó és elillanó emlékképek rögzíthetőségét, ami ráadásul „nem technikai” probléma, hanem pontosan e képek sajátos „idegenségének”, váratlanságának, (szubjektumhoz képesti) elhelyezhetetlenségének következménye.<sup>125</sup>

Az említett példák természetesen nem fedik le Nádas Péter fényképekkel kapcsolatba hozható írásainak teljes korpuszát, azt azonban talán világosabb kontúrokkal rajzolják fel, hogyan vesztek el a fényképek „tárgyszerű” jellegzetességeiket és hogyan maradnak „külsődlegességük” ellenére mégis az én vonzáskörzetében. E tekintetben legkövetkezetesebb esszé Lucien Hervé munkásságát méltatja; Nádas itt egyenesen a művész „festészeti fordulatáról” beszél, amely lényegi mozzanata éppen az, hogy „nem a tárgyakat fényképezi”, nem a fotográfia „témáira” és „technikáira”, „hanem valódi,

---

<sup>121</sup> „Az embernek végül is tényleg az volt az összbenyomása, hogy ez az ember nincs, akit én itt látok, s akkor miért ne a költészete lenne a fontosabb. Nem is volt.”, NÁDAS Péter, *Bukott angyala = Hátországi napló*, 150-153, 153.

<sup>122</sup> *Uo.*, 150.

<sup>123</sup> NÁDAS Péter, *Leni sír* = N.P., *Hátországi napló*, 70-80, 77. Az esszé feltehetően a függelékben feltüntetett képre utal (IV/1. ábra), jóllehet forrás elkészültét négy nappal későbbre teszi, mint Nádas.

<sup>124</sup> NÁDAS Péter, *A szabadság tréningjei* = N.P., *Hátországi napló*, 222-246, 233. Kiemelések az eredetiben.

<sup>125</sup> *Uo.*

úgymond spirituális adottságaira” figyel. <sup>126</sup> Hervé épületfotói kivezetnek a „direkt érzelmek káoszából”, mégis érzelmeket, „reflektált” érzelmeket mutatnak be, így Nádas számára a képek nem élettelenek, nem az én hiányával tüntetnek, inkább elidegenedettek, az „individualitás hűvös magányát” jelenítik meg. <sup>127</sup>

#### IV. 4. Fotókönyvek: *Valamennyi fény és Saját halál*

A fotográfiákról, fényképezésről értekező Nádas szövegeiből, ha nem is kizárólagos érvénnyel, de két határozottabb szólam hallható ki, egyfelől a képek metafizikai meghatározottságának, másfelől a szubjektum önértésének megfogalmazásai (ez utóbbi kapcsolódik a „szépség” többször. Mivel a fényképezés „hagyományos”, vagyis inkább naiv diskurzusa ezzel éppen ellentétes irányból, a fénykép „valóságossága” és „személytelensége” felől közelít, joggal merül fel a kérdés, hogy miképp lépnek be tényleges fotográfiák a Nádas-szövegek terébe. A következőkben a két „fényképkönyvben”, a *Valamennyi fényben* és a *Saját halálban* elsősorban e kérdés mentén kísérlem meg röviden értelmezni a fényképek és a szöveg viszonyának mintázatait. Szót érdemelnének még az *Évkönyv* első kiadásában szereplő fényképek, amelyek azonban a második kiadástól kezdve eltűntek a kötetből, amiképpen a könyv egyébként sokrétű recepciójában sem gyakran kerülnek szóba. Az *Évkönyv* képei jórészt felbukkannak a *Valamennyi fényben* is, ahol szerepük kevésbé marginális. <sup>128</sup> A két fényképkönyv albumformátumú, nagy méretben, jó minőségű papíron nyomtatott fotográfiái már csak

<sup>126</sup> NÁDAS Péter, *Ha van Isten, akkor a geometriája: Festészeti fordulat Lucien Hervé fényképezésében* = N.P., *Hátországi napló*, 186-189, 186, 188.

<sup>127</sup> *Uo.*

<sup>128</sup> Érdemes megjegyezni, hogy az említett fényképkönyvek kézenfekvő különbségei mellett a kötetek recepciója a kép-szöveg viszony, vagyis jórészt a *pictorial turn* problémafelvetéseinek irodalomkritikai elterjedéséről is tanúskodik. Az *Évkönyv* képei gyakorlatilag nem kaptak szerepet az első elemzők munkáiban; az 1999-es *Valamennyi fény* elsődleges recepciójában még kitapintható némi zavar, bizonytalanság a képpel szemben, amely a (*Saját halál*hoz képest egyébként kevésbé problematikusnak tűnő) műfaji hovatarozás meghatározásának igényeként és igen erős – irodalmi – olvasatok formájában íródott be a kritikai fogadtatás nyelvébe (vö. pl.: „Nádas Péter nagyszerű új rövidpróza-kötete egy fényképalbum formáját öltötte”, RADNÓTI Sándor, *Rövidpróza-kötet fényképalbum formájában: Nádas Péter: Valamennyi fény*, *Kritika*, 2000/1, 20-21, 21., illetve Szijj Ferenc „hazatérés”-olvasatát: SZIJJ Ferenc, *A fény rövid története: Nádas Péter: Valamennyi fény*, Jelenkor, 2000/5, 549-552. Hamarosan születtek azonban kifejezetten a képeket, illetve a kép-szöveg viszonyt elemző tanulmányok (különösen: KISS Noémi, *Fekete-fehér fény: Biográfia és fotográfia Nádas Péter: Valamennyi fény című munkájában, Egytucat: Kortárs magyar írók női szemmel*. Budapest, JAK-Kijárat, 2003. 85-115. és SZAJBÉLY, 90-111.); a 2004-ben megjelent *Saját halál*ról született kritikákban már a kezdetektől fogva kiemelt szerepet kap kép és szöveg – valóban elég szokatlan – kapcsolata.

reprezentatív megjelenésük és arányaik miatt sem tekinthetők pusztán illusztrációknak; a *Valamennyi fényben* a képek tömbökbe szerkesztett címei mintegy „magukra hagyják” a fotókat<sup>129</sup> – az albumok kép-szöveg relációinak tétje tehát úgy is megfogalmazható, hogy mennyiben kelnek, kelthetők önálló életre a fényképek, mennyiben állnak ellen a szöveg felőli olvasatnak.

A kötet voltaképpen egy fotóművész életművét bemutató album szerkezetét idézi, amelyben a képek nagyjából tematikus, illetve időrendi sorban elhelyezve szerepelnek. Kissé szokatlan módon, de ebbe a műfaji keretbe illeszkedik a kötet hangsúlyos személyessége: önarcképpel indul, amelyet egy kommentált régi családi kép követ. Önarcképek a kötet más pontjain is rendre felbukkannak, megerősítve, hogy a kötetbe rendezett fotográfiákat egy művészi önfejlődés, egy alkotói és emberi, vagy akár topográfiai értelemben vett (faluk, városi környezet, társak, barátok portréi, külföld, újfent falu) „megtett út”, „hazatérés” narratívájában olvassuk.<sup>130</sup> A kötet tehát az én történetét, „öneszmélését” viszi színre, amelyet kiegészít egy fotóesztétikai program, amely egyfelől a „tárgyszerű”, a témára, az ábrázoltra összpontosító ábrázolással explicit, másfelől, implicit módon a fotó médiumának sajátosságaival szemben a fény játékában, a fényviszonyok „munkájában”, ezek működésében határozza meg a fényképezés mibenlétét:

„Nem a tárgyak, amelyeket a kép fogva tart, hanem a fények, amint éppen érintik, megjelölik, kiemelik a térből és fogva tartják a tárgyakat. Nem a tárgy maga, hanem a fény sugara, nyalábja, amint egy tárgyat jellemez. Inkább a fénytörések, a sötét és a világos találkozása, az élek káprázata.”<sup>131</sup>

A kép nem a tárgyat, hanem a fény által kirajzolt különbségeket, töréseket, árnyékokat mutatja, amelyek láthatóvá teszik: ez lenne a fény „metafizikája”, amely a láthatóvá tétel gesztusán keresztül a rá-, és (ön)felismerés élményét teszi lehetővé:

„az esztétikai ítélet a dolgok ilyen vagy olyan szempontok szerinti magyarázata. Azt azonban senkinek nem lehet már elmagyarázni, hogy egy képen valaki miért ismer vagy éppen miért nem ismer önmagára. Egy képben mi fogja meg, vagy éppen miért hagyja

---

<sup>129</sup> Szajbély Mihály megfigyelése, vö. SZAJBÉLY, 103.

<sup>130</sup> Vö. SZIJJ, 550.

<sup>131</sup> NÁDAS Péter, *Valamennyi fény*, Budapest, Magvető, 1999, 14-15.

az egész hidegen. Van egy furcsa tér, ahol a kép fizikája véget ér, s kezdődik a metafizikája.”<sup>132</sup>

A fény „leválása” a tárgyakról az én elbizonytalanodásával, kiüresedésével párhuzamban történik (amint azt a címadó miniesszé drámai rövidegességgel ábrázolja:<sup>133</sup> miközben az album képein először a falusi élet nyomai, majd általában az emberek tűnnek el (a portréfelvételek csoportját hamarosan a berlini temetőben készített képek követik), hogy valóban szinte „tárgy nélküli”, erős fény-árnyék kontúrokat kirajzoló, „üres” belső terek, tájképek vegyék át a főszerepet, az önarcképek<sup>134</sup> egyre elmosódottabbakká válnak; a tükör(-motívum) mellett megjelenik a képeken a lámpa, amely először kitakart fényforrásként Nádas arcának felét sötétben hagyja, majd a kötet utolsó önarcképén az elmosódott arcrészlet mellett tulajdonképpen a kép főmotívumává válik; az arckép elmosódásával párhuzamosan a fény, a fényforrás, végeredményben a reprezentáció, a reflexió medializáltsága válik egyre hangsúlyosabbá. Az én mindig valamilyen tükröződés (ténylegesen tükör- vagy a fény reflexiójának) törésében válik láthatóvá, a portrék inkább ezt a törést mutatják (amiként a dolgozószoba-felvételek üressége is tulajdonképpen „reflektálja” az ott ténykedő, a térben nyomot hagyó személyt, vö. IV/2. ábra), nem pedig az énhez, archoz való közvetlen hozzáférés, a „láttatás” ígérését.

A bevezető kompakt „fotóelmélet” illetően megvalósulása mellett az album képeinek és szövegbetéteinek viszonya sem egységes;<sup>135</sup> némileg leegyszerűsítve a bevezetőt követően a fényképezés eseményére visszaemlékező szövegek, majd inkább a fotográfiákon megjelenő témához kapcsolódó hosszabb-rövidebb elbeszélések következnek: a képszöveg viszonyok hangsúlyai az interreferencia felől a koreferencia felé tolódnak el.<sup>136</sup> E tekintetben fontos csomópont a Rédner-esszé és az *Egyetlen szó* c. írás és a hozzá tartozó fotóriport.<sup>137</sup> Előbbi (az esszében tapasztaltakhoz hasonlóan) egy el nem készült fényképről szól, Rédner Márta, egy bizonyos meghatározó szerepű anyafigura portréjáról,

---

<sup>132</sup> *Uo.*, 16.

<sup>133</sup> „Tárgyak sem érdekeltek többé, minden ember emléke fáj. Legfeljebb még valamennyi fény, akárha tárgyak nélkül is megállna önmagában.”, *Uo.*, 214. Talán nem véletlen, hogy a „fény” szó tartalmazza az „én”-t, ami ráadásul az először fordításban megjelent könyv német címéből (Licht-ich) is kiolvasható.

<sup>134</sup> Az önarcképek az albumban: *Uo.*, 5., 23., 24., 102., 225., 251., vö. IV/3. ábra

<sup>135</sup> Ld. pl. SEPEGHY Boldizsár, *Fotográfiák könyve: Nádas Péter: Valamennyi fény*, Alföld, 2003/3. 91-95, 93.; SZAJBÉLY, 108.; KISS, *Fekete-fehér fény*, 97.

<sup>136</sup> A fogalmakhoz ld. KIBÉDI VARGA Áron, *A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei = Kép, fenomén, valóság*, 300-320.

<sup>137</sup> NÁDAS, *Valamennyi fény*, 110-112, 132-137.

amelyet ily módon az esszé helyettesít. A leírás Rédner viselkedésére, szokásaira – amelyek éppen a fényképészekről megszokottak ellenkezője, hiszen például köhög, így nem tud hosszabb exponáláshoz szükséges ideig egy helyben maradni –, nem pedig kinézetére, a látványra<sup>138</sup> összpontosít. „Nem volt gép, amivel utol tudtam volna érni”:<sup>139</sup> mintha Rédner Márta fotográfusi jelentősége éppen abban rejlene, hogy személyisége fényképészekkel és a fényképiséggel magával szemben ragadható meg. Az *Egyetlen szó* a Rédner-esszé ikonoklazmusának sajátos tükörképe: Pető András megtiltja a „szörnyű” szó használatát a beteg gyerekekkel kapcsolatban, így a Pető Intézetben készült riport képeire egy nyelvi tabu, annak mintegy vizuális „kijátszása” íródik rá, mintha a fényképeknek kellene megmutatniuk, amiről a tabuizált nyelv hallgat. A kötet innentől egyre több szöveget tartalmaz, a koreferenciális struktúra sokkal inkább „kiegyenlíti” kép és szöveg viszonyát; nehéz megmondani, hogy pl. a berlini temetőben készített súlyos felvételek, vagy az őket kísérő rövid Berlin-esszé<sup>140</sup> az emlékezetesebb, annyi azonban bizonyos, hogy immár nem egyszerű „kísérőszövegekről” van szó. Akár a bevezető felől (mint a „fény metafizikája” program megvalósulásai, amelyekről szinte minden tárgy kiszorult, és csak a fény-árnyék viszonylatok határozzák meg), akár a személyes hangvétel alapján (mint az én, illetve minden emberi eltűnését a képekről), akár az izolált, de szoros közösség jelképeként (amint az a kísérőszöveg ajánlata<sup>141</sup>) olvassuk is, a záró tájképek mintha fokozottabban az album írásainak függvényében válnának láthatóvá. Vagyis „olvashatóvá”, hiszen ezzel voltaképpen a képek jel-, illetve nyelvszerű vonásai erősödnek fel, a hagyományosan értelmezett fotografikus ábrázolással szemben, amelynek jellegzetesen inkább pillanatnyiságát, egyöntetűségét szokás kiemelni, amely mintegy szükségtelessé teszi, hatályon kívül helyezi az olvasás, a megértés munkáját.

Az album mint művészi alkotás tehát ugyanúgy (fény-)képek és a fogalmiság közötti feszültséget viszi színre, mint a korábban vizsgált művek esetében, és nem csak konkrét képek és szövegek kapcsolódási pontjain, hanem a kötet – biográfiai olvasatot aktivizáló – narratívájának egészét tekintve is. A bevezető „fotóelméleti” rész ugyanis voltaképpen egy

---

<sup>138</sup> Rédner külseje, akárcsak a Petri-nekrológban, sajátosan „testetlen”: ruhái „minden feltűnéstől mentesek”, valamint minden „lógott rajta”. Vö., *Uo.*, 111.

<sup>139</sup> *Uo.*, 112.

<sup>140</sup> *Uo.*, 181-209.

<sup>141</sup> Amely kibővítve önálló esszéként is megjelent, vö. NÁDAS Péter, *a helyszín óvatos meghatározása* = N.P., *Hátországi napló*, 5-30.

búcsúval zárul,<sup>142</sup> a szerző búcsút vesz a fotótól, ezt azonban csak valami „új” – követve az életrajzi elbeszélést: az írás – reményében teheti: „más eszközökre kellett bíznom a realitásérzékemet, a képzeletemet és az illúzióimat.”<sup>143</sup> A *Káoszt kelt* c. szöveg a kötet végén szintén az írás tevékenységével, hangsúlyosan a gondolkodással szemben fogalmazza meg a fény jelenlétét: „Amikor a napfény közvetlenül tör be, betűz, bemászik az ablakon, akkor hosszú órákra alkalmatlanná válik munkára minden dolgozószooba. A kezem áthatolhatatlan árnyékot vet, és káoszt kelt a legkisebb mozdulat, gondolat.”<sup>144</sup> Ez a kis jelenet azonban nem az én *betűző* fény általi fenyegetettségét írja körül, hanem, mint korábban, éppen a fény által képviselt látványszerűség és a fogalmi jellegű gondolatiság feszültségében nyílik esély az én töredékes, visszavont-elmozduló színrevitelére.

A *Saját halál* és a *Valamennyi fény* között közvetlen kapcsolatot jelentenek a gombosszegi körtefáról készült fényképek, amelyek közül 8 felvétel zárja az 1999-ben megjelent albumot.<sup>145</sup> A *Saját halál* rendhagyó módon rendez egymás mellé képeket és szöveget; míg a *Valamennyi fény*, még ha fontos eltérésekkel, módosulásokkal is, de alapvetően mégis a hagyományos fényképalbumok műfaji sajátosságait mutatja, az eredetileg 2002-ben megjelent kötet műfaja, amiképpen az „alkotóelemek”, a külön-külön is nyilvánosságot kapott<sup>146</sup> képanyag és a szöveg ebben az értelemben vett „identitása” sem egyértelmű: a körtefát ábrázoló fényképek sorozatának „rendeltetése” éppúgy nehezen meghatározható, amiként a szöveg alaphangját, amely leginkább egyfajta objektivitásra törekvő, naplószerűen személyes beszámolóknak mutatkozik, rendre más és más műfajokból (plasztikus irodalmi műnyelv, orvosi szakszöveg, filozófiai esszé, stb.) ismert nyelvi regiszterek színezik át.

Amint azt a tekintélyes, mára a válogatáskötet<sup>147</sup> ellenére is szinte áttekinthetetlené vált recepció fő kérdésirányai is mutatják, a fényképek így mintegy kikényszerítik, hogy a szöveg felől megértsék, „olvassák” őket. Voltaképpen ezen olvasat sarokpontjait jelöli ki Esterházy Péter kiállítás-megnyitójában, amikor, némi trágár iróniával árnyalva

---

<sup>142</sup> *Uo.*, 16-17. A fotográfiától való búcsúhoz ld. Nadas aktuálisabb, már idézett esszéjét: NÁDAS Péter, *Világoló részek: Egy agg fényképész búcsúja az analóg fotográfiától.*

<sup>143</sup> NÁDAS, *Valamennyi fény*, 17.

<sup>144</sup> *Uo.*, 247.

<sup>145</sup> *Uo.*, 279-286.

<sup>146</sup> A körtefa-képeket a Mai Manó Házban állították ki, a szöveg az Élet és irodalom 2001. karácsonyi számában jelent meg (2001/51-52, 2001. december 21.).

<sup>147</sup> Vö. *Testet öltött élet: Írások Nadas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek c. műveiről*, szerk. RÁCZ I. Péter, Budapest, Kijárat, 2007. Szilasi László egyhelyütt, talán nem alaptalanul, a *Saját halál* „diszkurzusformáló erejét” említi (Vö. *Szilasi szerint – augusztus*, litera.hu, 2005. augusztus 16., <http://www.litera.hu/hirek/szilasi-szerint-augusztus>).

mondandóját, egyfelől a fa „antropológiai”, metaforikus, másfelől a közvetlen-egzisztenciális értelmezését említi.<sup>148</sup> A gomboszegi körtefa egyszerre lehet az ember (a szívinfarktus szövődményei miatt klinikai halál állapotába jutott Nádas Péter,<sup>149</sup> az emberiség vagy az emberek egy csoportjának<sup>150</sup> a képe), illetve mutathatja a létezés emberen túlmutató állandóságát, a „van ujjongó tiszteletét”.

A fotográfiák mintha az első pillanattól kezdve a szöveget kísérik: a fa az infarktus súlyosbodásával egyre veszt el lombját, mintegy megmutatva, mi történik éppen a szövegben. Ugyanakkor ez az alapösszefüggés kölcsönös; a szívbetegség különlegessége, a halál(veszély) egyszerűsége a körtefa jelenléte miatt már a kezdetektől a természeti körforgás, a megújulás képét vetíti előre, amelyet a szöveg végén a halálélmény leírása során rekapitulál, amikor a halált a születéssel kapcsolja össze. Másképpen, látványosabban is „beteljesedik” a fotográfia a szerepe a szövegben: a perdöntő pillanatban, a klinikai halál leírása során kerül elő a fotográfia:

„Furcsa volt, hiszen a látószögem valamivel magasabban állt, mint ahogy a kockás kövezeten heverő pozíció megengedhette volna. Ezt még méricskélte is a tétova tudatom, mert az élmény szokatlansága miatt a magyarázó információk helyét kereste, s az is kérdéses lett, hogy tapasztalatként hová, melyik rekeszbe helyezze el az emlékezetben. Mintha valamit magasabb gépállásból fényképeztem volna le, mint ahonnan néztem. Hiányoztak a tudatban a jelenség magyarázathoz szükséges címszavak. Valamelyest még az ironikus látás képessége is megmaradt. Még a fényképezési látás képessége is megmaradt. Jóindulatú elnézéssel figyeltem az igyekvő kezeket, a kezeken a szőrzetet, tudatom serénykedését, a saját megmagyarázhatatlan optikai csalódásomat. De ez a reálisnál magasabb gépállás megfelelt a fogalmi világon túlinak.”<sup>151</sup>

---

<sup>148</sup> Vö. „[K]önnyen meglehet, a természet megannyi csodája, hogy a körtefák nem is kúrnak, de hát viszont úgyszólván mindenki kúr, mért épp a körtefák ne, bár ténylegesen tényleg lehetséges, hogy nem [...] Közben az is kiderült, hogy a körtefa élelő és gerinces - akár az ember.” Illetve „mintha körtefának lenni nagyobb dolog volna, mint körtefának nem lenni. A van ujjongó tisztelete - vagy hogy is szokott lenni”, ESTERHÁZY Péter, *Sárga rothadó*, Élet és irodalom, 2003/44., 2003. október 31., 15.

<sup>149</sup> A fa nemcsak mintha a főhős életfunkciót képezné le, a téli, lomb nélküli fa az emberi érhálózatra emlékeztet.

<sup>150</sup> *A helyszín óvatos meghatározása* c. esszé a körtefa terebélyes állandóságát a faluközösség centrumaként és garanciájaként mutatja be.

<sup>151</sup> NÁDAS Péter, *Saját halál*, Pécs, Jelenkor, 2004, 231. Vö. Vö. KISS Noémi, *A fotográfia, az élet negatívja: Nádas Péter: Saját halál*, Alföld, 2005/3, 105-111, 106.

Ez a passzus, amely mellett, sajátos módon egy a többségben lévő „egészalakos” körtefa-képekhez képest alacsonyabb gépállásból fényképezett fotográfia látható, természetesen nem előzmények nélküli. A szívinfarktus látszólag neutrális elbeszélése voltaképpen egy, a kimondásért, a megfogalmazhatóságért folytatott küzdelem – ezt erősítik a nyelvi regiszterek váltakozásai és a különböző „invokatív” kitérők<sup>152</sup> –, amelynek tétje a halálközeli állapot megjeleníthetősége, általában a halál mibenléte; közelebből pedig éppen az önmagunk kívülről láttatásának – sokszor reménytelennek tűnő – kalandja.

Az elbeszélés kimozdulással, határátlépéssel indul – amint ezt több elemző is szóvá teszi, a határjárás a szöveg mintegy mestertrópusává válik<sup>153</sup> –, amely a betegség jelentkezése, vagyis a „test ellenkezése”,<sup>154</sup> amely szembekerül a tudat, gondolati működéssel, a „neveltetés mintáival”.<sup>155</sup> A test-lélek dichotómia úgy válik a szöveg alaprétegévé, hogy a kettősséget minduntalan visszavonja, árnyalja („a lélek emlékezete nélkül a test nem érhető”<sup>156</sup>); az átmeneti állapotokat rögzíti. Így például a futásról szóló epizódban nem engedi át a testnek az élmény forrását:

„Ha nem a lábával, hanem a fejével fut az ember, miként Lovelock, akkor a kívánatos izommunka jellegét és mértékét a légzés ritmusával állítja be. Az egyenletes légzés köti meg a látványt a futó emlékezetében. S ha figyelme arányosan oszlik meg a horizont és a testéhez mért háromlépésnyi távolság között, akkor egy idő után a testi valójával sem kell törődnie. A látvány erősebb a testi érzeténél [...]. Elemi élvezetet okozott büntetlenül átfutni az államhatárokon.

Csupán a párázó testemmel, csupasz lélegzetemmel tudtam volna magam igazolni.

Igen, ez bizony én vagyok.”

---

<sup>152</sup> A megszólaláshoz való „segélykérésként” érthető az összes, hangsúlyosan külső instanciára való hivatkozás, amelyekhez az elbeszélő a megfogalmazás érdekében fordul, így például ide kapcsolhatóak az orvosi szaknyelvből vett részletek, az idegennyelvi elemek („Egyetlen rövid, billenő mozdulatról van szó. Valahonnan átfordulni, s ezzel valahová kerülni. Németül van rá leíró jellegű ige. *Umkippen*. Franciául szintén talál rá igét az elme, *basculer*.”) és más, a történésektől eltávolító hatású közbeékelések („A nagy fazék rablott aranyat a nagy vadkörtefától három lépésnyire ástam el.”), vagy a „pokol ugató kutyáira” történő hivatkozás, amely egyfajta inverz invokáció formáját ölti. Vö. NÁDAS, *Saját halál*, 23, 193, 209.

<sup>153</sup> Ld. többek között BORBÉLY Szilárd, *Átbillenni, átbukni, átfordulni, leválni... Leírás Nadas Péter Saját halál című könyvéről*, Alföld, 2005/3, 92-105. 93.

<sup>154</sup> NÁDAS, *Saját halál*, 13.

<sup>155</sup> *Uo.*, 31.

<sup>156</sup> *Uo.*, 35.



A futás Nádasnál jól ismert motívuma<sup>157</sup> itt egyszerre adja fel a társadalmi és a testi identitását (büntetlenül fut át államhatárokon – ahol éppen egy fényképes dokumentummal kellene igazolnia identitását –, és „testi valójával sem kell törődnie”), hogy „párázó testével” illetve „csupasz lélegzetével” igazolja létét, vagyis részben kilép a testből,<sup>158</sup> és ebből a határhelyzetből szabályozza, harmonizálja a testi működést („izommunkát”) és a külvilággal („az egyenletes légzés köti meg a látványt”).

Az elbeszélő hasonlóan finom különbségtételeket tesz, amikor tükörbe néz a söröző mosdójában:

„Bár a tükörben főleg azt láttam, hogy valaki nézi önmagát. Amiben nem az volt a meglepő, hogy nem sikerült azonosítanom magam az egymást figyelő személyekkel, hanem a viaszosan hamuszürke arcszínük. Még a mennyezetre is fölnéztem, ellenőrizni, talán a neonfény miatt látom őket ilyennek. A látvány nem igazolta az érzetet, és fordítva, a testi érzet nem igazolta a látványt, a fény viszont elég banális, hogy ne adjon magyarázatot. Beleszédültem a különbségeikbe. A viaszosan hamuszürke arcon nem volt felfedezhető veríték. Nem voltam én, holott elvileg nem láthattam mást, mint a tükörképemet.”<sup>159</sup>

Itt a „látvány” szintén kikerül a test ellenőrzése alól; ahhoz azonban, hogy az elbeszélő észlelhessen (vagy megfogalmazhassa) differenciájukat, egy harmadik pontból kell szemlélnie – önmagát. Ezt a narratív gesztust ismétli finom iróniával a neonfény beemelése az elbeszélésbe, amennyiben a világítás egészíti ki háromszöggé a kép-tükörkép kettősséget (ehhez természetesen, csakúgy, mint a *Mélabú* c. esszében, az elbeszélőnek immár egy „negyedik” középpontból kell szemlélnie<sup>160</sup>). A fény azonban „banális”,

---

<sup>157</sup> Ugyan a regényekben is gyakran bukkannak fel futók (pl. a *Párhuzamos történetek* kezdőjelenetében az ifjú Döhring hajnali futása közben fedezi fel a holttestet), az idézett szöveg közvetlen előzménye az *Évkönyv*ben olvasható, amelyet érdemes összevetni a *Saját halál* szövegével. Az *Évkönyv* leírása egyéb kisebb eltérések mellett a képi és fogalmi gondolkodás közti állapotba kalibrálja a futó helyzetét („Mintha túllépne a képek világán, de még innen lenne a fogalmakén.”, vö. NÁDAS Péter, *Évkönyv*, Pécs, Jelenkor, 2000, 214.), míg a *Saját halál* futója hasonló gondolatmenet mentén haladva ezt a „hangoltságot” az önidentitás tereként definiálja („Igen, ez bizony én vagyok.”): a két szöveghely így a kép-fogalom differencia és a szubjektum önértésének elválaszthatatlanságáról, egymásba játszhatóságáról tanúskodik.

<sup>158</sup> Ezt a részlegességet pontosabb lenne talán egyfajta mozgásként megragadni, amennyiben a testi és a testen kívüli perspektívák dinamikus váltakozását közvetíti a leírás.

<sup>159</sup> NÁDAS, *Saját halál*, 67.

<sup>160</sup> Vö., NÁDAS, *Mélabú*, 114.

éppúgy nem ad magyarázatot, mint az integritásában fenyegetett („beleszédültem”) elbeszélői tudat.

A kórházba kerülés előtti nap jelenetei tehát mintegy „előkészítik” a klinikai halál élményét; a test és tudat különválása, a testen kívüli tekintet lehetősége tulajdonképpen nem csupán az egyes élethelyzetek „szcenikai” struktúráiban, hanem folyamatosan, a szöveg narrációs, fokalizációs modulációiban jelentkezik, amint ezt a következő hosszabb részlet is mutatja:

„Halvány fogalma nincs az embernek, hogy milyen folyamatok zajlanak a szervezetében. Miért nem tudok lépni, nem értettem, holott nem ájultam el. Jól látja az ember, hogy egyetlen okkal nem tudná megmagyarázni magának. Helyesebb úgy tennie, mintha minden a lehető legnagyobb rendben lenne. Neveltetése mintáit követve, szenvedélyesen ignorálja saját állapotának realitását. Közben kényesen válogat a lehetséges okok között. Minden túl szövevényes. Az a bajom, hogy melegem van és izzadok. Nem képes szétszázalni a külső és a belső bonyodalmakat. Vannak kínosabb okok, amelyeket a belső beszéd szabályai szerint önmaga előtt sem merészelne megemlíteni, s így az oksági kapcsolatok sem beláthatók. Az utóbbi időben túl sokat dolgoztam, mondja, feszült vagyok, mondja, kimerült vagyok. Vagy nem azért izzad-e, kérdezi, mert megint undorodik mindentől és mindenkitől. Olyan kifejezések mögé menekül, amelyeket mások is használnak és ő is unalomig ismer.”<sup>161</sup>

Elsőként az „én” és a test, a „szervezet” válik külön, amelyet azonban egy személytelenebb, harmadik személyben megszólaló narrátor tár elénk. Ezzel váltakoznak az első személyű megszólalások, amelyek így nehezen azonosíthatóak, hogy vajon a „én”, a tudat, vagy a test szólamairól van-e szó, különösen, hogy a különbségtétel a következőkben szintén modulálódik, a „neveltetés” és (a test) „realitás(a)” válik szét. A „Minden túl szövevényes.” mondat személytelenségét egy „testi” szimptomákról beszámoló, első személyű mondat követi, majd mintegy ezeket „kommentálja”, értelmezi újfent a harmadik személyű szólam. Ezután szabad függő beszéd távolítja el az első személyű szólamot; itt megint hangsúlyossá válik az elbeszélői hang kettéválása, az „énnel” szemben azonban nem egy testi, hanem egy külső szólam áll. Vagyis a szöveg elbeszélője legalább három, egy „testi”, egy „tudati” és egy külső szólam variálódásából,

---

<sup>161</sup> NÁDAS, *Saját halál*, 31.

egymásba játszátásából áll össze, valamiféleképpen ezen instanciák által kijelölt köztes térből szólal meg.

Az a perspektíva tehát, amelyet a halálközeli élmény során a „magasabb gépállás” felől nyílik, azért lehet kevésbé megdöbbentő, mert az elbeszélés szövegében a megszólalás nyelvi tétje mindvégig az én hasadása és önmagán-kívül-kerülése körül forog. Talán ezért is csupán „mulatságos kis előny”, hogy az elbeszélő fotográfusi múlttal rendelkezik,<sup>162</sup> hiszen a külső perspektíva, a „magasabb gépállás” fényképészetből kölcsönzött megoldása a *Saját halál*ban sokkal inkább a megszólalás nyelvi lehetőségének implikátuma. Az a metafizikai töltetű világgép, amelyet a sokszor látszólag egyértelmű hierarchiába rendeződő fogalmak jelenítenek meg, „láttatnak”,<sup>163</sup> így egy folyamatosan mozgó nyelvi közegben lép színre, amely fogalmisága, a fogalmiság státusza az eredet megelőzöttsége és az utólagosság hiányossága, töredékessége között oszcillál. A nyelv lehetővé teszi a megszólalást, ugyanakkor ugyanezzel a gesztussal valami el is múlik, veszendőbe is megy. Ezt mozgást példázza végeredményben a halál-élmény leírása is, amely az elbeszélőt egy „ősállapothoz”<sup>164</sup> hagyja visszatérni, amelyben születését és halálát egy pillanatban – talán nem a legideillőbb kifejezéssel: – éli át. Mindezt azonban sajátos, akár ironikusnak is nevezhető<sup>165</sup> utólagosságban tapasztalja meg, amennyiben maga a felismerés a klinikai halál után, a rehabilitáció során éri, amely folyamat éppen a fogalmi világ rendjéhez való visszatérésként jelenik meg,<sup>166</sup> ráadásul ezt a ráébredést egy hangsúlyosan testi érzékelés, vagyis egy „profán” metonímia eredményezi, nevezetesen a porszívó gégecsövének tapintása – amely emlékezteti az elbeszélőt egy, a gégecső és a szülőcsatorna közt fennálló hasonlóságra (azaz egy metaforára).<sup>167</sup> Ezáltal az élmény megszólaltathatóságának nyelvi

---

<sup>162</sup> *Uo.*, 221.

<sup>163</sup> Ezt a rendet ugyanis éppen „merevsége” következtében jellegzetesen egy bizonyos látványszerűség, vizuális metaforika ábrázolja. A *Saját halál*ban ld. elsősorban a klinikai halál-élmény közvetlen leírását, pl. „A különböző tudatszintek helyét végre együttállásukban láthatod. A nyelv előtti állapot vagy a tiszta szemlélet struktúrái [...]”, *Uo.*, 235.

<sup>164</sup> *Uo.*, 275.

<sup>165</sup> Talán az sem véletlen, hogy a klinikai halál döntő pillanatában, pontosabban éppen előtte csupán a „fotografikus” mellett az „ironikus látás” képessége marad meg, vö. *Uo.*, 231.

<sup>166</sup> „Tudja, mit kell tenni, hogy elfogadják a többiek, de minden viszonyát önmagán erőszakot téve kell újra létrehozni. Ne a dolgok helyét lássa a szerkezetben, hanem a dolgot, amelyet a többiek reálisnak tartanak. A porszívó gégecsövének durva recézetét érezni az ujjadon.”, *Uo.*, 271.

<sup>167</sup> Az sem lehet véletlen, hogy a porszívó, csakúgy, mint a halál-élmény leírásának több fogalma, már jóval korábban felbukkan az elbeszélésben, vö. „Valamit kimozdítottak. Ez a legelső érzet. Mintha valahol bekapcsoltak volna egy elementáris erejű elszívót, porszívót. De tévedésből nem szívásra, hanem fűjásra állították volna. Van még rajtam kívül valami, ami a hihetetlen erejével a testemen belül válik érezhetővé. Elmozdult a tőkesúly.”, *Uo.*, 181.

feltételrendszere, a metafora<sup>168</sup> és metonímia alakzatai kerülnek előtérbe, vagyis mintegy „lelepleződik” a döntően a „látás” vizuális dimenziójában tartott (fény-árnyék, sötét-világos, megvilágosodás, látvány, stb.) élmény nyelvi hozzáférhetősége és e hozzáférés eredendő utólagossága.

#### **IV. 5. Kitekintés: A fotográfia mint dokumentum Márton László *Árnyas fűtca* és Mészöly Miklós *Film* című regényében**

„Én most elismétlem, hogy a valódi probléma a közvetítésé, noha azt hiszem, nincs valódi tudás a közvetítés előtt.”<sup>169</sup>

Amint azt a fentiekben bizonyítani próbáltam, Nádas Péter műveiben – az *Emlékiratok könyve* identitáskeresésétől a *Saját halál* érvessztés-élményéig – kép és szöveg, képiség és fogalmiság feszültsége mindvégig a szubjektum (leggyakrabban az elbeszélő „én”) önartikulációjában vesz részt. A feszültség eredete voltaképpen nem más, mint az „én” hiánya, elvesztése, elérhetetlensége vagy hozzáférhetetlensége, amelyet, felelevenítve Bagi Zsolt monográfiájának találó kifejezését, az egymást kiegészítő, korrigáló mediális formációk csupán körülírni képesek.

Ha azonban a valósághoz való hozzáférést is a (hiányzó) szubjektum centrális erőtere szervezi, akkor kép (imagináció) és nyelv (beszéd) is megmarad az antropomorf kompetenciák körében, sőt, követve *Az égi és a földi szerelem* bevezető gondolatmenetét, valamiképpen e szorosán összetartozó két kompetencia mintegy az emberi, az önmagára reflektálni képes lét alapjául is szolgál.<sup>170</sup> Képek és a nyelv „medialitásának” kérdése a Nádas-művekben tehát (még ha nem is kizárólagos érvennyel), hogy mennyiben válnak a mediális formációk „külsődlegessé”,<sup>171</sup> önállóvá, autonóm „médiummá” a szubjektumhoz képest; vagyis, mennyiben válnak a képek fényképekké, illetve a nyelv írássá: mennyiben válnak le a szubjektivitás centrális erőteréről.

A fenti elemzéseim azt próbálták meg nyomon kísérni, hogy a Nádas-életmű különböző pontjain vett minták döntően megtartják kép és nyelv feszültségét az én identitásképződésének mezejében, még akkor is, ha maga az „identitás” egyébként

---

<sup>168</sup> Ezt a szöveg maga is kihangsúlyozza, vö. a gégecső-felismerés jellemzését: „Mint aki egy kézzelfogható hasonlat segítségével ismeri fel a valóságos történés helyszínét.”, *Uo.*, 277.

<sup>169</sup> Claude LANZMANN, *A megértés obszcnitása*, Thalassa, 1994/1-2, 274-288, 281.

<sup>170</sup> NÁDAS, *Az égi és a földi szerelemről*, 9.

<sup>171</sup> Ld. David E. WELLBERY, *Az írás külsődlegessége = Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor, Kelemen Pál, Molnár Gábor Tamás, Budapest, Ráció, 2005, 416-430.

elérhetetlennek bizonyul.<sup>172</sup> Ehhez az alábbiakban mintegy kitekintésként két olyan regény rövid elemzését fűzném hozzá, amelyekben ugyanez a kérdéskör, továbbra is a fotográfia kultúrtechnikai jelentőségéhez kapcsolódva, más fénytörésben, más hangsúlyokkal bontakozik ki. Kép és szöveg az alábbi két szövegben is szembekerül valamilyen módon, a fényképeknek azonban jobban kidomborodik a tárgyi-materiális autonómiájuk, dokumentum-, vagy akár, Foucault megkülönböztetését némileg illetéktelenül parafrázálva,<sup>173</sup> monumentum-jellegük. Ezért lesz a fényképek (és más dokumentumok) szövegbe emelésének valódi tétje immár kevésbé a képek és fogalmak viszonyrendszerének megszilárdulása, mint inkább a tárgyszerű, „halott” dokumentumok megszólításának, „életre keltésének” módozatai. A hangsúly tehát nem az én „belső világának”, hanem az elmúlt, történetiségében távollévő események megtapasztalhatóságára esik. A megismerő én határait ugyanakkor éppen ez a történeti tapasztalat jelöli ki, vagyis ez az „én” immár sokkal inkább ki van téve a múlthoz hozzáférést biztosító, vagy éppenséggel ennek lehetetlenségével szembesítő médiumok működésének. Erre a problémakörre vezethető vissza az, hogy a következőkben nem követem a regények keletkezési sorrendjét; a felvázolt szempont ugyanis véleményem szerint Mészöly Miklós 1976-os *Film* című regényében bizonyos tekintetben határozottabban, következetesebben jelenik meg, mint Márton László 1999-es *Árnyas fűtca* című kisregényében.

---

<sup>172</sup> Szándékosan nyitva hagyva azt a kérdést, hogy mennyiben folytatja, illetve miben módosítja ezt a – már a vizsgált művek korpuszán is kissé elnagyoltnak tűnő – modellt a második nagyregény, a *Párhuzamos történetek* prózanyelve. Anélkül, hogy e dolgozat keretein belül megkísérelnék válaszolni erre a kérdésre, már a regényről megjelent kritikák felrajzolták e kérdés elsődleges horizontját, amennyiben egyfelől a tükröződés, a reflexivitás alakzatának radikalizálását, másfelől mindenféle centrum következetes eltörlését, a perspektívák, a cselekmény és a regénykoncepció szinte kaotikus hatású széttördelését észlelték. Vö. pl. BÁN Zsófia, *Az anatómia melankóliája: Szó-kép és tekintet a „Párhuzamos történetek”-ben*, Holmi, 2006/8, 1100-1110, 1109.

<sup>173</sup> Vö. Michel FOUCAULT, *A tudás archeológiája*, Budapest, Atlantisz, 2001, 13., továbbá Michel FOUCAULT, *A tudományok archeológiájáról: Válasz az Episztemológiai Kör kérdésére* = M.F., *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Debrecen, Latin Betűk, 2000, 169-199, 180. A vonatkozó magyar nyelvű Foucault-szakirodalomból ld. KLANICZAY Gábor, *Foucault és a történetírás*, Magyar Lettre Internationale, 30. (1998 őszi), 13-16. és TAKÁCS Ádám, *Michel Foucault és a történelem tapasztalata*, Századvég, 11. (1998 tél), 143-166.

#### IV. 5. 1. Márton László: *Árnyas főtca*

Márton regénye, ahogy az író a bevezetőben tisztázza, „egy fényképgyűjteményt idéz fel”.<sup>174</sup> A szerzővel készült interjúból tudhatjuk, hogy a szöveget egy valóságos fényképgyűjtemény inspirálta, a képek közlésétől azonban az idős tulajdonosok elálltak, ekkor alakította át Márton a szöveget regénnyé.<sup>175</sup> Mindenesetre a szöveg szempontjából lényeges, amiként a szerző is leszögezi, hogy a gyűjtemény „jelenleg nem férhető hozzá”,<sup>176</sup> a képeket nem látjuk; az album, egy kissé elcsépelet kifejezéssel: a regényfikció „virtuális valóságának” részét képezi.

Márton narrációját, ahogy arra többek között Kékesi Zoltán is rámutatott, „metafikciós eljárások” strukturálják, amelyek során „az elbeszélő folyamatosan jelzi a történet kitalálásának, továbbszövésének, az elbeszélői fikcióalkotásnak a lépéseit, amelyek minduntalan megakasztják a történet folyását”.<sup>177</sup> Ezen narratív stratégiák háttérében Balassa Péter átfogó recenziója szerint a „modern kultúrában központi jelentőségű” „ismeretelméleti válság” áll,<sup>178</sup> amely a világ reprezentálhatóságát kérdőjelezn meg.<sup>179</sup>

---

<sup>174</sup> MÁRTON László, *Árnyas főtca*, Pécs, Jelenkor, 1999, 6.

<sup>175</sup> Vö. „A lovak kihaltak”: Márton Lászlóval beszélget Nagy Boglárka, Jelenkor 2001/12, 1290-1303, 1297.

<sup>176</sup> Uo. A fényképgyűjtemény pár évvel később mégis napvilágot látott, vö. „Őrizd meg...”, szerk. ÁCS Irén, LEVENDEL Júlia, Budapest, Liget, 2005. A kötet nem tesz utalást Márton regényére – amiként az *Árnyas főtca*-ban is megváltoztak a szereplők valóságos nevei, és a regény a kisváros – Szécsény – nevét sem említi, mégis könnyen megféleltethetőek a regény és az album helyszínei és szereplői; hovatovább a regény egyes anekdotái és a megemlített fotográfiák is visszaköszönnek az „Őrizd meg” lapjain. Külön elemzést érdemelne, hogy az album szöveges kommentárja, amelyet a címgyűjtemény szerkesztője, azaz Haas Baby – Márton regényében Gőz Gaby – „mond el”, hogyan viszonyul a regény szövegéhez. Nem csak, sőt, kifejezetten nem arról van szó ugyanis, hogy az album feltárja a regény „valóságos” forrását, hanem éppen a regény sajátos narratívája teheti még jobban láthatóvá az album mesélőjének narrációs stratégiáit. Például azt, hogyan építik fel a háború előttről származó anekdoták egy bizonyos „aranykor” képzetét („amikor zsidók és nem zsidók békében – talán viszonylagos békében – együtt éltek”, uo., 5.), vagy hogyan őrizi az elbeszélés a humanitásba, az emberi szolidaritásba vetett hitet mindenek felett, mély, sokszor szinte hajmeresztő következetességgel (a sárga csillag bevezetését követően például a „kollégáim megrökönyödve néztek, senki nem szólt egy szót sem, de félreérthetetlen tekintetük jelezte szolidaritásukat”, uo., 42.). Épp ilyen fontosak lehetnek a két szöveg közötti, árulkodó párhuzamok, például a fotográfiákhoz való visszatérések ritmikája, vagy akár az elhallgatás alakzatai; a fiútestvér halálának körülményei kapcsán, ahol Márton elbeszélője a valóság „elferdítésének” szükségét érzi („Hogy pedig erről a nehézségről ne kelljen beszélnünk, mert erről inkább hallgatni kell, egy kicsit kiigazítjuk a valóságot a képzelet javára”, MÁRTON, 120.), az album szövegének szerkesztője meghagyja a zavart jelző félmondatot („De erről nem tudok beszélni...”, „Őrizd meg...”, 27.).

<sup>177</sup> KÉKESI Zoltán, *Lappangó képek, elsötétülő történetek: Az Árnyas főtca és a fotográfia*, Magyar Lettre Internationale 69 (2008 nyár), 33-34, 33.

<sup>178</sup> BALASSA Péter, *A leírhatatlan pillantás: Márton László: Árnyas főtca = B.P., Törésvonalak*, Debrecen, Csokonai, 89-96, 91.

<sup>179</sup> Az *Árnyas főtca* a történelmi valóság ábrázolhatóságának kérdése mentén kapcsolódik a Márton-életmű „fősodrának” tekinthető történelmi regényeihez, nevezetesen a *Testvériség* trilógiához, vö.

Az elbeszélő ténykedése mindenesetre mintha éppen a megidézett fényképgyűjteménnyel szállna szembe, méghozzá tudatosan:

„Történetünk idején a helybeli rabbit Krebs Hermann-nak hívják, de mivel nem maradt fenn sem róla, sem családjáról fénykép, [...] ezért helyette most az egyszer inkább Bóhm Dávid balassagyarmati rabbit kérjük meg, hogy jöjjön a zsinagóga felől a polgári iskola felé [...]“<sup>180</sup>

Végeredményben se Krebs, se Bóhm rabbi képét nem látjuk, a narrátori döntés alapja nem a vizuális reprezentáció, hanem a fotográfiák megléte illetve hiánya. A szöveg erre támaszkodik, ezáltal lesz paradox a metafikciós narrátori erőszak útján megvalósított tanúságtétel: az elbeszélő úgy zárja ki Krebs Hermannt a történetből, hogy éppen ezáltal, a szövegbeli említésnek köszönhetően (portré ugyanis nem maradt fenn) szerzünk tudomást létezése felől. A szöveg terében így mintegy elbeszélés, történetmondás és tanúságtétel kerül szembe egymással; az előbbinek a meglehetősen erőszakosnak, „önkényesnek”<sup>181</sup> beállított narrátor (hiszen döntéseinek erőszakos mivoltára kerül hangsúly), utóbbinak a megidézett fényképalbum a „médiума”. A néma, pillanatszerű, mozdulatlan és megmásíthatatlan portrékkal egy olyan elbeszélés áll szemben, amely a bőbeszédű, előtérbe tolt narrátor folyamatos módosításain, időbeli ugrásain, „a gesztusok jelölésének túlzott nyelvi hangsúlyozásain”<sup>182</sup> keresztül halad előre. A regény cselekménye úgy szövődik a fényképalbum köré, mindvégig vissza-visszatérve az ekphraszisz alakzatához, hogy mintegy aláássa, relativizálja a fényképekkel szemben állított hagyományos elvárásokat.

Ahogy arra Kékesi Zoltán is rámutat,<sup>183</sup> az elbeszélés bevonja a képeket is a fikciós játékba; nem csak a hivatkozott képek ellenőrizhetetlenségét, de a fotográfia-szerűen ábrázolt „valóság” tökéletlenségét, álságosságát is hangsúlyozza:

---

KEREKES Amália, *Történetesen az „összekötő kapocs” (Márton László: Árnys fűtca) = Egytucat*, 71-85, 72; KISANTAL Tamás, *A történetelenség történetisége: Márton László: Árnys fűtca = K.T., Túlélő történetek: Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*, Budapest, Kijárat, 2009, 257-299, 259.

<sup>180</sup> MÁRTON, 25.

<sup>181</sup> KISANTAL, 283.

<sup>182</sup> KEREKES, 79.

<sup>183</sup> KÉKESI, *i. m.*, 34.

„[...] a kirajzolódó arc körül megmerevíti a pillanatot, és a környező arcokat vagy kívül rekeszti a pillanaton, vagy elmosza és feloldja benne.”<sup>184</sup>

Ez a leírás azonban nem egy fotográfiára, hanem az elbeszélés fényképszerű leírói önkényére vonatkozik, amiként a mű végén a narrátor nem a fényképek, hanem az azt imitáló, azzal konkuráló elbeszélés kudarcát ismeri be:

„Azt vártuk az elbeszélőtől, hogy méltó emléket állít szeretteinknek. Azt vártuk tőle, hogy a fényképeknél maradandóbb és magasztosabb módon örökíti meg őket. Azt vártuk, hogy a fotókon látható személyekből és jelenetekből a valóságnak megfelelő, hiteles képet állít össze, [...] Nem ez történt.”<sup>185</sup>

A fényképalbum tehát úgy kíséri végig az önmagát metafikciós aktusokon keresztül dekonstruáló elbeszélést, hogy kivonódik a narrátor önkénye alól, aki a fotókat válogathatja, rendezheti, meg is semmisítheti és legfőképpen történeteket kreálhat hozzájuk, a képek feltételezett igazságához azonban nem fér hozzá. A cselekményt szervező fényképek sajátos külsődlegességként jelennek meg a regény fikciós terében. Az elbeszélő belőlük kiindulva, vissza-visszatérve teremt meg az elbeszélés nyelvi univerzumát, hozzájuk viszonyulva tudja saját nyelvi leírásának hitelét elbizonytalanítani, a múlt ábrázolhatatlanságát, a hozzáférés lehetetlenségét a szöveg metafikciós játékain keresztül artikulálni. A regény metaleptikus narrációja a fényképek és a körük íródo szöveg egymásrautaltságán, egymást kölcsönösen kiigazító, elmozdító kapcsolatán alapul. Ha tehát a megjelenítés módozataira összpontosítunk, a Balassa által emlegetett episztemológiai zavar tulajdonképpen nem más, mint az önmagukban tökéletlen mediális technikák, vagyis a néma és merev, önmagukban jelentés nélküli fotográfiák és a nyelv megbízhatatlan narratív rendje közötti térben reménytelenné váló megismerés szubjektumának válsága.

A „leírhatatlan pillantás”,<sup>186</sup> amelyet Gőz Gaby vet Rózsikára, bizonyos szempontból azt a paradoxont ismétli, amelyet a szöveg mikroszintjén a két rabbi „felcserélésének” elbeszélői gesztusa eredményezett; a pillantás egyfelől a kisregény szcenikai tetőpontja, amelyet

---

<sup>184</sup> MÁRTON, *i. m.*, 125.

<sup>185</sup> *Uo.*, 131-132.

<sup>186</sup> *Uo.*, 130.



számos előreutalás és egyéb önreflexív gesztus segítségével az elbeszélő maga készít elő, másfelől azonban a „leírhatatlanság” az egész regény vállalkozását kérdőjelezi meg, megelőlegezve a zárlatban beismert elbeszélői fiaskót. A jelenet „vizualitása” megint jellegzetesen nem játszik szerepet, a két nő konfliktusából nem „látszik” semmi, csupán egy kis dulakodás – az elbeszélő jellegzetesen Gőz Gaby „láthatatlan” gondolatainak közvetítésével tudja „érezkelteti”<sup>187</sup> a pillanat súlyát (nem véletlen, hogy Rózsika identitása, vagyis a felismerés, szemben az eddigi elbizonytalanító narrációval, nem válik kérdésessé). Ugyanakkor hangsúlyos az esemény megörökítése, vagyis ennek hiánya:

„Abban a percben, amikor a pillantás át fogja fűrni a levegőt, magunk is ott lehettünk volna [...] Magát a pillantást nem láthattuk volna, legfeljebb annak a másik asszonynak a hátát, aki éppen veszi a sorsjegyet; esetleg egy villanást a sorsjegyek felett lebegő, hirtelen eltorzult arcból. De mivel nem emlékszünk rá, hogy éppen abban a percben értünk volna oda a Wesselényi utcai buszmegálló felől, így ezt a jelenetet is a képzeletből kell újjáteremtenünk.”<sup>188</sup>

A leírhatatlan pillantás leírását bevezető rész tehát a távollét és ennek következményeképpen az imagináció szükségességének beismerése, amely deklaráció azonban egy eddig nem említett „személyes” mozzanatot, az elbeszélő potenciális érintettségét és az események folytonosságát emeli ki az elbeszélői jelenhez képest, amennyiben a narrátor kisgyermekként „ott lehetett volna”. A pillantás tehát mintegy modellálja a fényképek szerepét az elbeszélésben, amelyek nem tanúskodnak, hanem a tanúságtétel helyét, lehetőségét<sup>189</sup> jelölik ki a regény nyelvi terében. Ez a potencialitás,

---

<sup>187</sup> *Uo.*, 128.

<sup>188</sup> *Uo.*, 128-129.

<sup>189</sup> Vö. Georges DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Paris, Les Editions de Minuit, 2003, 134. Vö. továbbá két, a nemzetközi szakirodalomból válogató magyar nyelvű antológiából Ulrich BAER, *Helyet az emlékezetnek: Holokauszt-fényképészet és a tájképi hagyomány*, Enigma, 37-38 (2003), 133-157, 152., valamint Habbo KNOCH, *A tett „techniképei”: A holokauszt és a látás fotográfiai rendje = Holokauszt: Történelem és emlékezet*, szerk. Kovács Mónika, Budapest, Jaffa, 2005, 307-323. A holokauszt (képi, fotografikus) reprezentációjának magyar nyelvű diskurzusához ld. összefoglalólag Sziklai László monográfiáját, amely azonban, igen széles elméleti, művészetfilozófiai apparátus mellett, elsősorban nem képek (fotográfiai) és (történeti) valóság inkommensurábilis differenciájának, mint inkább a közvetlenség illúziójának fenntartásában érdekelt, amelyet a „kép” metafizikai-néplélektani színezetű fogalma garantál, amely ugyanakkor mintegy „irodalmasítja” is a fényképeket, a vö. például: „Amit láthatunk, túlélőként átélhetünk, az Auschwitz képe, az *Album*. Egy transzport története. Látható az *akkor* és *ott* képe. Most ott lehetünk. Látható a holokauszt jelen időben. [...] Ahhoz azonban nem férhet kétség, hogy az *utóemlékezet*, a történelem utóképei jelenünkbe szövődnek. Úgy szövődnek jelenünkbe, mint a mese. A mese azért áll közeli rokonságban mindazzal, ami a holokausztban történt,

amely tulajdonképpen újra és újra a közvetítettség mediális feltételrendszerét írja körül, képes a kisregényben a tragédia megragadhatatlanságának, „elképzeltetlenségének”<sup>190</sup> – amely azt is jelenti: antropomorfizálhatatlanságának<sup>191</sup> – feszültségét fenntartani.<sup>192</sup>

#### IV. 5. 2. Mészöly Miklós: *Film*

A mediálisan közvetített „valóság” megismerésébe vetett hit megrendülésének szinte „paradigmatikusnak” nevezetű alkotása a XX. század magyar prózájában Mészöly Miklós *Film* című regénye. A mű, amelyet egy interjúban Mészöly is egy alkotói szakasz, egy útkeresés végpontjaként, „legkövetkezetesebb gyökvonás”-ként<sup>193</sup> emleget, az 1976-os megjelenés óta egyre bővülő irodalomtudományos diskurzus tárgyát képezi; jelen tanulmányban csak az eddigiekben vázoltak felől lényegesnek mutakozó vonásokra van alkalmam kitérni.

Mészöly narrációja nem egy fényképgyűjtemény, hanem egy filmforgatás fikciójára épül, a többes szám első személyű elbeszélő mintegy az „operatőr” vagy a „stáb” szemszögéből mondja el a történetet; a regény ezzel sajátos „intermediális” helyzetbe hozza az olvasót.<sup>194</sup>

A *Film* elbeszélői hangja azonban nem csupán egy „filmes” látásmód, egy forgatókönyv vagy forgatás szimulációja, ahogy azzal számos más, 70-es, 80-as években született

---

mert egyszerűségében mindig a végső emberi kérdéséről, az élet és halál, a jó és a rossz, a gonosz és a hősi, a varázslatos és fondorlatos küzdelmének csodálatos kalandjairól, a reális és irreális világ ellentétéről szól” (SZIKLAI László, *Auschwitz képe*, Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 2009, 212-213.).

<sup>190</sup> Az „inimaginable” fogalmához vö. DIDI-HUBERMAN, 29kk.

<sup>191</sup> A regény bevezetője hangsúlyozza, hogy nem emberekről, hanem „árnyakról” fog történetet mondani, akik „véletlenül fennmaradt fényképekről [...] néznek vissza ránk” – vagyis tekintetük éppen úgy „fényképszerű”, mint Pilinszky *KZ-Oratóriumához* elképzelt színpadképén a szereplők („Talán egy fokkal csendesebbre kellene vennem az egészet, merevebbre, olyan fényképszerűen hamunémára, mint egy dokumentumfelvételt”, PILINSZKY János, *Előmunkálatok a KZ-oratóriumhoz* = P.J., *Naplók, töredékek*, szerk. HAFNER Zoltán, Budapest, Osiris, 1995, 17-34, 27., vö. SZIKLAI, 62.). Nemcsak az élőktől, de a többi halottól is elválasztja őket „egy láthatatlan határ”, amely nem más, mint a törvényerőre léptetett embertelenség és ennek humanista fogalmi keretben való elgondolhatatlansága (MÁRTON, 7-8.).

<sup>192</sup> Ez az alapvetően a textualitás szintjén érvényesülő potencialitás természetesen nem egyneműen oszlik el a szövegben; például a záró Purim-spil-jelenet haláltánc-szimbolikája, vagy az utolsó bekezdés jól azonosítható szarkazmusa („Becsületes arcú, délceg csendőrök. Jóságos keretlegények. Falvédőről és mézeskalács-szívről szakasztott, rózsatőről metszett nyilasok [...], *Uo.*, 147.) felülírja, egyneműsíti ezt a feszültséget.

<sup>193</sup> MÉSZÖLY Miklós, *Az intranzigencia térképe* [1983] = M.M., *A pille magánya*, Pécs, Jelenkor, 2006, 600-610, 601.

<sup>194</sup> Vö. L. VARGA Péter, *Az intermediális olvasás alakzatai: Prózaolvasás: metonimikusság és a médiumok transzpozíciója* = *Prózafordulat*, szerk. GYÖRFFY Miklós, KELEMEN Pál, PALKÓ Gábor, Budapest, Kijárat, 2007, 70-87. Vö. továbbá legutóbb HUSZÁR Linda, *Kép-olvasás: Az intermediális fikciója Mészöly Miklós Filmjében*, Alföld 2011/9, 91-102.

szépirodalmi alkotásban találkozhatunk, hanem egy különös, az antropomorfizálhatóság határán mozgó entitás.

A narráció hol a kamera „szemével” láttatja az eseményeket, hol „kilép” a kamera mögül, miközben a hasonlat sajátos módon a gesztus szövegszerűségére figyelmeztet:

„Inkább a következő fogással élünk: mi is odaállunk a fal mellé, s csak a kamerát helyezük el a szemközi járdán, és gondoskodunk róla, hogy magától működjön. Színpadiassá tett helyzetünk tehát ez: mi, valamennyien, egy csupasz fal és egy gép önműködő tárgyilagossága közé szorulva – mintegy két „zárójel” között.”<sup>195</sup>

S bár ez a „mi” arctalan marad, előfordul, hogy pillantása „saját, tevékenység nélkül maradt kezünkre téved”,<sup>196</sup> a regény előrehaladtával mintha egyre inkább emberi alakot öltene: elmegy az Öregember temetésére, majd az azt követő „nyomozás” során szóba elegyedik az Öregasszonnyal, és arról is elég pontosan értesülünk, hogyan sűrög-forog a lakásban. Végül a záró jelenetben kap hangsúlyt az elbeszélő és a kamera szétválása, amikor az Öregasszony halálát csak a kamera rögzíti (az sem tökéletesen, hiszen „kimozdul a képmezőnkől”), mivel a narrátor közben „rövid álomba zuhan”.<sup>197</sup>

Ezt a furcsa, „részleges” antropomorfizációt nevezi Sággy Miklós kiváló tanulmányában a testek „kiazmatikus” viszonyának, hiszen miközben egyre világosabban kirajzolódnak a „narrátor testé”-nek körvonalai, az idős pár (akiknek mintha éppen az emberi mivoltuk fokozatos elvesztését rögzítené a kamera) egyre-másra „visszanéz” a felvevőgép lencséjébe; tekintetük így mintegy a kamera-narrátor, és rajta keresztül az olvasó rájuk vetett pillantását keresztezi.<sup>198</sup> Sággy, aki e narrációs struktúrában egyrészt a francia „új regény” ábrázolástechnikai invencióit, másrészt a fenomenológiai megismerés Merleau-Ponty írásaiból ismert dilemmáját ismeri fel, a kiazmatikus viszony kapcsán leszögezi: „a test, ahogy az Öregeké, úgy a narrátoré is a kamera automatizmusával áll szemben”, vagyis „a kamera mechanikus objektivitása szemben áll a testi látás szubjektivitásával”.<sup>199</sup> A szembenállás ez esetben nem csupán fokalizációs-percepciós, episztemológiai probléma,

---

<sup>195</sup> MÉSZÖLY Miklós, *Film = M.M., Regények*, Budapest, Századvég, 1993, 283-395, 315.

<sup>196</sup> *Uo.*, 308.

<sup>197</sup> *Uo.*, 395.

<sup>198</sup> SÁGGY, 429k.

<sup>199</sup> *Uo.*, 432.,

hanem kulcs a regény narrációjának etikai fogalmakkal körülírható dimenziójához is.<sup>200</sup> Míg a kamera úgymond csak szenvtelenül rögzít, az egyre-másra testet öltő elbeszélő aktív és passzív értelemben is „beavatkozik” a történesekbe: egyrésztől instruálja, „rendezi” az idős párt, s ezzel áttételesen a sorsukért is felelőssé válik (pl. ő veszi ki az Öregember zsebéből a légzőkészítőt), másrésztől el is szenvedti ezt a sorsot, azonosul is a szereplőivel: „egymáson múlunk”, ismeri be a narrátor.<sup>201</sup>

A filmfelvevő „nyers mechanizmusa”<sup>202</sup> és az akár kollektív, akár egyéni értelemben vett antropomorf „mi” közötti fokalizációs hasadás sajátos módon tükröződik a történet múltban játszódó, ezért „lefilmezhetetlen” epizódjaiban is. Ezekben ugyanis a kamera helyett dokumentumok jutnak főszerephez, amelyek közös vonása a rögzítettség, pontosabban a tényszerű rögzítés igénye: Buchinger Manó és Dr. Massány Tibor beszámolói, bírósági jegyzőkönyvek, újságcikkek és nem utolsósorban fényképek; dr. B. N. „dokumentumfelvételei”, az Öregasszonyról készített árnykép vagy a B. N.-fotók közé keveredett titokzatos dagerrotíp. Ez utóbbi „[e]rősen kopott és sérült”,<sup>203</sup> amiképp a többi „forrás” is; e dokumentumok „forrásjellegének” hangsúlyozása<sup>204</sup> egyrészt mintha az általuk közvetített múlt hozzáférhetetlenségéről, a közvetítés törekenységéről tanúskodna.<sup>205</sup> Másrészt utal arra a munkára, amelyet az elbeszélőnek kell végeznie a forrásokkal: „A fotók csupán kiragadott részleteket tudnak adni, mindegyik mást, és a mi dolgunk, hogy helyes sorrendbe szedjük őket [...]”.<sup>206</sup> Az önmagukban jelentéssel nem rendelkező fotográfiák „helyes sorrendbe”, azaz narratív struktúrába rendezésére talán szintén alkalmazható az „élő” és az „élettelen” – a felvevőgép és az „operatőr-rendező”

---

<sup>200</sup> Vö. Balassa Péter elemzésének zárlatával: BALASSA Péter, *Passió és állathecc: Mészöly Miklós Film-jéről és művészetéről* = B.P., *Észjárások, és formák*, Bp., Tankönyvkiadó, 1990, 37-105, 96.

<sup>201</sup> MÉSZÖLY, *Film*, 318. Ez a kettősség a megfigyelt/megfigyelő „körforgásaként” jelenik meg a következő narrátori reflexióban: „A helyzet annyira felelősségteljes, hogy közbeléphetnénk; de nincs kielégítő érvünk és indokunk, hogy mért nem tesszük meg. Illetve, ami van, nem kielégítő, csak pontos. Tanácstalanságunkat úgy érzékeltetjük, hogy párhuzamosan egymást is figyelni kezdjük. Vagyis a kiszolgáltatottságnak arra a körforgására próbálunk utalni, hogy bennünket is ugyanúgy figyelhetnek, rögzíthetnek, irányíthatnak, ahogy mi őket. S ez legalábbis bizonytalanná teszi, hogy amiről szó van, milyen mértékben minősülhet játéknak; és kérdésessé, hogy a minimális „rendezés”, amit engedélyezünk magunknak, egyáltalán rendezés-e, vagy inkább végrehajtás.” *Uo.*, 304.

<sup>202</sup> MÉSZÖLY Miklós: *Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai* = M.M., *A pille magánya*, 282-295, 288.

<sup>203</sup> MÉSZÖLY, *Film*, 376.

<sup>204</sup> Ide tartozhat a forrásokat övező szakkönyvi pedantéria (Buchinger Manó lexikonszerű életrajza, a Massány-beszámoló pontos forrásmegjelölése), az újságcikkek közé ékelt reklámok említése, a jegyzőkönyv javításainak, kommentárjainak ismertetése, a „pontos” idézetek stb.

<sup>205</sup> Ezért lehet az Öregasszony haját összetartó „papírgömbölyeg” szövegtöredéke a „közvetítettség esetlegességének [...] pontos érzékeltetője”. Vö. L. VARGA, 77.

<sup>206</sup> MÉSZÖLY, *Film*, 371k.

elbeszélő összefonódása kapcsán már megidézett – dialektikája, amennyiben egy „halott” (emlék-)tárgy, (kép-)látvány életre keltéséről, „animálásáról” van szó. Mészöly egy esszéjében, érzékelve a folyamat kölcsönösségét, kétoldalúságát, „felébresztés”-ről beszél igen hasonló értelemben:

„Egy képet én „ébreztek fel” – illetve, ha a személyes időbeliséget „nyitottá teszem”, vagyis magamat alkalmassá az esztétikai átélésre: akkor a kép engemet. A folyamat ilyen művi-logikai szétválasztása helyett a valóságban, természetesen, inkább egybeesésről van szó, egymás kölcsönös „felébresztéséről”.<sup>207</sup>

A *Film* – nemcsak a szereplőkkel és a történésekkel, hanem „önmagával” szemben is bizonytalan – elbeszélője tehát e „felébresztés” során válik a megismerés szubjektumává, miközben szövegtöredékek, kopott fotográfiák és a filmfelvétel „halott” vagy „technikai” archívumában próbál rendet teremteni (akárcsak a másik Mészöly-regény, *Az atléta halála* elbeszélője, Hildi a „Dreher-Maul” dobozban<sup>208</sup>). Vagyis a szubjektumnak, a *Film* esetében az antropomorfizált elbeszélői hangnak maga a megismerés folyamata rajzolja ki a körvonalait, mintegy a megismerendő tárgyak, képek, figurák „fonákján” képződik meg; nem csoda, hogy amikor a narrátor az Öregasszony halálával egyidőben „rövid álomba zuhan”, ébredéskor „nem tud[ja] hirtelen eldönteni, hogy mag[á]tól riadt[...]e fel, vagy mástól”.<sup>209</sup>

---

<sup>207</sup> MÉSZÖLY Miklós, *Film és szín* = M.M., *A pille magánya*, 248-268, 260.

<sup>208</sup> MÉSZÖLY Miklós, *Az atléta halála* = M. M., *Regények*, 5-167, 21.

<sup>209</sup> MÉSZÖLY, *Film*, 395.

## **Függelék**

### **Bibliográfia**

- ADORNO, Theodor W., *Wagner*, Budapest, Európa, 1985.
- A fotográfózásról*, szerk. BÁN András, Budapest, Múzsák, 1984.
- A fotográfus: Magyar írók novellái és jegyzetei a fényképről, a fényképezésről*, szerk. KÖRÖSSI P. József, Budapest, Noran, 2001.
- „A lovak kihaltak”: Márton Lászlóval beszélget Nagy Boglárka, *Jelenkor* 2001/12, 1290-1303.
- A magyar avantgárd irodalom olvasókönyve (1915-1930): Kommentált szöveggyűjtemény*, szerk. DERÉKY Pál, Budapest, Argumentum, 1998.
- ALBERS, Irene, *Sehen und Wissen: Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas*, München, Fink, 2002.
- AMBRUS Zoltán, *Nagyvárosi képek: Tollrajzok*, Budapest, Révai, 1913.
- AMELUNXEN, Hubertus von, *Photographie und Literatur: Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie = Literatur intermedial*, hrsg. Peter V. ZIMA, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1995, 209-231.
- AMELUNXEN, Hubertus von, *Skigraphia – Silberchlorid und schwarze Galle: Zur allegorischen Bestimmung des photographischen Bildes = Allegorie und Melancholie*, hrsg. Willem van REIJEN, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992.
- AMELUNXEN, Hubertus von, *Von der Theorie der Fotografie 1980-1995 = Theorie der Fotografie IV*, 1980-1995, hrsg. H.v.A., München, Schirmer/Mosel, 2000, 11-25.
- ANGYALOSI Gergely, *Balázs Béla: Napló; Balázs Béla levelei Lukács Györgyhez = A.G., A költő hét bordája*, Debrecen, Latin Betűk, 1996, 260-267.
- “A Noszty fiú esete Tóth Marival”: *Tanulmányok*, szerk. MILIÁN Orsolya, Gondolat-Pompeji, Budapest-Szeged, 2008.
- ARMSTRONG, Carol, *Der Mond als Fotografie = Diskurse der Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, szerk. Herta WOLF, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, 359-384.
- Babits és Balázs Béla: Levelek, cikkek, tanulmányok*, szerk. TÉGLÁS János, Budapest, Athenaeum, 1988.
- BABITS Mihály, *Halálesztétika. Balázs Béla könyve*, *Nyugat* 1908/23. 445-446.
- BABITS Mihály, *Dráma = B.M., Esszék, tanulmányok I.*, Budapest, Szépirodalmi, 1978, 344-348.
- BACSO Béla, „Az eleven szép”: *Filozófiai és művészetelméleti írások*, Budapest, Kijárat, 2006.

- BACSO Béla, *Művészet és „világkép”: Heidegger művészetfelfogásához* = B.B., *Kiállni a zavart*, Budapest, Kijárat, 2006, 121-132.
- BACSO Béla, *Művészet és „világkép”: Heidegger művészetfelfogásához* = B.B., „Az eleven szép”: *Filozófiai és művészetelméleti írások*, Budapest, Kijárat, 2006, 183-195.
- BAER, Ulrich, *Helyet az emlékezetnek: Holokauszt-fényképészet és a tájképi hagyomány*, Enigma, 37-38 (2003), 133-157.
- BAGI Zsolt, *A körülírás: Nádas Péter: Emlékiratok könyve*, Pécs, Jelenkor, 2005.
- BALASSA Péter, *A leírhatatlan pillantás: Márton László: Árnyas főutca* = B.P., *Törésfolyamatok*, Debrecen, Csokonai, 89-96.
- BALASSA Péter, *Passió és állathecc: Mészöly Miklós Film-jéről és művészetéről* = B.P., *Észjárások, és formák*, Bp., Tankönyvkiadó, 1990, 37-105.
- BALÁZS Béla, *A látható ember - A film szelleme*, Budapest, Palatinus, 2005.
- BALÁZS Béla, *A lírai érzékenységről* = B.B., *Válogatott cikkek és tanulmányok*, 123-170.
- BALÁZS Béla, *A hasonlat* = B.B., *Válogatott cikkek és tanulmányok*, 171-182.
- BALÁZS Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.
- BALÁZS Béla, *Filmkultúra: A film művészetfilozófiája*, Budapest, Szikra, 1948.
- BALÁZS Béla, *Halálesztétika*, Budapest, Papyrus Book, 1998.
- BALÁZS Béla, *Határok* = B.B., *Válogatott cikkek és tanulmányok*, Budapest, Kossuth, 1968, 95-102.
- Balázs Béla levelei Lukács Györgyhez: Egy szövetség dokumentumai*, szerk. LENKEI Júlia, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1982.
- BALÁZS Béla, *Művészetfilozófiai töredék (Folytatás)*, Nyugat 1909/15. 156-160.
- BALÁZS Béla, *Napló 1903-1914*, Budapest, Magvető, 1982.
- BALÁZS Béla, *Napló 1914-1922*, Budapest, Magvető, 1982.
- BALÁZS Béla, *Önéletrajz = A film költészete: Az útkereső Balázs Béla*, szerk. KARCSAI KULCSÁR István, Budapest, Múzsák, 1984, 135-136.
- BALÁZS Béla, *Válogatott cikkek és tanulmányok*, Budapest, Kossuth, 1968.
- BÁN Zsófia, *Az anatómia melankóliája: Szó-kép és tekintet a „Párhuzamos történetek”-ben*, Holmi, 2006/8, 1100-1110.
- BARBIER, Frédéric, LAVENIR, Catherine Bertho, *A média története: Diderot-tól az internetig*, Budapest, Osiris, 2004.
- BARTHES, Roland, *A kép retorikája* [1964], *Filmkultúra*, 1990/5, 64-72.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire: Note sur la photographie* = R.B., *Œuvres complètes V.: Livres, textes, entretiens 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002, 785-893.

- BARTHES Roland, *Világoskamra: Jegyzetek a fotográfiáról*, Budapest, Európa, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles, *A Romlás virágai*, Budapest, Magyar Helikon, 1967.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres*, szerk. Y.-G. LE DANTEC, Paris, Gallimard, 1954.
- BAZIN, André, *Mi a film? Esszék, tanulmányok*, Budapest, Osiris, 2002.
- BEDNANICS Gábor, *Topológia és mitológia között: A nagyváros olvasatai a 19. századi magyar lírában = Induló modernség – kezdődő avantgárd*, szerk. B.G., EISEMANN György, Budapest, Ráció, 2006, 213-233.
- BELTING, Hans, *A hiteles kép: Képviták mint hitviták*. Budapest, Atlantisz, 2009.
- BELTING, Hans, *Kép-antropológia: Képtudományi vázlatok*, Budapest, Kijárat, 2003.
- BENJAMIN, Walter, *A fényképezés rövid története = W.B., Angelus Novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*, szerk. RADNÓTI Sándor, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 687-709.
- BENJAMIN, Walter, *A kószáló visszatér = W.B., Angelus Novus, 575-583*.
- BENJAMIN, Walter, *A műalkotás a technikai reprodukció korában = W.B., Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat, 1969, 301-334.
- BENJAMIN, Walter, *A történelem fogalmáról = Angelus Novus, 958-974*.
- BENJAMIN, Walter, *Lebenslauf [III] = W.B., Gesammelte Schriften VI*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, 217-219.
- BENJAMIN, Walter, *Pariser Brief (2): Malerei und Photographie = W.B., Medienästhetische Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, 329-343.
- BENJAMIN, Walter, *Passzázsok = W.B., „A szirének hallgatása”*, Budapest, Osiris, 2001, 201-249.
- BERGSON, Henri, *Anyag és emlékezet = Tér, fenomén, mű*, szerk. BACSO Béla, Budapest, Kijárat, 2011, 208-239.
- BERGSON, Henri, *Teremtő fejlődés*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1930.
- BERNÁTH Árpád, *Mi három: Bevezetés a petrisztikába = Diptychon: Elemzések Esterházy Péter és Nádas Péter műveiről 1986-88*, Szerk. BALASSA Péter, Budapest, Magvető, 1988, 137-156.
- BLUMENBERG, Hans, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.
- BOEHM, Gottfried, *A nyelven túl?: Megjegyzések a képek logikájáról = G.B., Paul Cézanne Montagne Sainte-Victoire: Válogatott művészeti írások*, szerk. BACSO Béla, Budapest, Kijárat, 2005, 155-169.
- BÓNUS Tibor, *az érzékek heterogenitása – hang és kép testamentuma. A telefonról és a fényképezőgépről Proust À la recherche du temps perdu című regényében = Esztétikai tapasztalat és medialitás*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SZIRÁK Péter, Budapest, Ráció, 2004, 289-379.



- BORBÉLY Szilárd, *Átbillenni, átbukni, átfordulni, leválni... Leírás Nádas Péter Saját halál című könyvéről*, Alföld, 2005/3, 92-105.
- BORTNYIK Sándor [HEVESY Iván válaszával], *Két levél az új festészetről*, Nyugat, 1921/16, 1286-1288.
- BOURDIEU, Pierre, *A fénykép társadalmi definíciója = A sokarcú kép: Válogatott tanulmányok*, szerk. HORÁNYI Özséb, Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982, 226–242.
- BOURDIEU, Pierre et al, *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.
- Budapest Anno...*, szerk. SIVÓ Mária, Lajos MESTERHÁZI esszéjével, Budapest, Corvina, <sup>3</sup>1984.
- BÜRGER, Peter, *Az avantgárd elmélete*, Szeged, Universitas, 2010.
- CRARY, Jonathan, *A megfigyelő módszerei*, Budapest, Osiris, 1999.
- CZIGÁNY Ákos, *Esszéktől északra: Balassa Péter: Nádas Péter*, Jelenkor, 1998/6. 643-680.
- DELEUZE, Gilles, *A mozgás-kép. Film I.*, Budapest, Osiris, 2001.
- DERRIDA, Jacques, *Die Fotografie als Kopie, Archiv und Signatur: Im Gespräch mit Hubertus v. Amelunxen und Michael Wetzl = Theorie der Fotografie IV, 1980-1995*, hrsg. Hubertus v. AMELUNXEN, München, Schirmer/Mosel, 2000, 280-296
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Les Editions de Minuit, 2003.
- DIEDERICHS, Helmut H., *Béla Balázs und die Schauspielertheorie des Stummfilms: "Der sichtbare Mensch" und seine Vorläufer = Wechselwirkungen - Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*. Hrsg. Hubertus GASSNER, Marburg, Jonas Verlag, 1986, 554-559.
- DIEDERICHS, Helmut H., *Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films = Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, szerk. H.H.D., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, 9-27.
- Diskurse der Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, szerk. Herta WOLF, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.
- DOMONKOS Péter, *Film, művészet, medialitás: Hevesy Iván filmesztétikája az 1920-as években*. Online publikáció: <http://epika.web.elte.hu/doktor/DomonkosPeter.pdf>
- DOWNING, Eric, *After Images: Photography, Archeology, and Psychoanalysis and the Tradition of Bildung*, Detroit, Wayne State University Press, 2006.
- E. CSORBA Csilla, *Ady – A portrévá lett arc: Ady Endre összes fényképe*, Budapest, PIM, 2008.
- E. CSORBA Csilla, *Székely Aladár: A művészi fényképezés (1870-1940)*, Budapest, Vince, 2003.
- EISENSTEIN, Szergej Mihajlovics, *Béla megfeledkezik az ollóról = Sz.M.E., Válogatott tanulmányok*, Budapest, Áron, 1998, 71-78.

- ERDÉLY Miklós, *Két Budapest (szinopszis): Fotóalbum Budapestről Klösz György egykori felvételeinek felhasználásával* = E.M., *Művészeti írások*, szerk. PETERNÁK Miklós, Budapest, Képzőművészeti, 1991, 109-111.
- ERNST, Wolfgang, *Archívumok morajlása* = Jacques DERRIDA, W. E., *Az archívum kínzó vágya/Archívumok morajlása*, Budapest, Kijárat, 105-184.
- ESTERHÁZY Péter, *Sárga rothadó*, *Élet és irodalom*, 2003/44., 2003. október 31.
- EISEMANN György, *Egy „regény” fotográfiái – A fotográfiák regénye: Mikszáth Kálmán novellájáról = A kis formák mestere (meg a nagyoké): Elemzések Mikszáth Kálmán novelláiról*, szerk. HAJDU Péter, Veszprém, MKT, 2011, 9-19.
- EISEMANN György, *Költészet a költésről: a romantikus hagyomány „romantikátlanító” poétizálása Arany János lírájában* = E.Gy., *A későromantikus magyar líra*, Budapest, Ráció, 2010, 95-126.
- EISEMANN György, *Mikszáth Kálmán*, Korona, Budapest, 1998.
- FAULSTICH, Werner, *Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830-1900)*, Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht, 2004, 85-108.
- F. CSANAK Dóra, *Balázs Béla hagyatéka az Akadémiai Könyvtár Kézirattárában (MS 5009 – MS 5024)*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1967.
- FELLNER-FELDHAUS, Manuela, KRASNY, Elke, FELBER, Ulrike, *Welt ausstellen: Schaulplatz Wien 1873*, Wien, Technisches Museum Wien, 2004.
- FREUD, Sigmund, *A halálöszön és az életöszönök*, Budapest, Múzsák, 1991.
- FIGAL, Günter, *Modernitás*, Kalligram, 2008/5, 85-91.
- FOGARASI György, *Metropolisz/Nekropolisz: Baudelaire Párizsa, Benjámín passzázsai = Terek és szövegek...*, 307-311.
- FOUCAULT, Michel, *A tudományok archeológiájáról: Válasz az Episztemológiai Kör kérdésére* = M.F., *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Debrecen, Latin Betűk, 2000, 169-199.
- FOUCAULT, Michel, *A tudás archeológiája*, Budapest, Atlantisz, 2001.
- GERVEREAU, Laurent, *Histoire du visuel au XXe siècle*, Paris, Seuil, 2003.
- GREENBLATT, Stephen, *A társadalmi energia áramlása = Testes könyv I.*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s. k., ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus, 1996, 355-372.
- GYÁNI Gábor, *Az utca és a szalon: Társadalmi térhasználat Budapesten 1870-1940*, Budapest, Új Mandátum, 13-14.
- GYÁNI Gábor, *Budapest – túl jön és rosszon: A nagyvárosi múlt mint tapasztalat*, Budapest, Napvilág, 2008.
- GYÁNI Gábor, *Hétköznapi Budapest: Nagyvárosi élet a századfordulón*, Budapest, Városháza, 1995.

- GYÁNI Gábor, *Mai várostörténet-írásunk: teljesítmény és irányzatok = A társadalomtörténet-írás helyzete hazánkban – Ipar és társadalom a 18-20. században*, szerk. SASFI Csaba, Salgótarján-Budapest, HIK-NML-BFL, 2003, 35-49.
- GYÁNI Gábor, *Új utak a magyarországi várostörténet-írásban = Fejezetek Pozsony történetéből magyar és szlovák szemmel*, szerk. CZOCH Gábor et al., Pozsony, Kalligram, 2005, 33-46.
- GYERTYÁN Ervin, *Hevesy Iván: A festészettől a mozidráamáig*, Filmvilág, 1994/2, 21-24.
- HAGEN, Wolfgang, *Die Entropie der Fotografie: Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung = Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, hrsg. H.W., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, 195-235.
- HAJDU Péter, *Narratív és retorikai stratégiák Mikszáth irodalomtörténeti tárgyú szövegeiben = Retorika és narráció*, szerk. H.P. és RITÓÓK Zsigmond, Gondolat-Pompeji, Budapest-Szeged, 2007, 9-25.
- HAJDU Péter, *Tudás és elbeszélés: A Mikszáth-kispróza rejtelsei*, Budapest, Argumentum, 2010.
- HANÁK Péter, *A Kert és Műhely*, Budapest, Balassi, 1999.
- HEIDEGGER, Martin, *Rejtektak*, Bp., Osiris, 2006.
- HEIDEGGER, Martin, *A világkép kora = M.H., Rejtektak*, Bp., Osiris, 2006, 70-103.
- HERNÁDI Gyula – GRUNWALSKY Ferenc, *Vörös Rekviem*, Budapest, Magvető, 1977.
- HEVESY Anna, Hevesi Katalin, KINCSES Károly, *Hevesy Iván és Kálmán Kata könyve*, Kecskemét-Budapest, MFM-Glória, 1999.
- HEVESY Iván, *A fényképezés művészete*, Budapest, HaFa, 1939.
- HEVESY Iván, *A fényképezés technikája*, Budapest, HaFa, 1938.
- HEVESY Iván, *A fényképezés technikája*, Budapest, Műszaki, 1957.
- HEVESY Iván, *A fénykép stílusa*, Fényképművészeti Tájékoztató, 1965/2-3, 9-38; ill. 1965/4-5, 3-31.
- HEVESY Iván, *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája*, Budapest, Athenaeum, 1925.
- HEVESY Iván, *A filmjáték formája*, Nyugat, 1924/10., 708-720.
- HEVESY Iván, *A filmjáték szerkezete és képalakítása*, Magyar Írás, 1924/7-8, 49-56.
- HEVESY Iván, *A fotó reneszánsza = H.I., Az új művészetért*, 347-349.
- HEVESY Iván, *A modern fotóművészet*, Budapest, HaFa, 1934.
- HEVESY, *A művészet eredete = H.I., Az új művészetért*, 114-125.
- HEVESY Iván, *A pontos és helyes expozíciós idő meghatározása*, Budapest, Tolnai, 1939.
- HEVESY Iván, *A primitív művészet: Az egyetemes művészet története I.*, Budapest, Alfa, 1929.

- HEVESY Iván, *A tökéletes fénykép: Felvételi és kidolgozási hibák*, Budapest, HaFa, 1937.
- HEVESY Iván, *Az új művészetért: Válogatott írások*, szerk. KRÉN Katalin, Budapest, Gondolat, 1978.
- HEVESY Iván, *Az új művészet vargabetűje*, Korunk, 1931/4., 273-282.
- HEVESY Iván, *Bortnyik Sándor albuma*, Nyugat, 1921/13, 1048.
- HEVESY Iván, *Egy bankjegy kalandjai*, Nyugat, 1926/23, 889-890
- HEVESY Iván, *Egyenes út* [1921] = H.I., *Az új művészetért*, 61-69.
- HEVESY Iván, *Expresszionizmus a mozarabok felírásában*, Filmjáték, 1925/1, 10.
- HEVESY Iván, *Fotografálás és fotóművészet* = H.I., *Az új művészetért*, 350-354.
- HEVESY Iván, *Szuprematizmus és képarchitektúra* [1923] = H. I., *Az új művészetért*, 107-113.
- HEVESY Iván, *Tömegkultúra – tömegművészet* = H.I., *Az új művészetért*, 50-55.
- HEVESY Iván, *Új művészetet!* = H.I., *Az új művészetért: Válogatott írások*, szerk. KRÉN Katalin, Budapest, Gondolat, 1978, 82-87.
- HEVESY Iván, PALASOVSKY Ödön, *Új művészetet! A milliók kultúráját, le a pénz virággal!*, Budapest, Manifesztum, 1922.
- HOLSCHBACH Susanne, *Einleitung = Diskurse der Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, szerk. Herta WOLF, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, 7-21.
- HORVÁTH, Silvia, *A kifejező mozgások nyelve Balázs Bélánál. Az erőteljes kifejezésű arc és a dolgok fiziognómiája = A perem felől: Emergenciák és mediakonfigurációk, 1900/2000*, szerk. KERÉKES Amália, Peter PLENER, TELLER Katalin, Budapest, Gondolat, 2005, 121-131.
- HUSZÁR Linda, *Kép-olvasás: Az intermedialitás fikciója Mészöly Miklós Filmjében*, Alföld 2011/9, 91-102.
- IRZYKOWSKI, Karol, *A tizedik múzsa: A filmesztétika kérdései*, Budapest, Brozsek, 2010.
- IVERSEN, Margaret, *What is a photograph?*, Art History, 1994/3., 450-464.
- JUHÁSZ Gyula, *Összes költeményei*, szerk. PÉTER László, Budapest, Osiris, 2002.
- KÉKESI Zoltán, *A költészet és a technikai médiumok: Vázlat = Az esztétikai tapasztalat medialisága*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SZIRÁK Péter, Budapest, Ráció, 2004, 273-288.
- KÉKESI Zoltán, *Lappangó képek, elsötétülő történetek: Az Árnyas főutca és a fotográfia*, Magyar Lettre Internationale 69 (2008 nyár), 33-34.
- KÉKESI Zoltán, *Mint hír a dróton: Babits: Mozgófénykép – Kassák: Utazás a végtelenbe = Induló modernség – Kezdődő avantgárd*, szerk. BEDNANICS Gábor, EISEMANN György, Budapest, Ráció, 2006, 264-275.

- KEREKES Amália, *Béla vergisst die Ismen: Béla Balázs' Wiener Schriften zur ungarischen Avantgarde = Mitteleuropäische Avantgarden: Intermedialität und Interregionalität im 20. Jahrhundert*, szerk. Pál DERÉKY, Zoltán KÉKESI, Pál KELEMEN, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2006.
- KEREKES Amália, *Történetesen az „összekötő kapocs” (Márton László: Árnas fűtca) = Egytucat*, 71-85.
- KERTÉSZ Imre, *Gályanapló*, Budapest, Magvető, 1992.
- KIBÉDI VARGA Áron, *A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei = Kép, fenomén, valóság*, 300-320.
- KISANTAL Tamás, *A történetelenség történetisége: Márton László: Árnas fűtca = K.T., Túlélő történetek: Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*, Budapest, Kijárat, 2009, 257-299.
- KISS Attila Atilla, *Hatalom, szubjektum, genealógia: az irodalom kulturális poétikája az újhistorizmusban*, Helikon 1998/1-2 [Az újhistorizmus], 3-10.
- KISS Noémi, *A fotográfia, az élet negatívja: Nádas Péter: Saját halál*, Alföld, 2005/3, 105-111.
- KISS Noémi, *Fekete-fehér fény: Biográfia és fotográfia Nádas Péter: Valamennyi fény című munkájában, Egytucat: Kortárs magyar írók női szemmel*. Budapest, JAK-Kijárat, 2003. 85-115.
- KISS Noémi, *Fekete-fehér: Tanulmányok a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról*, Miskolc, Műút, 2011.
- KISS Noémi, *Fényképezés, szöveg, archiválás: Klösz György fotográfiai*, Alföld, 2004/5, 75-91.
- KITTLER, Friedrich A., *Aufschreibesysteme 1800-1900*, München, Fink, 1995.
- KITTLER, Friedrich, *Optikai médiumok*, Budapest, Ráció-Magyar Műhely, 2005.
- KLANICZAY Gábor, *Foucault és a történetírás*, Magyar Lettre Internationale, 30. (1998 őszi), 13-16.
- KLÖSZ György, LUGOSI LUGO László, *Budapest 1900-2000*, Budapest, Vince, 2001.
- KOLTA Magdolna, *Képmutogatók: A fotográfiai látás kultúrtörténete*, Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2003.
- KOLTA Magdolna, *Képmutogatók Pest-Budán*, URL: [http://bfl.archivportal.hu/id-221-kolta\\_magdolna\\_kepmutogatok\\_pest\\_budan.html](http://bfl.archivportal.hu/id-221-kolta_magdolna_kepmutogatok_pest_budan.html)
- KOLTA Magdolna – TÓRY Klára, *A fotográfia története*, Budapest, DFM, 2007.
- KNOCH, Habbo, *A tett „technoképei”: A holokauszt és a látás fotográfiai rendje = Holokauszt: Történelem és emlékezet*, szerk. Kovács Mónika, Budapest, Jaffa, 2005, 307-323.
- KRACAUER, Siegfried, *A film elmélete: A fizikai valóság feltárása*, Budapest, Filmtudományi Intézet, 1964.

- KRÄMER Sybille, *Medien als Kulturtechniken oder: Ist der Umgang mit dem Computertechnik eine vierte Kulturtechnik = Medienphilosophie - Medienethik*, hrsg. Günter KRUCK, Veronika SCHLÖR, Frankfurt am Main-Berlin, Peter Lang, 2003, 47-63.
- KRASE, Andreas, *Archiv der Blicke – Inventar der Dinge: Eugène Atgets Paris = Paris Eugène Atget 1857-1927*, szerk. Hans Christian ADAM, Köln, Taschen, 2008, 126-143.
- KRAUSS, Rolf H., *Photographie und Literatur: Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2000.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A líra kinetográfiája és az „én” kívülhelyezése: A mozgás „írhatóságának” avantgarde és későmodern technikai = K.Sz.E., Szöveg, medialitás, filológia*. Budapest, Akadémiai, 2004, 196-209.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945-1991*, Budapest, Argumentum, 1994, 178-179.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az „immateriális” beíródás (Az esztétikai tapasztalat medialitásának kérdéséhez) = Az esztétikai tapasztalat medialitása*, 9-36.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Anti-anti-Platón”, *Új Holnap*, 1996/5, 57-65.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az emlékező regény: Nádas Péter: Emlékiratok könyve*, Alföld, 1994/7, 54-70.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben = K.-Sz.Z., Metapoétika: Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2007, 13-55.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Magány és énihiány József Attilánál = „Mint gondolatjel, vízszintes a tested...”: Tanulmányok József Attiláról*, szerk. PRÁGAI Tamás, Budapest, Kortárs – ME, 2005, 117-145.
- LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, 119. [Le Séminaire, Livre XI.]
- LANZMANN, Claude, *A megértés obszcenitása*, Thalassa, 1994/1-2, 274-288.
- LENGYEL András, *Hevesy Iván és Moholy-Nagy László*, *Életünk*, 1981/12, 1098-1110
- LEVIN, Thomas Y., *Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory*, *The Yale Journal of Criticism*, 1996/1, 27-55.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Bevezető Marcel Mauss életművéhez = Marcel MAUSS, Szociológia és antropológia*, Budapest, Osiris, 2000, 11-47.
- LOEWY, Hanno, *Béla Balázs: Märchen, Ritual und Film*, Berlin, Vorwerk 8, 2003.
- LUGOSI LUGO László, *Klősz György 1844-1913: Monográfia*, Budapest, Polgart, 2002.
- LUGOSI LUGO László, *Klősz-napló: Klősz György fényképeinek nyomában Budapesten*, Budapesti Negyed, 1997/1, 47-66.
- LUHMANN, Niklas, *A tömegmédiá valósága*, Budapest, Gondolat-ATKI, 2008.

- LUKACS, John, *Budapest, 1900: A város és kultúrája*, Budapest, Európa, 2004.  
[kétnyelvű kiadás]
- LUKÁCS György, *Balázs Béla: Hét mese = L.Gy., Ifjúkori művek (1902–1918)*, Budapest, Magvető, 1977, 710–724.
- Lukács György levelezése (1902-1907)*, szerk. FEKETE Éva, KARÁDI Éva, Magvető, Budapest, 1981.
- LUKÁCS György, *Megélt gondolkodás: Életrajz magnószalagon*, szerk. Eörsi István, Magvető, Budapest, 1989.
- L. VARGA Péter, *Az intermediális olvasás alakzatai: Prózaolvasás: metonimikusság és a médiumok transzpozíciója = Prózafordulat*, szerk. GYÖRFFY Miklós, KELEMEN Pál, PALKÓ Gábor, Budapest, Kijárat, 2007, 70-87.
- LYNCH, Kevin, *The Image of the City*, Cambridge, London, MIT Press, 1960.
- MAGYAR Bálint, *Hevesy Iván*, Filmkultúra, 1965/3, 115-118.
- MAGYAR Éva, *A mélabú arca: Nádas Péter: Mélabú*, Jelenkor, 1996/7-8. 678-686.
- MALRAUX, André, *A képzeletbeli múzeum = Fotóelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. BÁN András – BEKE László, Budapest, Enciklopédia, 1997, 123-128.
- MARKÓJA Csilla, *A mérleg nyelve: Kép és regény: Nádas Péter párhuzamosai*, Enigma 67 (2011), 67-135.
- MARGÓCSY István, *Margináliák = Testre szabott élet: Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, szerk. RÁCZ I. Péter, Budapest, Kijárat, 2007, 181-208.
- MÁRTON László, *Árnyas főutca*, Pécs, Jelenkor, 1999.
- MAUSS, Marcel, *A mágia általános elméletének vázlatja = M.M., Szociológia és antropológia*, 51-195.
- MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, London-New York, Routledge, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *A látható és a láthatatlan*, Budapest, L'Harmattan-SZTE Filozófiai Tanszék, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Cézanne kételye (részletek)*, Enigma 1996/3. 76-89.
- MÉSZÖLY Miklós, *Az atléta halála = M.M., Regények*, Budapest, Századvég, 1993, 5-167.
- MÉSZÖLY Miklós, *Az intranzigencia térképe [1983] = M.M., A pille magánya*, Pécs, Jelenkor, 2006, 600-610.
- MÉSZÖLY Miklós, *Film = M.M., Regények*, Budapest, Századvég, 1993, 283-395.
- MÉSZÖLY Miklós, *Film és szín = M.M., A pille magánya*, 248-268.
- MÉSZÖLY Miklós: *Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai = M.M., A pille magánya*, 282-295.

- MIKSZÁTH Kálmán, *A fotográfia regénye* = M. K., *Elbeszélések I. 1861-1873*, s. a. r. BISZTRAY Gyula, Budapest, Akadémiai, 1962, 170-180, 170. [MKÖM 27.]
- MIKSZÁTH Kálmán, *A „skvarka”*, Vasárnapi Ujság, 52. évf., 40. sz., 1905. okt. 1., 634-638. o. [M- th K - n. névjelzéssel]
- MIKSZÁTH Kálmán, *Cikkek és karcolatok 34.*, s. a. r. PÉTERVÁRINÉ ERDEY-GRÚZ Helga, REJTŐ István, Akadémiai-Balassi, Budapest, 1992, 62-65, 63. [MKÖM 84.]
- MIKSZÁTH Kálmán, *Cikkek és karcolatok 35.*, s. a. r. SZ. GARAI Judit, REJTŐ István, Budapest, Akadémiai-Balassi, 1992, 44-45. [MKÖM 85.]
- MIKSZÁTH Kálmán, *Fény- és árnyképek*, Budapest, Kortárs, 2002.
- MIKSZÁTH Kálmán, *Jókai Mór élete és kora I-II.*, s. a. r. REJTŐ István, Budapest, Akadémiai, 1960, I/209-246. [MKÖM 18-19.]
- Mikszáth Kálmánné visszaemlékezései*, s. a. r. TABÁK András, Horpács, Mikszáth Kiadó, é. n. [2002.]
- MILBACHER Róbert, *Mikszáth Kálmán esete Jókai Mórral, a valósággal (és talán kicsit Kemény Zsigmonddal is)* = “*A Noszty fiú esete Tóth Marival*”: *Tanulmányok*, szerk. MILIÁN Orsolya, Budapest-Szeged, Gondolat-Pompeji, 2008, 117-133.
- MILIÁN Orsolya, *Az ekphraszisz eredetei* = M.O., *Képes beszéd*, Budapest, JAK-Prae.hu, 2009, 22-47.
- MITCHELL, W. J. Thomas, *A képek politikája: Válogatott írásai*, Szeged, JATEPress, 2008.
- MITCHELL, W. J. Thomas, *A látást megmutatni – A vizuális kultúra kritikája*, Enigma 41(2004), 17-30.
- MITCHELL, W. J. Thomas, *Mi a kép? = Kép, fenomen, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 1997, 338-369.
- MOHOLY-Nagy László, *Festészet, fényképészet, film*, Budapest, Corvina, 1978.
- NÁDAS Péter, *A fotográfia szép története* = N.P., *Vonulás: Két filmnovella*, Pécs, Jelenkor, 2001, 95-192.
- NÁDAS Péter, *A helyszín óvatos meghatározása* = N.P., *Hátországi napló*, 5-30.
- NÁDAS Péter, *A szabadság tréningjei* = N.P., *Hátországi napló*, 222-246.
- NÁDAS Péter, *Az égi és a földi szerelemről*, Budapest, Szépirodalmi, 1991.
- NÁDAS Péter, *Bukott angyala* = *Hátországi napló*, 150-153, 153.
- NÁDAS Péter, *Egyetlen milliméteren* = N.P., *Hátországi napló*, 205-208.
- NÁDAS Péter, *Emlékiratok könyve*, I. kötet, Pécs, Jelenkor, 2003.
- NÁDAS Péter, *Esszék*, Pécs, Jelenkor, 2001.
- NÁDAS Péter, *Évkönyv*, Pécs, Jelenkor, 2000.
- NÁDAS Péter, *Hátországi napló*, Pécs, Jelenkor, 2006.



- NÁDAS Péter, *Ha van Isten, akkor a geometriája: Festészeti fordulat Lucien Hervé fényképészetében* = N.P., *Hátországi napló*, 186-189.
- NÁDAS Péter, *Helen* = N.P., *Esszék*, Pécs, Jelenkor, 2001, 194-221.
- NÁDAS Péter, *Leni sír* = N.P., *Hátországi napló*, 70-80.
- NÁDAS Péter, *Mélabú* = N.P., *Esszék*, Pécs, Jelenkor, 2001, 84-114.
- NÁDAS Péter, *Párhuzamos történetek I-III.*, Pécs, Jelenkor, 2005.
- NÁDAS Péter, *Saját halál*, Pécs, Jelenkor, 2004.
- NÁDAS Péter, *Saját jel* = N.P., *Hátországi napló*, Pécs, Jelenkor, 2006. 154-167.
- NÁDAS Péter, *Valamennyi fény*, Budapest, Magvető, 1999.
- NÁDAS Péter, *Világító részek: Egy agg fényképész búcsúja az analóg fotográfiától*, Új Forrás, 2010/9, 3-24.
- NÁNAY Bence, *Szegény B. B.*, *Filmvilág*, 1995/9, 34-35.
- NEMESKÜRTY István, *A mozgóképtől a filmművészetig: A magyar filmesztétika története 1907-1930*, Budapest, Magvető, 1961.
- NEMESKÜRTY István, *Hevesy Iván és a magyar filmélet*, *Filmkultúra*, 1966/2, 9-14.
- OETTERMANN Stephan, *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt am Main, Syndikat, 1980.
- OLSEN, Donald J., *The City as a Work of Art: London, Paris, Vienna*, New Haven-London, Yale University Press, 1986.
- Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, hrsg. Peter GEIMER, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.
- ORTEL, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie: Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.
- „Órizd meg...”, szerk. ÁCS Irén, LEVENDEL Júlia, Budapest, Liget, 2005.
- PANOFSKY, Erwin, *A mozgókép stílusa és közege = A film és a többi művészet*, szerk. KENEDI János, Budapest, Gondolat, 1977, 151-177.
- Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, hrsg. Herta WOLF, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.
- PILINSZKY János, *Előmunkálatok a KZ-oratóriumhoz* = P.J., *Naplók, töredékek*, szerk. HAFNER Zoltán, Budapest, Osiris, 1995, 17-34.
- PLUMPE, Gerhard, *Der tote Blick: Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München, Fink, 1990.
- PLUMPE, Gerhard, *Tote Blicke: Photographie als Präsenzmedium = Medien der Präsenz: Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, szerk. Jürgen FOHRMANN, Andrea SCHÜTTE, Wilhelm VOSSKAMP, Köln, DuMont, 2001, 70-86.

- RADNÓTI Sándor, *Rövidpróza-kötet fényképalbum formájában: Nádas Péter: Valamennyi fény*, Kritika, 2000/1, 20-21.
- RÁFI Dénes, *Csigák és istenek: A mindenség képmoddelljei Nádas Péter Emlékiratok könyve című művében*, Tiszatáj, 1996/8, 55-66.
- SARTRE, Jean-Paul, *A lét és a semmi: Egy fenomenológiai ontológia vázlata*, Budapest, L'Harmattan, 2006.
- SÁGHY Miklós, *A narrátor teste: Az emberi testek kiazmatikus viszonyának szerepe Mészöly Miklós Film című regényében*, Jelenkor, 2007/4., 428-438.
- SCHMIDT, Sabine, *Das domestizierte Subjekt: Subjektconstitution und Genderdiskurs in ausgewählten Werken Adalbert Stifters*, St. Ingbert, Rührgig Universitätsverlag, 2004.
- SCHRIEFERS Thomas, *Für den Abriss gebaut? Anmerkungen zur Geschichte der Weltausstellungen*, Hagen, ardenku, 1999.
- SCHÜTTPELZ, Erhard, *Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken*, Archiv für Mediengeschichte 6 (2006), 87-110.
- SELYEM Zsuzsa, *Liaisons politiques dangereuses: Nádas Péter Párhuzamos történetek I-III.*, Jelenkor 2006/4, 449-463.
- Semmi mozdulat most: Mikszáth Kálmán összes fényképe, válogatott ábrázolások*, szerk. DEBRECENI Boglárka, Budapest, PIM, 2010.
- SEPEGHY Boldizsár, *Fotográfiaák könyve: Nádas Péter: Valamennyi fény*, Alföld, 2003/3. 91-95.
- SIMMEL, Georg, *A képeret: Esztétikai kísérlet = G.S., Vence, Firenze, Róma: Művészetelméleti írások*, Budapest: Atlantisz-Medvetánc, 1990, 91-98.
- SONTAG Susan, *A fényképezésről*, Budapest, Európa, 1981.
- STIEGLER, Bernd, *Philologie des Auges: Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jh.*, München, Fink, 2001, 153-172.
- STIEGLER Bernd, *Theoriegeschichte der Photographie*, München, Fink, 2006.
- STIFTER, Adalbert, *A kondor*, Budapest, Franklin, 1907.
- STIFTER, Adalbert, *Der Kondor = A.S., Gesammelte Erzählungen I.*, szerk. Walter HOYER, Leipzig, Dieterich'schen Verlagsbuchhandlung, 1954.
- SZAJBÉLY Mihály, *Intermediális randevúk a 19. században*, Pécs, Pro Pannonia, 2008.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Zene és szöveg három 20. századi dalműben = A kultúra átváltozásai. Kép, zene, szöveg*, szerk. JENEY Éva, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest, Balassi, 2006, 133-163.
- SZIJJ Ferenc, *A fény rövid története: Nádas Péter: Valamennyi fény*, Jelenkor, 2000/5, 549-552.
- SZIKLAI László, *Auschwitz képe*, Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 2009.

- SZILÁGYI Gábor, *A fotóművészet története: A fényrajztól a holográfiáig*, Budapest, Képzőművészeti Alap, 1982.
- SZILÁGYI Gábor, *Daguerre: A fényképezés felfedezésének története*, Budapest, Gondolat, 1987.
- SZILASI László, *Szilasi szerint – augusztus*, litera.hu, 2005. augusztus 16., <http://www.litera.hu/hirek/szilasi-szerint-augusztus>
- SZIRÁK Péter, *Folytonosság és változás: A nyolcvanas évek magyar elbeszélő prózája*, Debrecen, Csokonai, 1998.
- SZÉKELY Aladár, *Székely Aladár fényképei: Írók és művészek. Első sorozat*. Budapest, k. n., é. n. [Singer-Wolfner, 1915.]
- Székely Aladár munkássága*, szerk. DÁVID Katalin, Budapest, Corvina, 1968.
- TAKÁCS Ádám, *Michel Foucault és a történelem tapasztalata*, Századvég, 11. (1998 tél), 143-166.
- Terek és szövegek: Újabb perspektívák a városkutatásban*, szerk. N. KOVÁCS Tímea, BÖHM Gábor, MESTER Tibor, Budapest, Kijárat, 2005.
- Testet öltött élet: Írások Nádas Péter Sajat halál és Párhuzamos történetek c. műveiről*, szerk. RÁCZ I. Péter, Budapest, Kijárat, 2007.
- Texte zur Medientheorie*, szerk. Günter HELMES és Werner KÖSTER, Stuttgart, Reclam, 2002.
- Theorie der Fotografie IV, 1980-1995*, hrsg. Hubertus von AMELUNXEN, München, Schirmel/Mosel, 2000.
- TVERDOTA György, *Körmondat és lassított felvétel*, Alföld, 2000/5, 43-48.
- Usages de l'image au XIXe siècle*, szerk. Stéphane MICHAUD, Jean-Yves MOLLIER, Nicole SAVY, Paris, Créaphis, 1992.
- VARGA Tünde, *A történelem (meg)jelenítése: tömegmédiák és reprezentáció = Kép – írás – művészet: Tanulmányok a 19-20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról*, szerk. KÉKESI Zoltán – PETERNÁK Miklós, Budapest, Ráció, 2006, 141-154.
- VARGA Tünde, *Vizuális? Populáris? Kultúra? = A kultúra átváltozásai: Kép, zene, szöveg*, szerk. JENEY Éva, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest, Balassi, 2006, 9-31.
- WEBER, Samuel, *Benjamin's abilities*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2008.
- WEIGEL, Sigrid, *Walter Benjamin: Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt am Main, Fischer, 2008.
- WELLBERY, David E., *Az írás külsődlegessége = Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor, Kelemen Pál, Molnár Gábor Tamás, Budapest, Ráció, 2005.
- WILD, Michael, *Wiederholung und Variation im Werk Adalbert Stifters*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2001.

- WOLF, Herta, *Einleitung = Paradigmen der Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, szerk. H. W., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.
- WOLF, Herta, *Das Denkmälerarchiv Fotografie = Paradigma Fotografie*, hrsg. H.W., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, 349-375.
- WOLF, Herta, *Das was ich sehe, ist gewesen: Zu Roland Barthes' Die helle Kammer = Paradigma Fotografie*, 89-108.
- Z. VARGA Zoltán, *Bizonyos értelemben irodalom: Roland Barthes kései műveiről*, Jelenkor, 1998/2, 203-214.

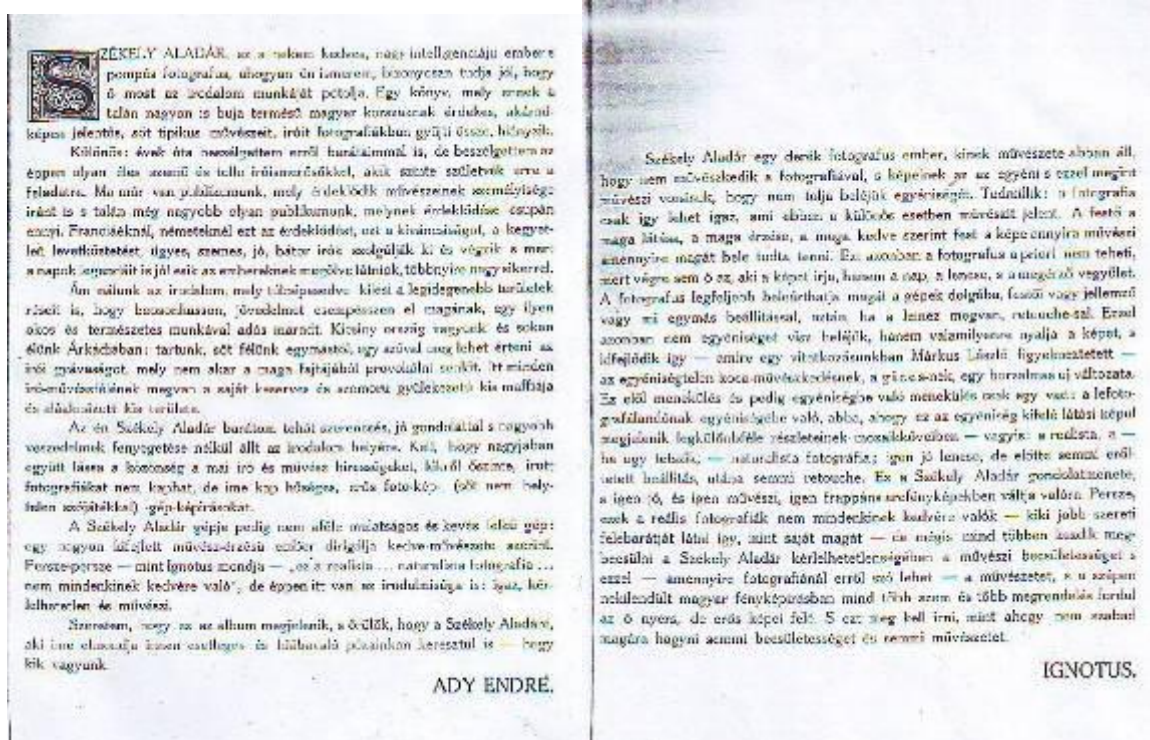
## Ábrák

II/1. ábra: Mikszáth Kálmán a horpácsi birtokon (Jelfy Gyula felvétele)



(Forrás: *Semmi mozdulat most: Mikszáth Kálmán összes fényképe, válogatott ábrázolások*, szerk. DEBRECENI Boglárka, PIM, Budapest, 2010, 33, 65-66.)

II/2. ábra: Ady Endre és Ignotus előszava Székely Aladár albumához



(Forrás: SZÉKELY Aladár, *Székely Aladár fényképei: Írók és művészek. Első sorozat*. Budapest, k. n., é. n. [Singer-Wolfner, 1915].)

II/3. ábra: A Wiener Photographen Association pavilonja a bécsi világkiállításon (1873)



(Forrás: [http://de.wikipedia.org/wiki/Wiener\\_Phographen-Association](http://de.wikipedia.org/wiki/Wiener_Phographen-Association), 2011. 12. 31.)

II/4. ábra: Gizella, ma Vörösmarty tér a „Régi Budapest” illetve az „Új Budapest képei” között

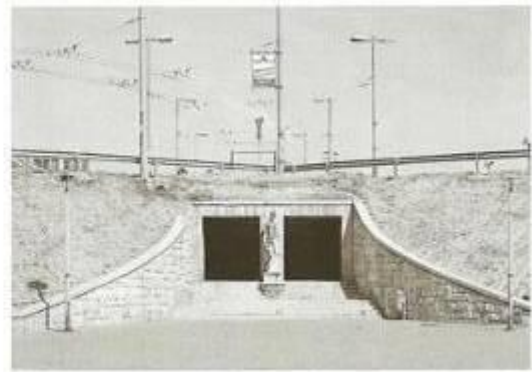
(Klősz György felvételei)



(Forrás: <http://klosz.bparchiv.hu>, 2011. 12. 31.)



II/5. ábra: Lugosi Lugo László *Budapest 1900-2000* kötetéből (Klősz György és Lugosi Lugo László felvételei)



(Forrás: György, LUGOSI LUGO László, *Budapest 1900-2000*, Budapest, Vince, 2001.)

IV/1. ábra: „Leni sír”



Forrás: <http://www.flickr.com/photos/34818373@N05/5068042723/> (2011. 12.4.)

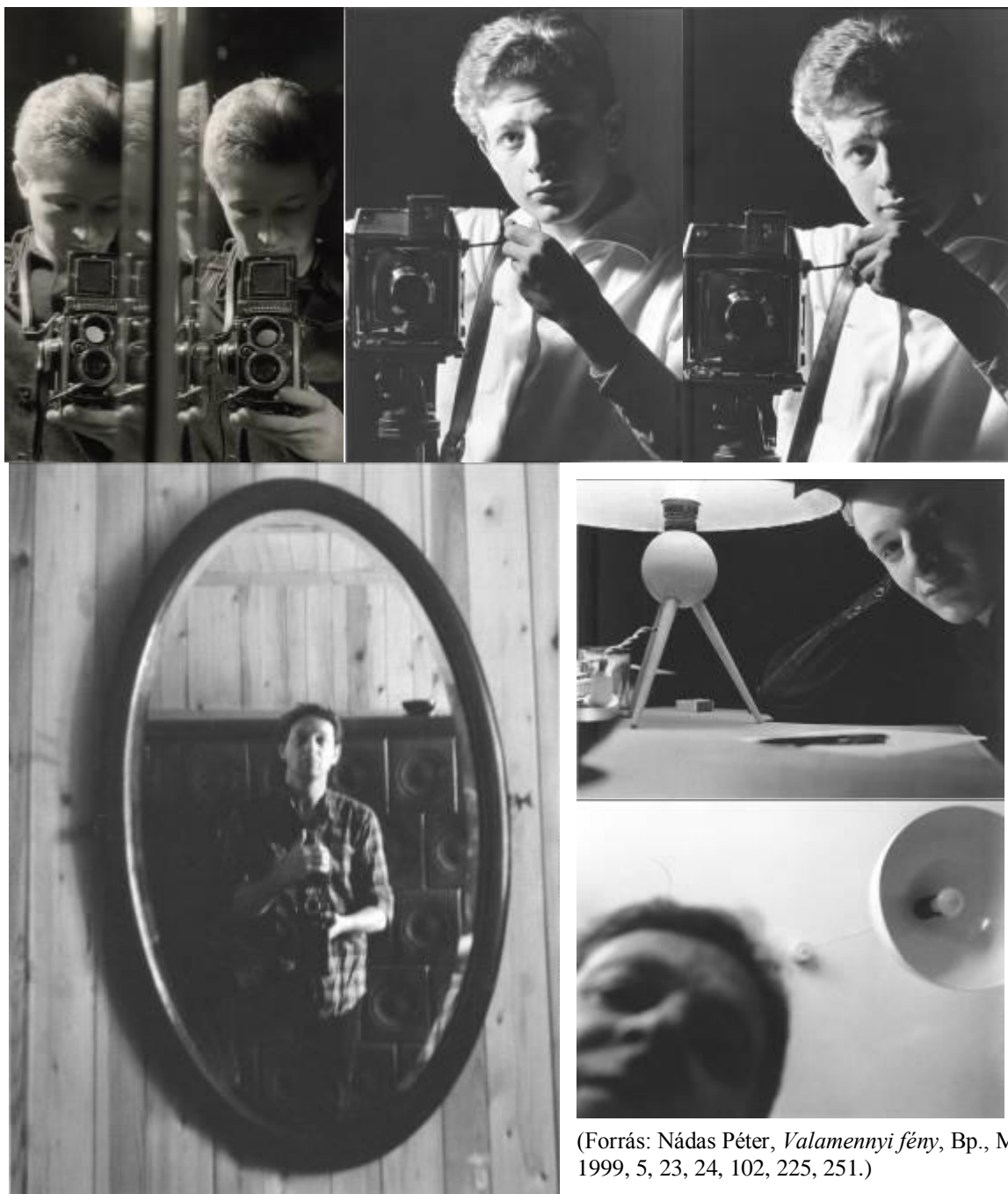
IV/2. ábra: Üres dolgozószoba (Nádas Péter felvétele)



Forrás: Nádas Péter, *Valamennyi fény*, Budapest, Magvető, 1999, 248.



IV/3. ábra: Önarcképek a *Valamennyi Fényből* (Nádas Péter felvételei)



(Forrás: Nádas Péter, *Valamennyi fény*, Bp., Magvető, 1999, 5, 23, 24, 102, 225, 251.)