



RÖGZÍTÉS vagy ALKOTÁS?

Képi technikák a századforduló novellisztikájában¹

Szegedy-Maszák tanár úr emlékére

Szegedy-Maszák Mihály kivételes érdeklődéssel fordult a különböző művészetek összehasonlító tanulmányozása felé. Írásai képet és zenét, hangot és írást nem egymástól élesen elválasztott, ellenséges területeknek mutatják, hanem hasonlóságaik és különbözőségeik révén a kölcsönhatások gazdag lehetőségeit vették észre közöttük.

Buster Keatonról írott tanulmányában Szegedy-Maszák Mihály többek között azért értékeli nagyra az amerikai filmes egyik alkotását, mert abban „a váratlan hatás »látszat« és »való« feszültségéből keletkezik, ám ez utóbbi maga is »látszat«, hiszen nem más, mint alakoskodás. A műalkotás önmagáról szól.”² Másutt pedig Keaton „azt idézte, amit olcsónak vélt, jelezvén, hogy a mozi másra hivatott”.³ A tanulmány Kosztolányi némafilmről írott 1911-es cikke nyomán, a bolgár kalauz és Esti Kornél találkozásának elbeszélését is említve leszögezi, hogy „Kosztolányi föltehetően azok közé tartozott, akiknek művészetére hatással volt a némafilm”.⁴

A társművészetekhez fűződő viszony az olvasás napjainkban is eleven szempontjaként új fénytörésbe állíthatja tehát azokat a századfordulós irodalmi szövegeket, amelyekben a képi rögzítés új – legalábbis újabb keletű, a megszokottság jóleső nyugalma által még kevésbé semlegesített – technikai lehetőségei lényegi szerephez jutnak, és akár olyan jelentőségre tesznek szert, hogy valamiképpen a történet, az elbeszélés menetét

is alakítani képesek. Bródy Sándor *A fotográfus* című novellájában a fényképezés kerül középpontba, Kosztolányi Dezső vele összefüggésben említhető *Tizenhárom gonosz kislány*ban pedig a(z akkor még néma) mozgókép. Kosztolányi szövegének ráadásul nemcsak motívumait, de jelenetszerű építkezését és szakaszossá váló történetmondását is meghatározza a forgatókönyvre emlékeztető írásmód: a két felvonásra osztott novella összességében nyolc képből és ehhez kapcsolódó rövid, paratextuális jellegű, dőlt szedéssel elkülönített megjegyzésekből áll.

A két novella időben egymáshoz igen közel látott napvilágot: Bródyé *Az Újság* 1911. június 11-ei számában, Kosztolányié 1911 áprilisának közepén, *A Hét* hasábjain jelent meg. Másfél, illetve egy évvel később mindkét írást újraközölte a Tolnai Világlapja. Kosztolányi novellája már megjelenésének évében, 1911-ben bekerült szerzőjének második novellagyűjteményébe, a *Bolondokba*, Bródy pedig alig későbbi, 1912-es *Imre herceg* című kötetébe vette föl *A fotográfus*.⁵ Jóllehet közvetlen hatásról már csak a megjelenések időrendi sora miatt sem lehet szó, az bizonyos, hogy Kosztolányi ismerte Bródy könyvét, hiszen rövid bírálatot közölt róla *A Hétben*. Ugyan a fényképész alakját címbe emelő novellát külön nem említette, a kötet kapcsán többek között azt írta: „Bródy Sándor folyton alkotja a stílust, komponál. A naturalista sztenografál.”⁶

Alkotás és elrendezés, illetve gyorsírásszerű jegyzőkönyvezés ellentéte könnyen ráérthető a képi rögzítés technikai fölvetette kérdésekre mind *A fotográfus*-ban, mind a *Tizenhárom gonosz kislány*-ban. Olyannyira, hogy a két novella különbségét csak erős egyszerűsítésekkel tartom leírhatónak úgy, mint ami kizárólag Bródy és Kosztolányi eltérő korszak- és irodalomtapszatalatával lenne magyarázható. Legalább ilyen súlyúnak látom a két képrögzítési technika, fénykép és mozgókép egymástól különböző korabeli hatásmódját és tapasztalatát. A sok szempontból hasonló kicsengésű novellák kapcsolatát mérlegelve ezért arra a fogalmazásra hajlok, hogy a két szerző más ponton lép be a képi rögzítés új lehetőségei által elindított művészetigondolati folyamatba.

Bródy novellája több értelemben is kulcsmotívum-má emeli a „sok”, vagyis a sokféleség és többszörözöttség tapasztalatát – olcsó szójátékkal, ámbár nem teljesen jogtalanul, akár úgy is lehetne fogalmazni: a sok sokkját. A történet egy olyan berlini bérházban játszódik, ahol több nemzet látszik keveredni: magukat franciának mutató németek és világpolgár, nemzetiségükben inkább csak „lelepleződő” magyarok élnek itt együtt. Már az első szereplői megszólalásra árnyékot vet a félreértés gyanúja, a többféleképp értés részben testi-fizikai okokkal magyarázható lehetőség. Míg ugyanis a fotográfusnak „nem volt egy foga sem”, a novella középpontjában álló leánynak „a kelleténél talán több foga is volt”.⁷ A fogak rendhagyó, a deviancia benyomását keltő számossága természetesen szintúgy többféleképp, akár jelképesen is olvasható. Utalhat a lány adott helyzetben harapós, elutasító viselkedésére, de láthatjuk benne a két szereplő nem föltétlen apa-leány viszonyának egy értelmezőjét is.⁸

Az én-elbeszélő írónak, a leány színművésznőnek vallja magát, a vele élő férfi pedig fotográfusnak – így a novellában nyíltan több művészeti ág is megjelenik. Az apaként jelölődő, magát professzorként bemutató férfi úgy állítja be a fényképezést, mint ami nem csupán mesterség, miképpen jelenlegi munkájuk a tucatarut előállító „másodrendű levelezőlap-gyárban”; de nem is pusztán tudomány, amelynek eredményei a képrögzítés technikáját tökéletesítő találmányokhoz vezethetnek, például a színes fénykép föltalálásához; hanem hangsúlyosan „a Szín és a Rajz” sajátos művészete, már legalábbis ha olyan, a fényképet kisugárzásával átlelkesítő témára lel, mint a leány. A művészetnek ez a beállítása pedig a festészetet is megidézi, amelyet – talán némi Baudelaire-hatást is tükrözve – a lány festettségének benyomása is kiemel. Ez az adott helyen természetesen az arcfestést takarja, ám a novellában megidézett művészeti ágak sokféleségének összefüggésében a képzőművészet hagyományosabb technikáit is az olvasó látóterébe emeli: „A szemöldöke, a szája és a foga is kirikított, mintha ezek nem orga-

nikus, hanem festett színek lettek volna.” A leány tudatában is van ennek a hatásnak, és némiképp megrovóan felel az elbeszélő kimondatlan benyomására: „Jó – mondá a leány –, ön is azt hiszi, hogy festve vagyok.”

A többféle művészeti ág jelenlétéhez szorosán kapcsolódik az érzékek sokfélesége. Első olvasásra némi értetlenséggel vegyes meglepetés is bujkálhat a kérdésben, hogy a novella fölütésében miért épp a szaglásnak jut kitüntetett szerep: „Amikor zsíros hagymán paprikát pirítanak – ezt a szagot éreztem. Mí dolog ez Berlinben? Itt a házban magyar él. Kinyitottam az udvari ablakot, hogy megtudjam, honnan jön hazám jószagú üzenete.” Ahogy az elbeszélőt az orra, szó szerint a szaglása vezeti honfitársai nyomára, a bűnügyi történetek egyfajta paródiájaként is olvasható, mint ahogy később a történet elmesélője valóban meg is próbál pontosabb értesüléseket szerezni újdonsült ismerőseiről. Abban az értelemben hiába, hogy nem nyer minden kétséget kizáró bizonyosságot arról, a fogatlan öreg férfi és a szép kamaszlány között szülői vagy éppenséggel szeretői viszony áll-e fönn.⁹

Folytatva az érzékek számbavételét, a másik látásának és hallásának a novellában nyilvánvalóan fontos érzékszervi benyomása mellett a tapintást mint a másik megérintését sem hanyagolhatjuk el: a hajba való belemarkolás, tulajdonképp a nyak átkarolása és a másik ölébe ülés éppúgy ide tartozik, mint a magamódján természetesen a csók. Leginkább talán a látás és a tapintás, de végső soron a novellában megjelenített érzékelésmódok mindegyike az érzékiség, a vágy és a csábítás körében mozog. Ezt pedig könnyű olyan általánosabb összefüggésbe ágyazni, mely szerint a Bródy-szövegben immár nem csupán a férfi és nő közötti viszony formáiról van szó, hanem az új technikai eljárások magával ragadó, mámorító és csábító lehetőségeiről is. A novella második felében a fénykép kifejezetten a csábítás hathatós eszközévé válik. Az írásból élő elbeszélő sikertelen kísérletei után ugyanis színre lép a tüntetően beszélő nevű Kain úr, aki képeslevelezőlap-gyűjtő, egyszersmind műkedvelő, de kísérletező szemléletű fényképész. Vagy legalábbis annak adja ki magát – s kétségkívül sikeresen. Mindközben viszont a képrögzítő eljárások nem maradnak meg a hódítás pusztá eszközének, hanem – mintegy a vágy tárgyává válván – maguk is csábítóvá válnak, és az új lehetőségekkel kecsegtető fényképezést mint olyat teszik a játszma tétjévé.

A küzdőtérre való fényérzékeny lemezhez, a képrögzítés technikai közegéhez természetesen lényege szerint hozzátartozik a fénykép sokszorosíthatósága. Túl azon, hogy a leány képét eleve „képeslevelezőlapokon sokszorosítják”, az apa rövid, de tüzes szónoklatra ragadtatja magát arról, hogy az „anzixnak ülő” lány mily sokféle alakot testesít meg munkája során: „Már megvan mint Shakespeare nagy nőalakjai, Goethe női félig,

mint nemzeti viselet, több hetéra, néhány szent, Lukrécia Borgia, két-három meghalt királyné, egy nevezetes és jó gyilkosnő, a tavasz, a hit, a kacérság és a szendőség. Mert ez a leány – doktor úr – minden, minden nő egy személyben. Maga a Mindenség!”¹⁰ A záró következtetés ellentmondásos: a vásárlók kényének és kedvének kiszolgáltatót lány mindenkinek mindene lett, sokaságként értett mindenség, avagy egyetlen személyként ölelt magába, olvasztott össze minden nőt.

Gazdagság és szegénység kölcsönviszonya mutatkozik meg abban, ahogy a jelmezek és díszletek a lányt mindegyre mássá alakítják, rendre eltérő szerepekbe helyezik, új és új allegóriák – tavasz, hit, kacérság – részévé formálják-farigcsálják, miközben változékonyra és bizonytalanra teszik alakját, változtathatóvá kiletét.¹¹ A leány egyaránt lehet Lukrécia, ahogy atyja nevezi gyermeki szerepében, és Lukrécia Borgia, miként kihívó szépségként a képes levelezőlapok egyikén találkozni vele – lehet gyermek és szerető, birtokolható tárgy és önálló teremtés, ihlető és teremtmény („az enyém, az én munkám!” – kiált föl egy ponton az apa), lehet festett művé vált eleven lény és életre kelt fénykép.¹²

Egység és sokféleség észveszejtő játéka a fénykép pilanatnyinak tetsző „most”-ja és a jelent mindig múltta tevő folyamatszerűség tapasztalata közötti ellentétben is megmutatkozik. „Az atyám az utóbbi időben már csak engem fotografált. Összesen kétezerszázszor.” – vallja meg Lukrécia, amit Borgia azzal a magyarázattal told meg: „Tízezerszer akartam, de a platni elfogyott. Százezerszer se volna sok. Az ilyen fiatal nőnek minden öt percét le kellene örökíteni. Mindig más, új, fejlődik. Ebbe bele kell bolondulni.”

Mintha Bródy novellája tüntetne azzal, hogy a fénykép mire nem képes: hangsúlyosan megjelennek benne azok az érzéki benyomások, amelyeket a fényképezés nem vagy csak közvetetten tud színre vinni; Borgia professzor vágya és célja a színek visszaadására is alkalmazható, számára még csak álomnak, látomásnak tetsző fényképezési eljárás föltalálása;¹³ a képek pusztán egy-egy kiragadott pillanatot rögzítenek, az élet folyamatát alig tudják megérzéskíteni, amit csak súlyosbít a technikából fakadó korlát, a gyorsan elfogyó fényképlemezék rémképe; a képek sokasága az eljátszott-fölvett szerepek különfélesége révén nemcsak megmutatni képes a láthatót, de a személyiség megragadhatatlanná tételével és föloldódásával is fenyeget. Mintha a sok, a többszörözöttség és sokszorosíthatóság csak azért válna kulcsmotívummá, hogy még jobban kiemelje a fénykép egyoldalúságát, a világ összetettségével szemben végül is alul maradó egyszerűségét.¹⁴

Ha azt a 19. században elterjedt fölfogást tekintjük, mely szerint a fénykép a valóságot változatlan formában adja vissza, akkor Bródy Sándor novellájában épp az válik kétségessé, hogy van-e a fénykép „előtt”

vagy „mögött” megtalálható valóság. Ám ez a tapasztalat szerkezetét tekintve nem lép ki annak a távoli múltba nyúló eszmecsereinek a (látó)köréből, amely a valóság ember alkotta képek általi megmutatásának-lemásolásának lehetőségéről vagy épp lehetőségéről elmélkedik. Olyan kérdéstről van tehát szó, amely szinte elválaszthatatlanul hozzátartozik a képzőművészetről való gondolkodás hagyományához, és nem a fénykép sajátja – még ha a fényképezés föltalálása talán ki is élezte azt. Ebből adódóan *A fotográfus*-ában föltett kérdés alapján közös például Gárdonyi Géza korai, *Festő a falun* című novellájának alapproblémájával.¹⁵

Gárdonyi írásából most csak a poentírozott zárlatot emelem ki. Amikor a faluba érkező festő egy halott kislány portréját – nem lévén róla fénykép – az anya elképzelt fiataalkori másaként igyekezett megfesteni, a megilletődött nő boldogsággal vegyes ámulattal így kiált föl: „Hogyne ismernék rá tanító uram [...], pedig szegényke nagyon elváltozott ott a más világon.”¹⁶ A képlet bár fordított, lényegét tekintve mégis ugyanaz, mint Bródynál. Utóbbi novellájában a fénykép bármennyire is próbál pontos és hű lenni, képtelen a valódi szépség maradéktalan visszaadására – Gárdonyi festője ugyan szinte semmit nem talált el abból, miként is festett a halott kislány, képe mégis betölti szerepét, amennyiben képesnek látszik őrizni, elevenen tartani a lány halványuló emlékét és enyhíteni az egyetlen gyermek hiányát. Vagyis ami igazán lényeges, az Gárdonyinál sem függvénye a valóság fizikai mérőszámokat nézve helyes visszaadásának.

Gárdonyi és Bródy novellájának szereplői szövegeiben a képkészítés – jelentsen az rajzolást, festést vagy épp fényképezést – alapján mint a látottak visszatükrözését célzó folyamat jelenik meg, amely a valósággal szembesítve méretek le és találtatik – Bródynál talán többé, Gárdonyinál tán kevésbé – könnyűnek. Ekként *A fotográfus*-ban a fényképezés – mintegy ellentétben a címmel – a festészettel rokon kérdéseket vet föl, vagyis a képi ábrázolással olyan kétségeket szegsz szembe, amelyek némiképp függetlennek látszanak annak technikai megvalósításától. Innen nézve Bródy novellája a piktorializmus korabeli fényképezési irányzatával is párhuzamba állítható.

A piktorialista szemléletmód egyfelől szembehelyezkedik azzal a fölfogással, amely a fényképezést természetből adott másolási eljárásnak, egyszerű mesterségnek tekinti. Másfelől a fényképezés művészet voltát mégsem annak sajátos, önérvényű technikai feltételei közepette keresi, hanem a festészetre jellemző hatások elérésében látja ennek zálogát, és a fényképet végső soron a festménnyel egyívású alkotásként véli-reméli elismertetni. Az önmagában is sokrétű piktorializmussal szemben igazságtalan sarkítás,¹⁷ de Gárdonyi és Bródy novellájának összefüggésében érvényesnek mutak-

zik az állítás: a fényképezet eszerint önállóságát feladva remél önállóságot nyerni.

De valóban pusztán ennyiről van szó? Bródy Sándor novellája megengedi a fenti értelmezést, majd-hogynem alapszólamná teszi azt, ám nem áll meg ezen a ponton, és a többszörözöttséget más síkon, mintegy az elbeszélés alakításában is kiaknázza. Egy korábbi írásomban a *Mosóné lányai* és a *Kaál Samu* példájára alapozva amellet érveltem, hogy Bródy novellisztikája újraolvasható a karneváli kultúra bahtyini elképzelése felől: általában is jellemző rá a groteszk hatás, az össze nem illő elemek egymás mellé állítása és keverése.¹⁸ Ezt az említett novelláknál több mint egy évtizeddel későbbi *A fotográfus*ra is érvényesnek látom.

A novellában két értelemben is jelen van a testek metaforikus feldarabolásának és eltérő összetételének lehetősége. A novella nemcsak a leány által alakított szerepként idézi meg a Lukrécia Borgia nevet, hanem lány és atya is – szét darabolva, kettéosztva – ezt a nevet viselik. Természetesen ezt kezdettől utalásként lehet olvasni kettejük kapcsolatára, egyszersmind annak jelzéseként, hogy amit az elbeszélő lát és mintegy maga is gyanakodva leír, az nem több, mint szerepjáték. Még hozzá nem egyszerűen a valóság leleplezhetetlenségével és az azonosság megtöbbszörözésével, hanem a névvel való nyelvi játék.¹⁹ Másrészt Kain úr sem csak drága, ám annál kevesebb anyagból készült ruhákban kapja le a leányt, hanem részletekben is, éppen a fényképezés lehetővé tette technikai feltételek kihasználására révén: „Kísérleteket tett arra nézve, hogy – mesterséges világításnál – a leány árnyékát is lefényképezze, külön felvételeket csinált a hátáról, kezéről, külön a keze és a kis lába ujjáról is.”²⁰

Kain úr fényképezési kísérletei kifejtetlenül és szinte némán olyan – egyszerre erotikus és absztrakció felé hajló – látásmódot jelenítenek meg a novellában, amely már nem föltétlen a valóság rögzítésének kihívása felől határozható meg. Az újszerűség csábítása eltávolítani látszik ezt a fölfogást az ábrázoláselméleti hagyomány nagy problémáitól: a fénykép mindinkább a saját kérdéseit kívánja föltenni. A művészi megalkotottság hangsúlyozása ugyan Kain úr jelzészerűen bemutatott munkáit is értelmezhetővé teszik a piktorializmus hagyományán belül, *A fotográfus* ettől függetlenül a fényképezés két széttartó, tökéletesen nem illeszkedő szemléletét állítja egymás mellé – anélkül, hogy bármelyiket is érvénytelenítené. Kain úr (ha hihetünk nevének és/vagy vén vetélytársa vádjainak) sem vágyaiban, sem – azt a csábítás eszközeként kezelő – művészetében nem áll fölötte a saját bevallása szerint még érettségivel is rendelkező Borgia professzornak.

A két szemléletmód egymást nem érvénytelenítő, legfeljebb viszonylagosnak beállító összeillesztését a tanúként, megfigyelőként jelen lévő elbeszélő hely-

zete teszi lehetővé: miközben a történetnek jószerével minden pontján sajátos kétértelműséget, groteszk homályosságot hoz létre, soha nem lép ki a kívülálló helyzetéből, s még Borgia öngyilkosságát is a be nem avatkozó néző módjára sejteti. Habár maga is szemet vet a leányra, az eseményeket sokkal inkább mint mozgókép-színházak látogatója szemléli.

A *Tizenhárom gonosz kislány* – mely Szegedy-Maszák Mihály szerint „ékesen bizonyítja, mennyire korán érdeklődött Kosztolányi az új közegek (médiумok) iránt”²¹ – lényegében ott veszi föl a fonalat, ahol Bródy elejteni látszik. E viszonylag korai novella mozgóképszerűen, a némafilmek sémáiból építkezik, amelyeket – Babits nem sokkal korábbi, *Mozgófénykép* című verséhez hasonlóan – nemcsak megidéz, de minduntalan ki is fordít. A novella rövid „szerzői” bevezetője utalásszerűen még föleleveníti a valóság megjelenítésének kérdését, ám leginkább csak azért, hogy a történetmondás erősen parodisztikus jellegét hangsúlyozva szinte rögvest vissza is vonja azt: „*Ez a kis dráma egy mozgószínház lepedőjén játszódik le. A mozdirektor a programra ezt írhatja: realiztikus. De ha kissé idősebb, ha tapasztalt valamit az élet keserűségeiből, s a jó és rossz értékek egyensúlyba helyezkedtek lelkében, esetleg azt biggyeszi a cím mellé: kacagtató. Olvasóim is kényük szerint nevelhetnek vagy sírhatnak a történeten.*”²²

A melodramatikus, fokozásra építő, mesei elemeket is jócskán megidéző (rém)történetre önmagában aligha lenne érdemes sok szót vesztegetni: a főhöst előbb hűtlen felesége hagyja el, majd tizenhárom gonosz kislánya addig gyötri és kínozza, míg meg nem hal, ismét helyet adva az anyának. A groteszk túlzások és lecsupaszított jelenetek valószerűtlensége, a némafilmes közhelyek mind erőteljesebben parodisztikus kifordítása mellett a történetmondás rendre fölhívja a figyelmet arra, hogy a novella valójában nem egy filmcselekményt ad elő, hanem egy filmvetítést ír le: a két felvonást egy cukorkaárus kínálgató szavaitól hangos szünet választja el, a vetítést a vége felirat és egy úriember elköszönő szavai zárják le, a lányok által énekelt gyerekvers szintén a film képkockái közé illesztett felirat benyomását kelti, az elbeszélő pedig nem mulasztja el, hogy a feszültség csúcspontjain a zenei kíséretre is számot adjon. A tizenhárom gonosz kislány történetét megszakító ismétlődő jelzések nem adnak esélyt a beleélő befogadás számára, s mind-egyre arra figyelmeztetik az olvasót, hogy a történetet csupán mint egy mozgóképszínház képzelt nézője ismerheti meg.

Jóllehet a mozgóképben könnyű lenne a valóság fényképnél is pontosabb rögzítését látni, Kosztolányi elbeszélése többszörösen is visszavonja, kezdettől érvénytelennek mutatja ezt a fölfogást. Ennek azonban föltehetőleg nem, vagy nem csupán Bródy és Koszto-

lányi modernségtapasztalatának kétségtelen különbségei lehetnek az okai, hanem fénykép és mozgókép eleve eltérő sajátosságai. A Lumière fivérek nézőtérre berobogó elhíresült vonata ellenére a korai mozgóképet számos olyan technikai korlát (és persze lehetőség) jellemezte, amelyek paradox támaszt nyújtottak az öntörvényű, nemegyszer öntükröző, a filmnézés helyzetét tudatosító és azzal eljátszó alkotás- és befogadásmódoknak. Amikor tehát Bródy és Kosztolányi egy-egy műve más módon tart tükröt a művészetek s vele az irodalom elé, abban azoknak az eltérő képrögzítési technikáknak s különböző értelme-

zési irányaiknak a hatása is megnyilatkozik, amelyek felé a két írók ekkor érdeklődése vezetett. Az említett alkotások egyszersmind annak a gazdag és többretű párbeszédnek is példái, amely a különféle művészeti ágak egymás iránti nyitottan kritikus figyelméből fakadhat. Igen egyoldalú lenne ezért azt föltételezni, hogy Bródy és Kosztolányi novellája kimeríti a fölvethető kérdések és megfogalmazódó kölcsönviszonyok körét. Ugyanakkor a két írás közel egy időben ad hangot a képrögzítő technikák olyan érzékelés- és értésmódjainak, amelyek egyaránt jellemezhetők szétartó és összefüggő tapasztalatokként. ■ ■ ■

JEGYZETEK

- 1 A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. Köszönettel tartozom Szegedy-Maszák Zsuzsannának és Szegedy-Maszák Zoltánnak fényképészet-történeti megjegyzéseikért.
- 2 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Hatástörténet és érték(elés)* = Sz. -M. M., *A megértés módzatai: fordítás és hatástörténet*, Budapest, Akadémiai, 2003, 70.
- 3 Ua.
- 4 Ua., 82.
- 5 BRÓDY Sándor, *A fotografus* [sic], *Az Ujsag*, 1911. június 11., 1–4. Ua. = B. S., *Imre herceg*, Budapest, Singer és Wolfner, é. n. [1912], 113–122 (Modern Magyar Könyvtár). KOSZTOLÁNYI Dezső, *Tizenhárom gonosz kislány*, *A Hét*, 1911. április 16., 243–244. Ua. = K. D., *Bolondok*, Budapest, Athenaeum, é. n. [1911], 3–9 (Modern Könyvtár).
- 6 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Bródy Sándor* = K. D., *Egy ég alatt*, kiad. RÉZ Pál, Budapest, Szépirodalmi, 1977, 53.
- 7 A könnyebb visszakereshetőség végett a novellát a gyűjteményes kiadásból idézem: BRÓDY Sándor, *Húsevők*, kiad. BRÓDY András, Magvető, Budapest, 1960, 194–202. A gyűjteményes kötet a folyóiratbeli megjelenéstől alig, lényegben nem különböző *Imre herceg*-beli szövegváltozatot – modernizálva és néhány sajtóhibával – közli, a címet is a régies írásmóddal *A fotografusról A fotográfusra* módosítva. Ahol szükségesnek láttam e kiadástól a korábbi közlések nyomán eltérni, azt külön jeleztem. A novellára egyébként a Budapesti Negyed 1997-es első száma hívta föl a figyelmet, amely a város- és fotótörténet kapcsolatát vizsgáló összeállításban közölte újra – a *Húsevők* kötetből átvéve – Bródy-írását.
- 8 A kétséges apafigurát az elbeszélő később „szélütött vén kandúrnak”, illetve „fogatlan kandúrnak” nevezi, „aki félig kényelmetlen bolond, másik felében tisztátalan és beteg állat”. A professzor és a lány közötti kapcsolat nem szülői jellegére a történet előrehaladtával mind több jel utal, ami az „ős kalandor” – néven szintén nem nevezett, de elég határozottan sejtetett – öngyilkosságával teljesebbé be. Ebbe a sorba illeszkedik az elbeszélő és a két szereplő első találkozását lezáró jelenet is: „A leány átfogta a nyakát, az ölébe ült, és onnan beszélgetett velem. Mind kevesebbet, mind szárazabban. Mint ha ott se lettem volna. Egymással beszélgettek, összetűztek, kibékültek, nevettek is.” (Az utolsó mondat – mindinkább önálló tagmondattá váló – halmozott állítmányát a korábbi megjelenések alapján kiegészítettem.)
- 9 A Szegedy-Maszák Mihály emlékére rendezett tanácskozáson Hajdu Péter a hiány- és elhallgatásalakzatok működését vizsgálta a *Kadl Samuban*. Ez a szempont *A fotografus* értelmezésében is termékenyen kiaknázható. Az utóbbi novellában az ismeretek részlegességét az elbeszélés én-formája, a történetmondó szereplői látószöge is magyarázza, miközben a szöveg kifejezetten építeni látszik a korlátozott távlat visszafogottsága és a sokat sejtető jelek élvezetes szaporítása között feszülő retorikai-modalitásbeli ellentétre.
- 10 Az idézetben a második vessző helyét a folyóirat- és kötetbeli közlés egybehangzó tanúsága szerint módosítottam.
- 11 Nem véletlen, ahogy a lány szinte meglepő kurtasággal helyreigazítja a fényképész lelkesült felkiáltását: „Az nem! – szolt a leány szárazon, de nem szégyellte magát.” Láthatjuk ebben a lány természetesen adódó félreértését, amely a „Mindenség” alakját is a professzor által említett elvont allegóriák sorába tartozónak hiszi, és tárgyilagosan tagadja, hogy eddig magára öltött volna ilyen jelmezt. A határozott kijelentés ugyanakkor olyan gesztusként is értelmezhető, amely gátat próbál vetni a szerepek szinte feltartóztathatatlan sodrásának, az önazonosság mind szélsőségesebb föloldódásának.
- 12 Míg a fényképpel élő lány semmit sem vár az élettől, s miközben „szépsége olcsó képeken sok millió példányban vibrál e parázna életben, [. . .] ő maga nem kíváncsi a tavaszra, a csókra, az életre, amely körülötte és biztosan benne is forr”, addig Kain úr lassú, ám szívós csábítása végül szinte életre kelti: „Lélegzett, élt: először láttam ezt.”
- 13 A képzőművészetek iránt intenzíven érdeklődő Bródy a novella megírásakor már tudhatott arról, hogy a színes fényképek vágya valósággá vált – azt legfőbb tökéletesebbé és könnyebben alkalmazhatóvá lehet tenni, de szigorú értelemben föltálni már nem szükséges. Ennek fényében még hangsúlyosabb, hogy a novellabeli Borgia professzor a fényképészeti technika negativitását tapasztalja és éli meg.
- 14 S. Varga Pál Bródy novellisztikáját a romantika expanziós és a naturalizmus redukciós humán modellje által kijelölt viszonyítási rendszerben értelmezi. Igen fontos hozadéka ennek a közelítésnek, hogy olyan novellák poétikai eltéréseire is rá tud mutatni, amelyek más nézőpontból nem tűnnek föl különbözőnek. Lásd S. VARGA Pál, *Antropológiai pozíciók Bródy Sándor és Gárdonyi Géza elbeszéléseiben = Mesterkönyvek faggatása. Tanulmányok Gárdonyi Géza és Bródy Sándor művészetéről*, szerk. BEDNANICS Gábor – KUSPER

- Judit, Budapest, Ráció, 2015, 437–450., különösen 441–445. (Ráció – Tudomány, 20). A *fotográfus*ban a fényképezést egyfelől olyan utópikus szerepben jelenik meg, amely a szépség mind tökéletesebb megragadására irányuló vágy (expanzív) beteljesítésével kecsegtet. Másfelől a szereplők fizikai és lelki nyomorúsága nem fest egyértelműen reménytelen képet. A kétséggel és gyanakvással teli emberi kapcsolatok úgy leplezik le a romantikus jellegű vágy mögött megbúvó (reduktívan szemlélhető) ösztönzéseket, hogy az elbeszélő által fölített kérdések érvénye mégsem inog meg teljesen: „Bródy tehát a romantika expanzív humán modelljének felszámolásában, a naturalizmus közegeiből származó reduktív modell megvalósításában volt érdekelt, de ettől gyakran és többféleképpen eltért” (ua, 445).
- 15 Bródy és Gárdonyi említett művei egyébként az idegenségtapasztalat eltérő, de egyaránt erős jelenlétében is osztoznak.
- 16 GÁRDONYI Géza, *Szegény ember jó órája*, Szépirodalmi, Budapest, 1964, I, 338. A novelláról korábban más összefüggésben szóltam: BENGI László, *Hatalom és reprezentáció mint a modernitás ambivalenciája Gárdonyi novellisztikájában = Mesterkönyvek faggatása, i. m.*, 231–240., főként 239.
- 17 A magyar közönség számára igyekezett áttekinthető képet adni erről a Szépművészeti Múzeum néhány évvel ezelőtti kiállítása, illetve az ahhoz készült katalógus: *A fotóművészet születése. A piktorializmustól a modern fotográfiáig (1889–1929)*, szerk. BAKI Péter, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2012.
- 18 BENGI László, *Krónika és komikum – Bródy Sándor modernsége = „Születtem Egerben, amire büszke vagyok”. In memoriam Bródy Sándor*, szerk. Cs. VARGA István, Budapest, Hungarovox, 2013, 32–45.
- 19 A szereplők nevei így nemcsak jelképes összefüggésekbe rendeződő, beszélő neveként érdekesek, hanem átfogóbban is a szöveg nyelviségére irányíthatják a befogadó figyelmét. Az elbeszélés egy-egy kevéssé feltűnő, szóismétlésszerű fordulata így kerülhet párhuzamba a sokszorosítás-megtöbbszörözés jelenségkörével, amint a zárlat szokatlan passzív szerkezetei is ekként hozhatók kapcsolatba az elbeszélő sajátos határhelyzetével, tudás és sejtetés feszültségét keltő viszonyával: „Azonban meg vagyok nyugtatva. [...] Van itt gáz, és annak minden csapja kinyitattik az éjjel.” Sőt, akár még az a jelenség sem független ettől, ahogy a szöveg néhány furcsának ható nyelvtani sajátosságát a *Húsevők* gyűjteményes kiadása – közel sem föltétlenül indokoltan – „kijavítja”. (Így például nem vagyok meggyőződve arról, hogy Borgia professzornak a korabeli közlésekben következetesen szereplő „fotográfus vagyunk” szerkezete nem Lukréciahoz fűződő szoros kapcsolatának szándékos jelzése-e.)
- 20 Lukrécia testét tulajdonképpen Kain úr fényképei fedezik fel ismét. Addig a leány jelmezekbe bújva, mások alakját öltve keresi a kenyerét, hiába dicséri az atya elvben másokéhoz nem hasonlítható alakját: „Most, egyelőre is van valamink, amit senki pénzért meg nem vásárolhat. Sem férfi, sem nő – nem. A te alakod!” (A záró írás az *Imre herceg*ben – és az ennek szövegváltozatát követő gyűjteményes kiadásban – kérdőjel). A szövegösszefüggés alapján is gyanítható, hogy sajtóhibáról van szó, és ezt támasztja alá a novella hírlapbeli közlése is, amelynek alapján a szöveget módosítottam. A Tolnai Világlapja sejtetően a lapbeli szöveget vette alapul, és nem a kötetet, ekként – bár ennek filológiai bizonyító ereje igen csekély – szintén a fölkialtójeles változatot adja.)
- 21 SZEGEDY–MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010, 76.
- 22 A könnyebb visszakereshetőség végett a novellát a gyűjteményes kiadásból idézem: Kosztolányi Dezső, *A léggömb elrepül*, kiad. RÉZ Pál, Budapest, Szépirodalmi, 1981, 352–358. A gyűjteményes kötet a *Bolondok* – A Hét-beli megjelenéstől néhány apróbb szöveg helyben különböző – változatát közli, modernizált helyesírással. Elhagyja ugyanakkor a címhez fűzött jegyzetet, amely a folyóiratban és a kötetben egyaránt szerepelt: „Ez a tárca minden mozgósínházzal szemben kézirat.” (Hasonlóképp tesz a Tolnai Világlapjában, a címet *Tizenhárom gonosz kisleány* alakra módosító utánközlés is, amely egyébként A Hét és a *Bolondok* közötti szövegállapotot mutat. Aligha a későbbi változat korábbira történő részleges „visszajavításáról” van azonban szó, avagy valami sajátos okból kialakított vegyes kéziratról. Occam borotváját szem előtt tartva föltehetően annyi történet csupán, hogy Kosztolányi A Hét-beli közlésben, amely az újabb megjelenés alapjául szolgált, pótolta az első kép harmadik bekezdésének elejéről feltűnően s zavaróan hiányzó alanyt, míg a hetedik kép középső bekezdésében már nem végezte el a hasonló okokból szükségesnek mondható módosításokat. Az viszont jelenleg nem állapítható meg egyértelműen, hogy a jegyzet elhagyása Kosztolányi vagy esetleg az egyszerűbb, a lapalji hirdetésektől világosabban különvált tördelésre törekvő, netán a folyóirat utánközlő jellegét szem előtt tartó szerkesztő döntése volt-e. A korai novellák kapcsán Szilágyi Zsófia több fontos tanulmánya irányította rá a figyelmet, hogy a szövegeit jellemzően a *Tizenhárom gonosz kisleány*nál többször megjelentető és ennek során újrairó Kosztolányi novellisztikájában a filológiai-textológiai észrevételek komoly értelmező erővel bírnak: lásd SZILÁGYI Zsófia, *Az éretlen Kosztolányi*, Budapest, Kalligram, 2017, a kötet több fejezete mellett összefoglalóan szól például a kérdésről: 82–85.)