

Kovács Krisztina

A modern nagyváros vizuális reprezentációi. Irodalom és fotóművészet kapcsolódásai

I. Metropolisz-képzetek (Párizs, London) és az európai város az irodalomban

A magyar nagyváros vizuális megközelítése az európai nagyváros dimenzióival kezdődik. *A párizsi regény* (1929) nemcsak Szomory Dezső vizuális narrációban bővelkedő esszé-regényének címe, Párizs a modernitásbeli magyar képi narratíva viszonyítási pontja is. A város a modern kultúra első nagyszabású, képek végtelen sorát inspiráló témája, az európai modernizmus kultuszhelye, a hely, ahol a dolgok történnek: a hely, ahova postakocsin vagy vonaton érkezünk. A várost bejáró flâneur – a sétáló, köztük a fotós – olyan forgatókönyvíró és rendező szerepét veszi fel, aki más emberek életének töredékeit kedve szerint történetté alakítja. A szövegek és a képek helyszínei, az előterek, a passzázsok, az utcák a modern városépítészeti diskurzus tételei szerint csupán „üres terek”, hely akkor válik belőlük, ha a kulturális és regionális kontextusból adódó jelentést kapnak. Ezek a térségek a teatralitás tereiként kezdenek működni, az utca a város olyan nyilvános tartozéka lesz, ahol a különböző kulturális hátterekhez, hagyományokhoz tartozó csoportok ösztetálalkoznak. Szomory Dezső párizsi utazást témájául választó regénye – az esszéisztikus és filozofikus konfessziókkal erősített környezetábrázolásai miatt figyelemre érdemes „párizsi regény” – képi megoldásaiban tehát elsőként a francia fővárost lefestő francia próza említett hagyományai tükröződnek vissza: „*Odakünn, az ablakokon túl, a Champs-Élysées felől az égen, oly fájdalmas magányossággal dőlt hanyatt a nap vérző matériákkal, hogy az egész égbolt szinte beleroskadt rubintavakba s narancsszüretekbe, ami mind fel volt kenne rá, egy távoli végtelenségben.*”¹ Szomory szüzséje helyszínváltásaiban a hihetetlen sebességgel nézőpontot váltó elbeszélői technikával is találkozhatunk, a történet terepeit „folyamatos áttekintéssel” pásztázó elbeszélő tárgyát a Balzac- és Zola-regények kompozícióihoz hasonló módon reprezentálja: „*Nem kell túlozni a párizsi padlásszobák poézisét, mert az nem mind tündérmese, amit magasan Párizs fölött az emberi galambdúcok rejtenek. De lapos ablaküvegükről, vagy kiéptített kalitkáik szögleteiről, mint egy hangszerről tanulhatja meg az ember a szél és az eső minden melódiáit.*”²

Az irodalmi hagyomány szívesen használja ezt a modernitás színpadi terében létező kukkolót Le Sage *A sánta ördög* (*Le Diable boiteux*, 1707) című kötetének kéményeken beleső, házfalakon áthatoló tekintetű szereplőjétől kezdve. A francia szerző hőséneke technikáit ismétlő elbeszélő a magyar irodalmi modernségben rendszeresen felbukkan. A nagyváros átlátszó felületeinek tükröződése a legszebben talán Nagy Lajos *Budapest nagy-kávéház* (1936) című regényében jelenik meg, amelynek hősei el sem hagyják az üvegefe-

¹ SZOMORY 1997. 21–22.

² SZOMORY 1997. 27.

lületeknek dramaturgiai szerepet is szánó elbeszélő által témául választott kávéházat.³ A *sánta ördög* hőse a voyeur attitűdjének klasszikus példája, az alakuló modern nagyváros magyar szépirodalmi reprezentációjának fontos előképe, olyan szerzők univerzumában otthonra találó poétikai fordulat, mint Kóbor Tamás és Krúdy Gyula. A történet sokszor adaptált jelenetében a háztetőket eltüntető ördög kézmozdulata nyomán belső világok tárulnak fel, ház- és szobabelsők, enteriőrök és a szépirodalmi szubjektum intim szféráinak történetei nyílnak meg: „Olyan újdonság látvány tárult a szemem elé, mely egészen lenyűgözte. Tekintetét körös-körül jártatta mindenfelé és volt mit álmélnodnia a dolgok sokféleségén.”⁴

Bach Melitta és Lackó Mihály *Leskelődők* című invenciózus kötete a 19. századi magyar metropolisz emblematikus fotográfusa, Klösz György képeit és ismert századfordulós szépirodalmi szövegeket montázsolt össze, regényesítette az így szervesülő elemeket egy szerelmi négyszög és egy nyomozás történetévé. Tette mindezt úgy, hogy ismert kompozíciók kevésbé fontos részleteit nagyította, fókuszálta. Az 1990-es kiadvány felütése beszédes gesztussal idézi meg *A sánta ördög* és az általa indított hagyományba illő számtalan 19. századi regény, köztük például *A párizsi Notre-Dame* (*Notre-Dame de Paris*, 1831) kezdőpontját, a magaslatról láttatott város birtoklásának vágyát, amely végül mégiscsak az uralhatatlanság tapasztalatát nyújtja a szemlélőnek. Bach és Lackó könyvének prologusa Bródy Sándor és Kaffka Margit soraiból összeálló mixtúrájának e részletei épp Bródytól származnak, de a hasonló példák száma tetszőlegesen bővíthető: „Úgy érzem magam ilyenkor, mintha csakugyan a város fölött volnék, egy fogadatlan bakter, akinek azonban semmi hatalma nincs, csak nézi, nézi, mit csinálnak ott alant.”⁵ Eugène Atget híres *Père-Lachaise* szériájának egyik darabja (*Père-Lachaise*, 1882 körül)⁶ is ezt a situációt jeleníti meg, ahogy a *Leskelődők* fényképanyagát adó Klösz-fotók közül is számos alkalmazza majd ezt a beállítást.

Az utca legfontosabb szerkezeti elemeit, a nyilvános és a közösségi terek főbb jelenségeit, a társadalmi típusokat átfogóan, ám a nagyvárosi univerzumhoz illő „sketch” forma töredékességében ragadják meg Charles Dickens korai publicisztikái – az ugyan nem a párizsi, hanem a „londoni aranykort” körüljáró vázlatok. Köztük a *Reggeli utcák* (*The Streets – Morning*, 1835) jelenetézése a város hajnaltól délig benépesülő korzójának térhasználati ritmusát vázolja Nagy Ignác, Kiss József, Ambrus Zoltán, Kóbor Tamás, Krúdy Gyula, Bródy Sándor, Kosztolányi Dezső és Hunyady Sándor sétálóinak utcai jeleneteket rögzítő krónikáit előlegezi. A flâneur a hajnal óráiban fokozatosan éledő város látványelemeire tekint, a résnyre nyíló vagy kitáruló ablakok mögé hatoló pillantása valamennyi fontos szimbólumon végigsimít, miközben a különböző napszakokban más társadalmi rétegek által használt allé képét középpontba állítva a nagyvárossal foglalkozó műfajok leggyakoribb beállításait használja: „Itt-ott hálószobák résnyre nyitott ablakai árulkodnak a hőségről és lakóik nyugtalan álmáról, a pislákoló gyertyalángnak a spalettákon kiszűrődő halovány fénye a betegszoba és a virrasztók szomorúságát panaszolja. (...) Eltelik egy óra: a templomok

³ KÓNYA 1980. 146.

⁴ LE SAGE 1956. 32.

⁵ BACH – LACKÓ 1990. 5.

⁶ Eugène ATGET: *Père-Lachaise*. Musée Carnavalet. Párizs, 1882 körül. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Atget_-_P%C3%A8re-Lachaise_-_porte_d%27entr%C3%A9e_01.jpg [2022.06.22.].

*tornyát és a főbb épületek tetejét a felkelő nap fénye már halványan megfestette, és az utcák alig észlelhető fokozatossággal újra felélednek, elkezdődik a szokásos sürgés-forgás.*⁷

Témafelvetéseiben, szerkezeti megoldásaiban Dickens karcolataihoz a legközelebb William Makepeace Thackeray *The Paris Sketch Book* (1840) című gyűjteménye áll, amely a párizsi utazást alapötletnek választva, a francia társadalomra, a történelemre és a kultúrára figyelő külföldi típusát középpontba állítva, annak az idegenséget egzotikusként látni vélő pillantásaiból szövi meséjének szálait. A „párizsi vázlatkönyvet” nyitó rajz a vizsgálni vágyott objektumot mozgásában ragadja meg. A kötet felütése (*An Invasion of France*) a tereptárgyakat, elsősorban a közösségi tereket, a hidat, a börtönöket, a szállodákat, a kerteket, a parkokat, az újságáros fiúk alakját, az utcán kapható sajtótermékek motívumait használva, ezeken végigszáguldva húz be az útvesztőként láttatott, „*Bábel toronyhoz*” hasonlított city lüktetésébe.⁸ A nagyváros és a vidék ellentétbe állítása, egymás metaforáival való leírhatósága a *Nyugat* sok esetben vidéki származású, lokális kötődéseiket írásaikban őrző alkotóinak is kedvelt módszere lesz majd.

Kép és szöveg izgalmas fúziója egy, a felsoroltakhoz hasonlóan „sketch book”-ként működő vállalkozás, Adolphe Smith újságíró és John Thomson fotóművész közös albuma, a *Street Life in London* (1877). Thomson ikonikus képe, a „*Caney*” the Clown, a viktoriánus társadalom heterotópikusságának esszenciája. A fotográfia előterében látható férfi egy kis sámlin ül és egy szék javításával van elfoglalva. A fotó háttérében egy alagsori rácsos ablak mögött egy fiatal nő – ruházata alapján egy szobalány – locsolja az ablakban lévő virágot. A két alak nem néz egymásra, az egyetlen kapocs közöttük a mindkettőjüktől néhány centiméterre lévő virágláda. Fizikai közelségük ellenére a köztük lévő társadalmi távolság miatt szó sem lehet valódi interakcióról, a járda és kövezet nélküli út és az ablakmélyedés tökéletes „nem-helyekként” működnek.⁹

Az amerikai prózában a rejtelmes történet, a krimi jellegzetesen városi műfajainak és lehetőségeinek eszköztárát Edgar Allan Poe novellisztikája képviseli markánsan. Poe novellája, az európai metropoliszban játszódó *A tömeg embere* (*The Man of the Crowd*, 1841) Thomas de Quincey „ópiumevő” elbeszélőjéhez hasonlóan járja mániákusan az éjszakai Londont. A város forgalmas főútvonalán végighaladó, először a tömeget mint önállóan létező és lélegző egységet, majd mint részekre, sorsokra és individuumokra bontott szervezetet látó és láttató szöveg Baudelaire városi csavargóira emlékeztető módon gyakorolja a kényszeres járkálás, megfigyelés és közvetítés cselekvéseit. Az itt kiemelt részlet a nagyváros pszichológiájának árnyalt rajza: „[A]z elvonuló emberek tömegére tekintettem és együttes vonatkozásban szemléltem őket. Rövidesen azonban már részletekbe menő megfigyeléseket is tettem, miközben aprólékos érdeklődéssel vettem szemügyre a testalkatok, öltözékek, viselkedések, testtartások, arcvonások és arckifejezések roppant változatosságát.”¹⁰ Poe narrátora ráadásul a kávéház üvegablakán kinéző, topikusan a nagyváros észleléséhez kötődő tereptárgyból kitekintő megfigyelői módot követve vizsgálja a napszakok változásával is alakuló, saját törvényei által irányított tömeg természetét.

⁷ DICKENS 2012. 25. Az idézett szövegekből való kiemelések (...) a továbbiakban a szerzőtől származnak. K. K.

⁸ THACKERAY 1882. 5–15.

⁹ MORGAN 2012. 17–18.

¹⁰ POE 2001. 295.

A metropoliszban születő, annak problémáiról szóló szövegek – fogalmazza meg David Riesman *A magányos tömeg* (*The Lonely Crowd*, 1961) című kötetében – olyan „személyiség és osztálytanulmányokként szólnak olvasótáborukhoz, amelyek a folyamatosan növekedő, mobilizálódó, differenciálódó nagyváros terepein való eligazodást segítik”. A városi közeg mítoszai az oralitás műfajait maguk mögött hagyva használják tovább a közösségek fabula iránti érdeklődésének traumafeloldó funkcióját. A „kemencepadkán elmesélt” műfajok, köztük a mese, a mitologikus képek és az archetípusok is modernizálódnak, a térközök és térformák, a szentély, a labirintus, az útvesztő a modernitás harcterein transzformált variánsukban jelennek meg újra.¹¹

II. Diaporáma, panoráma, a „város veszélyes helyei”

A városok a 18. század végén kezdenek hirtelen nőni, változni, ekkor válik követhetetlené és átláthatatlanná fejlődésük, írja Kolta Magdolna a fotográfia kultúrtörténetéről szóló megkerülhetetlen összefoglalójában. A hétköznapi városlakónak ekkor lesz alapélménye, hogy elvész a város rengetegében. A city egyszerre misztikus hely lesz, lakosai szeme előtt eltűnik korábban beláthatónak tűnő teljessége. Ezért a várospanorámákat mindig úgy festették, hogy körülöttük megjelent a szabad természet is, kompozicionális okokból pedig ki is emelték a várost övező vidéket, a természettel határos város képét. A panorámában a folytonos elveszettség élménye oldódott fel, vált újra olvashatóvá, birtokolhatóvá és domesztikálhatóvá ez az olvasztótégely.¹²

A város látványának átfogó érzékelésében Honoré de Balzac regényfolyamának (*Emberi színjáték*) hősei is élen járnak. Az *Elveszett illúziók* (*Illusions perdues*, 1837) főhőse, Lucien sokszor merül el a diaporáma- és panorámaszerű vizuális ingerekben, kezdve a Bois de Boulogne kocsikorzójától a modern térérzékelés új módját nevében is megtestesítő Panorama-színházbeli jelenetekig. Alászállása során a modern életstílus „fejben utazásának” cselekvéssorával is él, hiszen újságolvasó élményei is ehhez a térérzékelési attitűdhez kapcsolódnak. A regényben hangsúlyos helyet elfoglaló újságcikkek közül e szempontból a legbeszédesebb a társadalmi típusokat ilyen módon felvonultató *Párizsi járókelő* című írás.¹³

A modernizálódó és folyamatosan alakuló terek kulisszái között játszódnak Eugène Sue *Párizs rejtelmek* (*Les Mystères de Paris*, 1842–1843) című folytatásos tárcaregényének cselekményszálai. Sue regényének fő témája a nyomor jelenségeinek körülrajzolása, az alsóbb néprétegek problémáinak figyelemmel követése, narratívája a detektívregény gépezetét is mozgósítja. A történet otthonos kellékei a gyilkosságok, a rablások, a konflisos és fiákeres üldözések, a titkos rablófészek, és egységeit a titkok és a társadalmi igazságtalanságok leleplezésének románcos, olykor melodramatikus gesztusai kötik össze. A könyv első európai divatjából a magyar variánsok, másolatok sem maradhattak ki.¹⁴ A folytatásos tárcaregények általában már első fejezeteikben körülhatárolják a modernitás közegeiben tébláboló szereplők harctereit. Sue történetének nézőpontjai közt gyakoriak a városra letekintő figurák élményei, és a nagyobb tereket szemrevételező leíró technikákat,

¹¹ RIESMAN 1973. 143., 152.

¹² KOLTA 2003. 57.

¹³ BALZAC 1965. 259., 236., 283.

¹⁴ KOVÁCS 1911. 8.

a fokozatosan kinyíló, nagyobb perspektívát láttató beállításokat gyakran váltja fel a leírást egy-egy életképre szűkítő jelenetezés. A *Párizs rejtelmei* egyik része (*A leshely*) éppen a nagyobb térséget pásztázó szem hatalmát mutatja meg: „*Bouqueval temploma és a paplak apró dombon feküdt, egy gesztenyés közepén, ahonnan az egész falut be lehetett látni.*”¹⁵ A történet, ahogy a hasonló műfaji regiszterekben elhelyezhető párdarabjai, közelebből is szemügyre veszi a modernitás közegeiben tébláboló szereplők közösségi terepeit. Köztük a modernség visszatérő metaforájaként megjelenő bérház térközei és működési mechanizmusai is hangsúlyosan vannak jelen: „*A barátságatlan lépcsőházat még sötétebbnek, nyirkosabbnak tüntette fel a ködös, hideg, őszi idő. Minden lakás bejárata híven tükrözte vissza lakói jellemét.*”¹⁶

Minden tárcaregények atyja, Hansági Ágnes megfogalmazása szerint, permanens sikerét annak is köszönhetné, hogy az alsó középosztály számára az elit életét mutatta meg, míg a felsőbb rétegeknek az alábukás élményét nyújtotta. A modern város közös tere a nyitottsága ellenére, ha máshogy nem is, idő és napszak szerint sokszor elhatárolt volt, így a „párizsi titkokban” elmerülve az olvasó számára a kalandok egymásutániságának követése a találkozás lehetőségét, a másik szociokulturális miliője a láthatatlanságának feloldását, a „*másféle barbárok, akik közöttünk élnek*” érzetét is jelentette.¹⁷

A tárcaregényekben észlelhető módon van jelen a nagyváros olvasásához szükséges térélmények között a panoptikusság, a mindent belátó tekintetek fürkésző pillantása. Jeremy Bentham büntetés-végrehajtási intézetek topográfiájával kapcsolatos ideájának Panopticon-modellje a kör alakban elhelyezett cellákat térképező elbeszélők leírásaiból ismerhető meg. Ez a forma Dickens és Sue írásaiban gyakran felbukkanó momentum, amely nemcsak tudományos, ismeretterjesztő, szociografikus és kriminológiai szempontokat villant fel célközönsége számára. A helyszín térképezésében könnyen felismerhető az itt körbetekintő, a jelenségeket az ellenőrzés és a birtokbavétel illúziójával elbeszélő peregrinusok térészlelésének problémája.¹⁸ Sue regényének narrátora a Saint-Lazare és a Force börtönt bemutató fejezeteiben ezzel az elkötelezettséggel veszi szemügyre a társadalmi típusokat megtestesítő elítélteket, a büntetés-végrehajtási intézet helyiségeit leíró részletek pedig éppen a benthami elgondolás hangsúlyozói: „*A börtönudvar fedett részének Oroszlánverem volt a neve, itt tartózkodtak a legveszedelmesebb, legbűnösebb gonosztevők.*”¹⁹ A színvonal egyenetlenségei, a kidolgozás esetlenségei, a sematizmus és a jellemrajzok vázlatossága ellenére sem tagadható, hogy a *Párizs rejtelmei* a francia irodalom első olyan társadalmi panorámát adó szövege, amely sikeresen száll le a város alvilágába és formál alakjaiból regényhősöket.²⁰

A párizsi katakombákat végigfényképező Nadar egyik híres autoportréját (*Autoportrait dans les Catacombes*, 1861) is e kulisszák közt jegyzi.²¹ A föld alatti város toposza a modern pokoljárások egyik legismertebb háttere. Sue könyve egyik híres egységének (*A pince*) zárлата, a 19. századi francia és világirodalomra nagy hatást gyakorló képét, a föld

¹⁵ SUE 2002. 152

¹⁶ SUE 2002. 113.

¹⁷ HANSÁGI 2014. 87–88.

¹⁸ BENTHAM 1791. 5.

¹⁹ SUE 2002. 535.

²⁰ KOVÁCS 2002. 727.

²¹ FÉLIX NADAR: *Autoportrait dans les Catacombes*. Science History Images, 1861. <https://www.alamy.com/nadar-self-portrait-in-the-paris-catacombs-1861-image352785930.html> [2022.06.22.].

alatt megnyíló, a felszíni világ tükörképeként szolgáló inferno motívumát vezeti be: „A víz szüntelenül emelkedett, Rodolphe felállt, homloka a mennyezetig ért. Számítgatta, hogy meddig tart a haldoklása.”²² Mindezzel persze már a kötet recepciója is számot vetett: a magyar szakirodalom egyik mintaszerű filológiai alapossággal készült tétele, Kovács Ilona tanulmánya bősséggel ki is tért a jelenetre és annak későbbi transzformációira: elsőként az obligát, Sue jelenetsorát terjedelmesebben és plasztikusabban kifejtő prózára, Victor Hugo *A nyomorultak* (*Les Misérables*, 1862) című regényére.²³ Hugo nagyívű és terjedelmes csatornaleírása (*Leviathan bélrendszere*) axiómaként kezeli, hogy: „[a] szennyecsatornák történetében az emberek története tükröződik.”²⁴ Az itt megforduló figura pedig a „társadalom megfigyelője”, aki „laboratóriumként” érzékeli ezt a locust, amelynek az is sajátosága, hogy „tükörképe a fölötte levő utcák tervrajzának”.²⁵ Ettől a szimbolikától már csak egy lépés a bűnügyi újságíróként, krimiszerzőként és románcos történetek alkotójaként ismert Gaston Leroux mára legismertebb regényének, *Az operaház fantomjának* (*Le fantôme de l'opéra*, 1910) az alapötlete. A párizsi opera alagsorában élő, elcsúfított arcú különc fabulája le sem tagadhatná előképeit; benne a modernitás tereit újra szakralizáló író, újságíró, fotóművész témakeresései fedezhetők fel. Ehhez az irányhoz csatlakozik a borosüvegekkel felszerelkezett, a memento morit jelző koponyák előterében üldögélő, az új alvilágot apatikus nyugalommal rögzítő, dokumentátor benyomását keltő Nadar katakombasorozata.

Azt, hogy a „párizsi titkok” mint állandósult szókapcsolat, mint a modern város értelmezésének lehetősége mennyire rögzült elképzelés lesz, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a már a 20. századi Párizst ábrázoló híres fotósorozatok sem tudnak elszakadni ettől az utalásrendszerrel. Brassai harmincas években készült szériái közül először az 1932-ben megjelent, 64 képet tartalmazó albuma, a szürrealisták figyelmét is felkeltő *Paris de nuit* folytatta a hagyományt.²⁶ Paul Morand a kiadványt útjára bocsátó előszavában Dumas és Walpole említése mellett ki is tér a kollektum Sue univerzumával való kapcsolódási pontjaira.²⁷ A címválasztásában is a híres tárcaregényre hajazó Brassai-album pedig az 1976-ban franciául és angolul is megjelent válogatás, a *Le Paris secret des années 30 – The Secret Paris of the 30s* lesz, amelyet a fotós kísérszövegeivel látott el. Ez a gyűjtemény már a nagyvárosi éjszakai élet olyan darabjait is tartalmazta, amelyek megbotránkozató voltak miatt a *Paris de nuit*-ba nem kerülhettek be. Nem a tiltólistás képek közé tartozik a Notre-Dame-ről készült széria egyik leghíresebb darabja (*Paris, vue de Notre Dame la nuit*, 1933).²⁸ Az 1933-as vízköpös kép nézőpontja az éjszakai várost fürkésző szoborral, Hugo a székesegyház kultikussá író regényének első fejezetét, illetve a 19. századi francia regény ezt folytató motívikáját idézi.

Balzac, Sue és Zola prózáinak térformái, a helyeket látó és láttató leíró technikái a századforduló és a modernitás hasonló elkötelezettségű szövegeinek atmoszférájában is

²² SUE 2002. 71.

²³ KOVÁCS 2002. 728., 733.

²⁴ HUGO 1967. 449.

²⁵ HUGO 1967. 451., 466.

²⁶ PARKINSON 2016. 49.

²⁷ PARKINSON 2016. 57.

²⁸ BRASSAI *Paris, vue de Notre Dame la nuit*. Edwynn Houk Gallery. New York, 1933. <https://www.houkgallery.com/exhibitions/14/works/artworks-15765-brassai-paris-vue-de-notre-dame-la-nuit-c.-1933/> [2022.06.22.].

szemrevételezhetőek. A városra lepillantó narrátor pozíciójának regénykezdő gesztusát a magyar irodalom is átveszi. Az épületek labirintusában eltévedő figurák frusztrációja a modernitás francia irodalmát végigkísérő élmény, amely Zola enciklopédikus természetű szériája, a *Rougon-Macquart-ciklus* darabjaiban is visszaköszön. A széria első könyve, a *Rougonék szerencséje* (*La Fortune des Rougon*, 1871) a vázolt konvencióknak megfelelően az elhagyatott temető képével indul, ám az elbeszélő kamerája hamar megnyílik egy tágabb perspektívának, melynek végpontja, vágya és célja az enyészetből születő, a lassan szeméttelappé váló területet elfoglalni kész város: „*Saint-Mittre egykori temetőjében a fűvek s a fák mohó élete hamarosan felfalta a halált.*”²⁹ A *Párizs gyomra* (*Le Ventre de Paris*, 1873) felütése a városba tartó zöldséges kocsik útját követve közelíti meg lassan, a részleteket végigsimogató pillantásokkal feltárva, választott kulisszáit: „*És az országúton, a mellékutakon, elöl, hátul, távoli kocsizörgés tudatta, hogy a hajnali két óra sötétjében és Párizs mély álma alatt, egy egész város táplálására szánt élelem minden oldalról érkezik.*”³⁰ Az író három tematikus városregénye *Lourdes*, *Róma*, *Párizs* (*Les Trois Villes: Lourdes*, 1894; *Rome*, 1896; *Paris*, 1898) a járás kényszerítő erejétől hajtott narrátorokat játszátva járja be az európai történelem három, a szimbolikus tér több elvárásának megfeleltethető terepét.

A hajsza (*La Curée*, 1871) című Zola-regény nyitójelenetében a Bois de Boulogne kocsikorzóját bemutató jelenetsor a városi térben járás közben megmerítkező kószalók magatartását járja körül, miközben a Bois szegleteit a folyamatos figyelem és az állandó készenlét atmoszférája lengi körül: „*A kocsik belsejébe behallatszott a gyalogosok beszélgetése. Néma pillantások szálltak egyik kocsiajtótól a másikig; senki sem csevegett már e várakozás közepette, melyet csupán a lószerszámok zörgése s egy-egy ló türelmetlen kapálása zavarta meg. A távolban elhaltak a Bois zúrzavaros hangjai.*”³¹ *A hajsza* nem nélkülözi a városra letekinthető, a tömeget egységes és organikus masszaként érzékelő szereplők pillantásait, miközben a modernség geomorfémáihoz a sokaság és a tenger összehasonlítását, a végtelenségben, a víz közegében való elmerülés, lemerülés, alászállás, egybeolvadás jelenségeit köti: „*Azon a napon a magaslat tetején vacsoráztak egy vendéglőben, melynek az ablakai Párizsra nyíltak, a kéklő háztetők óceánjára. A tetők torlódó hullámok gyanánt töltötték meg a mérhetetlen szemhatárt. (...) A tekintete vissza-visszasiklott szerelmesen arra az elevenen pezsgő tengerre, ahonnan felhallatszott a sokaság mély moraja.*”³²

III. A város víziója festményeken és fotókon

A város impulzusait a modernitás jelenségeitől elválaszthatatlan vizuális műfajok – köztük a szépirodalommal párhuzamosan születő, témafelvetéseiben és kompozicionális megoldásaiban is hasonló képzőművészet – lajstromozzák. A francia impresszionizmus jeles alkotói az utca látványát kiemelt problémájuknak tekintik. Édouard Manet a városra távlati pozícióból figyelő rajzolásának nézőpontját *A világiállítás látképe* (*Vue de l'Exposition universelle*, 1867) tükrözi, míg egy másik Manet-piktúra, az *Utcakövezők a Rue*

²⁹ ZOLA 1984a. 8.

³⁰ ZOLA 1893. 1–2.

³¹ A regény három magyar fordításban is ismert: TARNAY Pál *A zsákmány* (1883–1884), BENEDEK Marcell *A koncz* (1920), ANTAL László *A hajsza* (1958) címmel magyarította. Az idézett részletek az Antal László műfordítását közlő kiadásból származnak. ZOLA 1984. 3.

³² ZOLA 1984. 82.

Mosnier-n (*La Rue Mosnier aux drapeaux*, 1878) látványelemei a műteremablakból figyelő, a képen rejtve maradó festő szemei elé táruló részleteket rögzítik.³³ Az impresszionisták gyakori motívuma a panorámaszerű elrendezésre vagy az utca kisebb részleteire fókuszáló piktorok retinájában tükröződő város. A gazdag inventárium e tételrendezést követő legismertebb és legjobb darabjai Auguste Renoir *Pont Neuf* (*Pont Neuf*, 1872), Claude Monet *A Boulevard des Capucines* (*Boulevard des Capucines*, 1873), Gustave Caillebotte *Rue Halévy, kilátás erkélyről* (*Rue Halévy, vue d'un sixième étage*, 1878) és *Sugárút fentről nézve* (*Boulevard vu d'en haut*, 1880), Camille Pissaro *A Place du Théâtre Français, esőben* (*Place du Théâtre Français, Pluie* 1898) című képei.³⁴ Caillebotte festménye olyan kivágot, amely egy szűk kereten át láttatott utcarészletet ábrázol, és amely a nyüzsgő város életének egy gyorsan el is tűnő pillanatát dokumentálja.

A nagyváros ábrázolásával összekapcsolódó vasút tranzittereinek ábrázolásai közül a leginkább Claude Monet *A Saint-Lazare pályaudvar* (*La Gare Saint-Lazare*, 1877), valamint *A Saint-Lazare pályaudvar kívülről* (*La Gare Saint-Lazare vue extérieure*, 1877) című képei emelhetők ki. A festmények környezetfestését a kontúraltanná tett körvonalak jellemzik, a gőzfelhő ködhöz – a kísértetiesként ábrázolt nagyváros másik fontos szimbólumához – hasonló gomolygása a vonat szépirodalomban használatos metaforái közül elsősorban a hallucinációk, a látomászerű tudatállapotok jelentéskörét mozgósítja.³⁵ A városba érkezés momentumát, ahogy Berecz Ágnes fogalmaz a Párizst mitikus festő képzőművészet fontos pillanatait regisztráló írásában, a témát hasonló módon rögzítő irodalom és vizuális művészetek közti kölcsönzések és adaptációk jellemzik, amelyek „nemcsak a Párizs-ikonográfia konvencióit, de művészek és művészetek hálózatait és köreit is feltérképezhetővé” teszik. Köztük Manet életművének hangsúlyos részében, a modern metropolisz leltárszerű bemutatásában, a várostervező Georges Hausmann báró munkájának vizuális összegzése fedezhető fel.³⁶ A nagyvárossá válást rögzítő, a 19. századi és a 20. század eleji Párizst panorámaszerűen lefényképező fotósok (Nadar, Henri Le Secq, Eugène Atget) munkái a részletekre fókuszáló, a város térszerkezetét az útirányok választhatósága, az egyszerre zárt és nyitott helyeket bemutató kompozícióik miatt figyelemre érdemes víziók. Talán Nadar volt az egyetlen hivatásos fényképész Párizsban, „aki nem használt kelleket, festett háttérket portrézáshoz”, olvasható Kolta Magdolna és Töry Klára fotótörténeti kézikönyvében. A művész a modelljeit világos vagy középtónusú háttér elé állította, így a képteret csak az alak uralta. A fényképész modelljeinek jellemzésében került az eszményítést, klasszicizálást. A várost tematizáló projektjei közül az egyik legjelentősebb, amikor 1858-ban léggömből készített felvételeket Párizsról. Nadar néhány évvel később ívlámpafénynél rögzítette a város katakombáit és csatornarendszereit dokumentáló sorozatát.³⁷

Eugène Atget képeinek krónikásai, a sikátorok és belső udvarok intimitását feltáró tekinteteik láttatják a modernitás világ- és magyar irodalmához és az impresszionista festészet hasonló megoldásaihoz illő módon a metropolisz utcarészleteit (*Rue de l'Hôtel-de-Ville*, 1921). Atget fotói így veszik fel katalógusukba az utcán álló örömlányt (*Prostituée, Versailles*, 1921) és a kószáló haladási irányainak szabadságát megtestesítő kereszteződé-

33 THOMSON 2006. 25., 22.

34 THOMSON 2006. 29., 31., 30.

35 THOMSON 2006. 210–211., Belső oldal.

36 BEREZ 2001. 25–28.

37 KOLTA – TÖRY 2007. 60–61.

seket, az épületek által szétszabdalt tágas térségeket (*Panthéon*, 1924; *Coin rue de Seine*, 1924).³⁸ A fotós egyik kedvelt területe az irodalomban is hasznosuló artefaktumok, az üvegfelületek fényképezése volt. Egyik leghíresebb ilyen tárgyú képén a kirakatban álló, merev, bárgyú mosolyú bábok bizarrságát fokozza az üvegben tükröződő utca képe.³⁹ Atget kitüntetett napszaka természetesen a hajnal volt, amikor Párizs körútjai néptelenek voltak. Képeinek témájává így gyakran válhatott az üres utca, illetve a parkok fasorai, amelyeknek kontúrjait a közeli medencék víztükre vert vissza, és amelyeket csak a környezetből kiváló szobrok népesítettek be.⁴⁰ Ha mindehhez hozzávesszük, hogy ahogy Lénárt Tamás fogalmaz, „a fényképet, mint az ipari forradalommal egyidős technikát születésétől fogva kísérti valamiféle »embertelenség« bélyege, egyfajta antihumán potenciál”, elmondhatjuk, hogy az ember üres helye a tömeg és a nyüzsgés látványának ábrázolása mellett a város láttatásának másik nagy kihívásaként jelenik meg.⁴¹ E hiány ábrázolásának vágya tükröződik Atget utcasarkokat, kereszteződéseket megörökítő képeinek leghíresebbikén, amely a forgalom megindulása előtti, hajnali utca állapotát detektálja.

A tudat mélyére és a város tereibe alámerülést szimbiózisban láttató festészet reprezentánsai közül kiemelhetők Otto Dix témához kapcsolódó festményei is. A főként a háborús pusztítás tragikomikus és groteszk ábrázolását témájául választó képeiről ismert festő a város jelenségeihez invenciózus technikával és témafelvetésekkel közelít. A *Nagyváros* (*Großstadt*, 1927–1928) című triptichonja az utca realitását, a prostituáltak sora előtt elhaladó rokkant csavargó alakját, a nyílt, ám a részleges térelválasztók, boltívek, benyíló, hidak révén részben rejtőző terepek alá bújt nyomor pillanatait rögzíti. A jazz-zenészként is működő piktor „oltárának” középpontjába a város éjszakai életének impulzusait és ütemeit helyezi. A modern térélmény diaporáma- és panorámaszerű elrendezését ismétlő munkájának egyik szárnyán a középkori allegóriák tipizálható prototípusai és attribútumai Hieronymus Bosch-i, Jan van Eyck-i, Pieter Brueghel-i világának hommagé-át teremtik meg. Dix festményeiben a város tereinek, intim belső terei rendszeres szereplők, de az enteriőrök láttatása közben az ablakon túl feltáruló látvány is gyakran feltűnik. A szeretkező „furcsa párt” ábrázoló *Egyenlőtlen szerelmespár* (*Ungleiches Liebespaar*, 1925) mögött gyárkémény és bérpaloták látszanak, a gépesítés és a technikai eszközök expresszivitása a *Julius Hesse gyáros portréja* (*Bildnis des Fabrikanten Dr. Julius Hesse mit Farbprobe*, 1926) című darabon túl is gyakori témája az életműnek.⁴²

Dix impresszióihoz Moholy-Nagy László forgatókönyvként ugyan létező, ám soha le nem forgatott projektjének impressziói (*Dynamik der Groß-Stadt – Dynamic of the Metropolis*, 1925–1926) is csatlakozhatnak. Az 1921–1922-ben született script ráadásul a korábbi nagyváros-interpretációkhoz hasonlóan szintén „sketch”-ként határozza meg magát.⁴³ Moholy-Nagy víziójának rövidebb, jóval kevesebb képpel megjelenő magyar verziója *Filmváz a Nagyváros dinamikája* címmel a *Ma* 1924-es szeptemberi számában látott napvilágot.⁴⁴ A forgatókönyv a város káoszát vizuális támadásként zúdítja a nézőre,

38 ATGET 2000. 64–65., 66–67., 78–79., 80–81.

39 KOLTA – TÖRY 2007. 90–91.

40 SZILÁGYI 1982. 130.

41 LÉNÁRT 2013. 17.

42 KARCHER 1992. 123., 125., 137.

43 STETLER 2008. 89.; MOHOLY-NAGY 1921–1922. 1.

44 STETLER 2008. 112.

elsősorban a német expresszionista film térábrázolásai – köztük is a legfontosabb témához kapcsolódó darab, Walter Ruttmann remekműve a *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* (*Berlin, Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) – felé mutatva irányt.⁴⁵

Mindez evidenssé teszi, hogy a nagyváros láttatását a városi keretek közt születő, annak problémáira is reflektáló, a montázsra épülő vágástechnikát az irodalommal egy időben és vele szimbiózisban alkalmazó filmművészet is természetes módon veszi fel témái közé.

IV. Budapest-képzetek irodalomban és fényképen: felejtés, mitizálás, archíválás

A városok topográfiája, a térkép lapjaiból kiolvasható mikrohistoria működtetése a hírlapi tárcaregényekben és a publicisztikai műfajokban születik meg, de a rövidtörténet és a líra regisztereiben is otthonra lel. A téma változatos megjelenési formáival találkozunk Nagy Ignác *Magyar titkok* (1844–1845), Kuthy Lajos *Hazai rejtelmek* (1846–1847), Kiss József *Budapesti rejtelmek* (1874) című tárcaregényeiben, Bródy Sándor novellafüzérében (*Nyomor*, 1884), Ambrus Zoltán karcolataiban (*Tollrajzok a mai Budapestről*, 1902). A határait és lehetőségeit kereső tárcaregény műfajának szabályai a gyorsaság és a közönség igényének kitalálása; ahogy a jelenséget mozgásában megragadó sajtólélektani és műfajelméleti munkájában Bíró Lajos is megfogalmazza, a „tömeg lelkének törvényeit” szigorú figyelemmel követő magatartás.⁴⁶

Az önmagára mint előállítottra tekintő műalkotás a termelési folyamatot is láthatóvá teszi, így a polgári nyilvánosság hangsúlyai is máshová helyeződnek.⁴⁷ Erre a nyilvános közegre – írja a társadalmi nyilvánosság paradigmaváltásairól szóló tanulmányaiban Jürgen Habermas – többé nem vonatkozik a hatalom megszüntetésének eszméje.⁴⁸ A modern társadalmi nyilvánosság átalakuló igényeinek lenyomata Sue, Nagy, Kuthy, Kiss e témához kapcsolható prózáiban is látható. Nagy és Kuthy kötetei a magyar vidék, a beépítetlen városi zárványok, a külterületi terra incogniták legtöbbször sematikus, sokszor csak néhány vonással megrajzolt, helyenként azonban részletező és érzékeny lajstromát adják. Ebben, ahogy az esztétikai megformáltság esetlegességében sem különböznek a *Párizs rejtelmektől*.⁴⁹

A „budapesti rejtélyek” bemutatására vállalkozó Nagy Ignác folytatásos tárcaregény-sorozatának (*Magyar titkok*) elbeszélője lassan, komótosan, Sue sémáját mintaszerűen követve, a komputazást, a vidéki zsványfészket, az utazás közben felvillanó életképeket jelenetезve halad választott terepe, a város felé. A történet a nagyváros szociografikus természetű bemutatása közben, különösen egyik árulkodó című fejezetében (*Járdai kényelem*), a mozgás belső parancsa által irányított elbeszélőket mozgat.⁵⁰ A city veszélyes helyeinek leírása, vadon és civilizáció, falusias kietlenség és beépítettségg egymással szem-

45 STETLER 2008. 102.; KOVÁCS 2013. 22. Köszönettel tartozom Virág Zoltánnak, hogy Moholy-Nagy és Brassai életművének a 19. századi szépirodalommal összekapcsolható vonásaira felhívta a figyelmemet.

46 BÍRÓ 1911. 5.

47 HABERMAS 1994. 129.

48 HABERMAS 1993. 209.

49 KOVÁCS 1911. 11., 19.

50 NAGY 1844. 52–58.

beállítható tartománya a 19. századi, formálódó, születő nagyváros és a vele foglalkozó szépirodalom fontos problémája. Néhány évtizeddel később, a millennium idején Klösz György fotói már olyan, az épülő városrészeket dokumentáló darabok, amelyek a térfoglalást, a határait képlékenyen változtató város növekedésének stációit rögzítik.



1. kép – Klösz György: *A lóvasút a Tisztviselőtelep mellett balad el (1890 körül)*

A még egyesülés előtt álló, ám már terjeszkedő városrészek meséjeként a magyar tárcaregények – így a *Magyar titkok* fejezetei is – tükrözik ezt az élményt, köztük a témáját címében is kifejező *Falu a fővárosban*. A szöveg helye, miközben a regionális peremhelyzethez kapcsolódó látványokat veszi számba, a „bűnös város” képéhez leggyakrabban tapadó jelenséget, a prostitúciót használja a nagyvároshoz tartozó alapélmény, a kivonulás indikátoraként: „[M]időn végre Pest külvárosából is kiértem, kacér hölgyek szívein jártam, melyek mindenkit befogadnak, kinek kedve van magát ez által bepiszkolni.”⁵¹ A hidak hiányában megközelíthetetlen túlsó part még falusias közegének rajza bukkan fel a magyar tárca egyik oknyomozó reprezentánsa, Ágai Adolf gyűjteményében. A város vizualitását a folytonos mozgás közegében megfogó Ágai (Porzó) feuilletonjaiban – például a jégzajlást a budai palota ablakaiból szemlélő nádorról közölt karcolatában – még ezt a komótos tempót diktáló helyet dokumentálja: „A nádor is csak a palota ablakaiból bámulhatta az ő Pestjét. Némelykor hetekig szegült ellene a zajló Duna.”⁵²

Kiss József tárcafolyamának első fejezetei sorában ott találjuk a Váci úti régi temető rajzát, háttérben a terjeszkedő nagyvárossal. E képben nem nehéz felismerni a *Rougon-Macquart-ciklus* darabjainak hasonló felületeiben olvasható képet, a vidék és a város eltérő identitását is tematizáló, sokszor a fejlődésregény kereteként használt motívumot: „Míg az országút szemközti vonalán ház ház után épül, gyár gyár mellett emelkedik, kertek, ültetvények virulnak: itt egyszerre megszakad az üde vérkeringés, és orgiákat ül a romlás, tespedés, enyészet.”⁵³ A „modern, városias életérzés programos” kifejezése Kiss József legismertebb

⁵¹ NAGY 1844a. 6.

⁵² ÁGAI 1908. 13.

⁵³ KISS 2007. 35.

szerkesztői produktuma, *A Hét* írásainak is markáns jegye lesz. A lap a városi sőt nagyvárosi írók gyűjtőhelyeként az asszimiláns zsidóság eredeti városi tradíciója kívül álló, a saját identitását épp levetni készülő, nyitottabb, integratívabb szerepeket felvevő körének fóruma lett, ebben a világképben pedig a nagyváros komplex értelmezésének igénye is szerepet kap.⁵⁴

A Budapest-irodalom látványra építő technikai természetesen módon kapcsolódnak össze a várost rögzítő fotográfusok termékeivel. A téma fotografikus rögzítésének vitathatatlanul legismertebb projektje a millenniumi fővárost körbefényképező Klösz és műhelye nevéhez fűződik. A jelenségeket jó érzékkel látó alkotó fotói a város dokumentációjának meghatározó pillanatai. A fényképész életművét a térlátás dimenziójában elemző Kiss Noémi a fotográfus tereit a heterotópiák szemantikai dimenziójába helyezi, azonos működést feltételezve bennük – joggal, mint a megidézett szépirodalmi univerzum darabjaiban.

A fotóművész a terek, utcák, épületek modern és új tételrendezésének krónikása, aki a realiztikus megjelenítés illúzióját adja, ám valójában a topikus emlékezet és a retorikai rend konstruált reprodukcióját valósítja meg.⁵⁵ Klösz legismertebb kompozíciói beállítasukban és tematikájukban is hasonlóak az irodalom városmodelljeihez. A Tabánról készült kép fókuszában például a Kiss József leírásainak határszituációját idéző, még vidékies téresség együtt jelenik meg az ezzel szemközt látható, születő nagyváros képével.⁵⁶

A Víziváros Várhegyről fotózott látványa a jelenségeket pásztázó tekintetet őrzi: a folyó, a híd, a gyárkérmények látképe a Zola-regények, Ambrus Zoltán és Kóbor Tamás ugyanilyen elrendezésű kompozícióival mutat rokonságot. A földalatti villamosvasút végállomásának építése, a körfolyosós belső udvar vagy a Newyork kávéház belső terei a Klösz-műhely jellemző városi rekvizitumai.⁵⁷ A fénykép – bizonyítja meggyőzően ez az oeuvre – nemcsak a képi mását jelentette az épületnek, az utcának, a pályaudvarnak, a földalatti vasútnak, hanem hatásos kópiaként a kép készítésének pillanatától távolodva is képes volt a rögzítés momentumát újabb konnotációkkal felruházni. Ilyen módon a fényképezés, folytatja gondolatmenetét Kiss Noémi, az emlékezéshez vált hasonlatossá.⁵⁸ Klösznél ennek megfelelően minden statikus, az ember mellékes, a háttérben, a képszálon van. Ezeket a keretekhez közeli alakokat és jelentéktelennek tűnő életképeket nagyította fel, tette élesebbé a Bach – Lackó páros már idézett kötete, a *Leskelődők*. E kompozicionális megoldások azt sugallták, hogy az egyes elemek kevésbé érdekesek, az egész monumentum és a kulturális emlékezetben rögzült helye válik fontossá a részletekben is.⁵⁹

Klösz György fényképkönyvében ráadásul szoros sorrendben haladunk idő- és téma-rendben, míg végül a Millenniumhoz érkezünk. A fényképeken felismerhető a múlt, az a kép pedig, amelyet akkoriban még dokumentumként láttak, mára az emlékezés tárgya lett. Az ezredéves kiállítás fotográfiai azonban már elkészítésük idején is a történelmi em-

⁵⁴ LENGYEL 2010. 67–68.

⁵⁵ KISS 2004. 80., 87.

⁵⁶ Klösz György: *Szikla utca a Tabánban a Felsőhegyi úttól*. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény, 1900 körül. <https://gallery.hungaricana.hu/en/BudapestGyujtemeny/1045476/?list> [2022.06.22.].

⁵⁷ Klösz 1996. 3–4., 22–23., 60., 62., 82.

⁵⁸ KISS 2011. 12.

⁵⁹ KISS 2011. 25.

lékezet rekvizitumaiként szolgáltak. A fénykép bizonyult a legalkalmasabb technikának a modernitásban, amely ezt a történeti identitást reprezentálja.⁶⁰

A tér a modernségben, ahogy a fent citált irodalmi, képző- és fotóművészeti példák helyeket „megszentelő” gesztusaiból is látható, még nem volt feltétlenül deszakralizált.⁶¹



2. kép – Klösz György: *Kilátás a Citadellától a Tabán és a budai vár felé* (1876 körül)

Éppen ezért beszédes gesztus, hogy Kiss tanulmányának német verziója egy olyan gyűjteményben jelent meg, amely címében (*Leitha und Lethé: Symbolische Räume und Zeiten in der Kultur Österreich–Ungarns*) is hangsúlyozza ezt a szent és profán tér flexibilitásában mozgó heterotópikus koncepciót. A Monarchia szimbólumává váló Lajta mára a felejtés folyójaként őrzi a metaforizálódó, szimbolikussá vagy „nem-hellyé” váló, tranzitzőnaként működő tereket, a locusokat, amelyeket Klösz fényképei is megörökítenek.⁶² Ezt érdemes azzal is kiegészíteni, hogy a köztes-európai kulturális emlékezetben nemcsak Párizs, London vagy Budapest, hanem a monarchikus Bécs egyik szimbóluma, a Ringstraße is a séta tere. A Ring nem statikus térbeli struktúra, hanem dinamikus, mozgásban kibontakozó jelentések játéka, nem narratíva, hanem panoráma – írja a nagyvárosi kószálást tematizáló

⁶⁰ Kiss 2011. 29

⁶¹ Kiss 2011. 33.

⁶² Kiss 2004a. 91–110.

tárcákról szóló tanulmányában Tóth Benedek.⁶³ Érdeemes ehhez hozzáfűzni, hogy Lénárt Tamás irodalom és fotográfia kapcsolatát vizsgáló disszertációjának Klösztől szóló fejezetében a korábbi kutatásokat összefoglalva megerősíti: a panorámafestmények a modernítésben a költői tekintet szerepét vették át. A panorama monumentális mindenség-igénye azonban – állapítja meg az értekező, idézve az észlelés egyik fontos teoretikusát, Jonathan Crary-t – a perspektivikus ábrázolás, és ezáltal az egységes megfigyelői szubjektum pozíciójának felbomlását hozta magával, előkészítve ezzel a terepet, hogy egy technikai eszköz segítségével a „valódi” és „optikai” végképp egybemosódjék.⁶⁴

Klősz György városról készített felvételei is leginkább egy nagyszabású archivációs törekvés termékeinek tekinthetők: az 1890-es évektől kezdődően a főváros különféle munkákkal bízta meg a művészt, amelyek célja bizonyos városrészek, épületek, események megörökítése volt. Az első nagyobb megbízás – amelyet ma talán a fotóriporter tevékenységgel rokoníthatnánk – éppen a már hivatkozott régi Tabán lefényképezésének projektje volt, amelyet az Erzsébet híd építéséhez kapcsolódó városrendezés során bontottak le. Lénárt idézi Klősz ajánlattevő levelét, amelyben 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.”*⁶⁵

A képek, amelyeket a Fővárosi Tanács 1895. május 16-án meg is rendelt Klősztől, nem esztétikai, hanem „történeti érdekességük” miatt készültek; céljuk nem az volt, hogy lenyűgözzék – gyönyörködtessék vagy meglepjék – a publikumot, hanem hogy minél teljesebben, pontosabban megőrizték azt, amit fenyeget az eltűnés veszélye. Mintha a modern főváros egyre gyorsuló ütemű fejlődésével egyidőben, illetve annak következményképpen erősödne meg a „történeti” érdeklődés, a megőrzés, az archiválás igénye.⁶⁶ A fényképtechnika, írja egy másik, a témával foglalkozó kötetben Lénárt, elsősorban nem az imagináció emberi képessége, inkább az emlékezet módozatai és lehetőségei technicizálásának ágense.⁶⁷

Klősz és műhelyének tagjai a sugárutak, a hidak, a pályaudvarok, a villamossínek, bazársorok, a bérházak és belső tereik témáit örökítik meg – ugyanazokat a helyeket, amelyek a kor irodalmának is kiemelt terepei voltak. Az utca kínálta látványokat szemlélő művészek karakterei között egyre inkább és egyre gyakrabban bukkan fel a modellt kereső művész figurája, aki a várost fáradhatatlanul járó költő, író, újságíró, a modernitást dokumentáló festő és szobrász mellett egyre inkább a fotós lesz.

⁶³ TÓTH 2017. 66.

⁶⁴ LÉNÁRT 2011. 39–40.

⁶⁵ LÉNÁRT 2011. 41.

⁶⁶ LÉNÁRT 2011. 40–41.

⁶⁷ LÉNÁRT 2013. 17.



3. kép – Klösz György: *Vámház-rakpart* (1894)

KÉPJEGYZÉK

1. kép Klösz György: *A lóvasút a Tisztviselőtelep mellett halad el*, 1890 körül. Fortepan/Budapest Főváros Levéltára. Levéltári jelzet: HU.BFL.XV.19.d.1.07.084
2. kép Klösz György: *Kilátás a Citadellától a Tabán és a budai vár felé*, 1876 körül. Fortepan/Budapest Főváros Levéltára. Levéltári jelzet: HU.BFL.XV.19.d.1.05.153
3. kép Klösz György: *Vámház-rakpart*, 1894. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény. Képzazonosító: 000722

IRODALOM

- ÁGAI 1908 ÁGAI Adolf (PORZÓ): *Utazás Pestről Budapestre: 1843–1907*. Budapest, 1908.
- ATGET 2000 ATGET, Eugène: *Photographs from the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles, 2000.
- BACH – LACKÓ 1990 BACH Melitta – LACKÓ Mihály: *Leskelődők*. Budapest, 1990.
- BALZAC 1965 BALZAC, Honoré de: *Elveszett illúziók*. I. In: BALZAC, Honoré de: *Elveszett illúziók; A kalandor*. I–II. Budapest, 1965.

- BENTHAM 1791 BENTHAM, Jeremy: *Panopticon; or the Inspection-House*. Dublin, 1791.
- BERECZ 2001 BERECZ Ágnes: Festők, mítoszok, Párizs: Művészeti élet a 19. század második felének Párizsában. *Budapesti Negyed* 9. (2001):2–3. 21–32. (<https://epa.oszk.hu/00000/00003/00025/berecz.html>) [2021.08.20.]
- BÍRÓ 1911 BÍRÓ Lajos: *A sajtó*. Budapest, 1911.
- DICKENS 2012 DICKENS, Charles: Reggeli utcák. In: DICKENS, Charles: *London aranykora és más karcolatok*. Budapest, 2012. 24–31.
- HABERMAS 1993 HABERMAS, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása: Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*. Budapest, 1993.
- HABERMAS 1994 HABERMAS, Jürgen: Válságtendenciák a kései kapitalizmusban. In: HABERMAS, Jürgen: *Válogatott tanulmányok*. Szerk. FELKAI Gábor. Budapest, 1994. 59–139.
- HANSÁGI 2014 HANSÁGI Ágnes: *Tárca – Regény – Nyilvánosság: Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*. Budapest, 2014.
- HUGO 1967 HUGO, Victor: *A nyomorultak*. II. Budapest, 1967.
- KARCHER 1992 KARCHER, Eva: *Otto Dix: 1891–1969*. Köln, 1992.
- KISS 2007 KISS József (SZENTESI Rudolf): *Budapesti rejtelmek*. Budapest, 2007.
- KISS 2004 KISS Noémi: Fényképezés, szöveg, archiválás: Klösz György fotográfiái. *Alföld* 55. (2004):5. 75–91.
- KISS 2004a KISS, Noémi: Zum Verhältnis von Fotografie, Text und Archivierung um 1900 – György Klösz. In: *Leitha und Lethe: Symbolische Räume und Zeiten in der Kultur Österreich–Ungarns*. Hrsg. KEREKES, Amália – MILLNER, Alexandra – PLENER, Peter. Tübingen, 2004. 91–110. (Kultur – Herrschaft – Differenz 6.)
- KISS 2011 KISS Noémi: Fényképezés, szöveg, archiválás: Klösz György fotográfiái. In: Kiss Noémi: *Fekete-fehér: Tanulmányok a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról*. Miskolc, 2011. 11–36.
- KLÖSZ 1996 KLÖSZ György: *Budapest, anno...: Fényképfelvételek műteremben és házon kívül*. Budapest, 1996.
- KOLTA 2003 KOLTA Magdolna: *Képmutogatók: A fotográfiai látás kultúrtörténete*. Budapest, 2003.
- KOLTA – TÖRY 2007 KOLTA Magdolna – TÖRY Klára: *A fotográfia története*. Budapest, 2007.
- KÓNYA 1980 KÓNYA Judit: *Nagy Lajos. Arcok és vallomások*. Budapest, 1980.

- KOVÁCS 1911 Kovács János: *Sue hatása a magyar regényirodalomra*. Kolozsvár, 1911.
- KOVÁCS 2002 Kovács Ilona: Sue és az irodalmi siker rejtelmek (kísérő tanulmány). In: SUE, Eugène: *Párizs rejtelmek: A regény idézett kiadásának magyar fordítása a „Tolnai regénytára” sorozatban 1922-ben, fordító megjelölése nélkül készült szöveg újraközlése*. Budapest, 2002. 715–733.
- KOVÁCS 2013 Kovács Krisztina: *Táj- és térképzetek Hunyady Sándor prózájában*. Doktori disszertáció. Szeged, 2013. (http://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/1962/19/ertekezes_Kovacs_Krisztina_2013.pdf) [2021.08.20.]
- LE SAGE 1956 Le SAGE, Alain-René: *A szanta ördög*. Budapest, 1956.
- LENGYEL 2010 LENGYEL András: A modernitás kibontakozása és törései: A magyar kultúra mélyszerkezetének átalakulása a 20. század első felében. In: LENGYEL András: *Képzlet, írás, hatalom: Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok*. Szeged, 2010. 61–115.
- LÉNÁRT 2011 LÉNÁRT Tamás: *Fény-írás és a rögzített pillanat: Irodalom és fotográfia kollíziói a XX. század magyar kultúrtörténetében*. Doktori disszertáció. Budapest, 2011. (<http://doktori.btk.elte.hu/lit/lenarttamass/diss.pdf>) [2021.08.20.]
- LÉNÁRT 2013 LÉNÁRT Tamás: *Rögzítés és önkioldás: Fotográfiai effektusok és fényképek az irodalomban*. Budapest, 2013.
- MOHOLY-NAGY 1921–1922 MOHOLY-NAGY, László: *Dynamic of the Metropolis: Sketch of a Manuscript for a Film*. h. n., 1921–1922. (https://monoskop.org/images/6/64/Moholy-Nagy_Laszlo_1925_1969_Dynamic_of_the_Metropolis.pdf) [2021.08.20.]
- MORGAN 2012 MORGAN, Emily Kathryn: *”True Types of the London Poor”: Adolphe Smith and John Thomson’s Street Life in London*. Dissertation. Arizona, 2012. (<https://repository.arizona.edu/handle/10150/255192>) [2021.08.20.]
- NAGY 1844 NAGY Ignác: *Magyar titkok*. Első füzet. Pest, 1844.
- NAGY 1844a NAGY Ignác: *Magyar titkok*. Tizenkettedik füzet. Pest, 1844.
- PARKINSON 2016 PARKINSON, Gavin: From Gas to Electric: Georges Seurat, Brassai and the City of Light. In: *Electric Worlds/Mondes électriques: Creations, Circulations, Tensions, Transitions (19th–21st C.)*. Ed. BELTRAN, Alain – LABORIE, Léonard – LANTHIER, Pierre – LE GALLIC, Stéphanie. London, 2016. 39–64. (https://www.jstor.org/stable/j.ctv9hj6hk.5?refreqid=excelsior%3A-e442b590c37f74f39e57add060c9a31a&seq=1#metadata_info_tab_contents) [2021.08.20.]

- POE 2001 POE, Edgar Allan: A tömeg embere. In: *Edgar Allan Poe összes művei*. I Szeged, 2001. 294–300.
- RIESMAN 1973 RIESMAN, David: *A magányos tömeg*. Szerk. KEMÉNY István. Budapest, 1973.
- STETLER 2008 STETLER, Pepper: "The New Visual Literature": László Moholy-Nagy's Painting, Photography, Film. *Grey Room* 32. (2008):Summer. 88–113. (<https://doarch492bauhaus2015.files.wordpress.com/2015/01/lc3a1szlc3b3-moholy-nagys-painting-photography-film.pdf>) [2021.08.20.]
- SUE 2002 SUE, Eugène: *Párizs rejtelmek: A regény idézett kiadásának magyar fordítása a „Tolnai regénytára” sorozatban 1922-ben, fordító megjelenése nélkül készült szöveg újraközlése*. Budapest, 2002.
- SZILÁGYI 1982 SZILÁGYI Gábor: *A fotóművészet története: A fényrajztól a holográfiáig*. Budapest, 1982.
- SZOMORY 1997 SZOMORY Dezső: *A párizsi regény*. Budapest, 1997.
- THACKERAY 1882 THACKERAY, William Makepeace: An Invasion of France. In: THACKERAY, William Makepeace: *The Paris Sketch Book of Mr. M. A. Titmarsh and Eastern Sketches, a Journey from Cornhill to Cairo, the Irish Sketchbook and Character Sketches*. Boston, 1882. 5–15.
- THOMSON 2006 THOMSON, Belinda: *Impresszionizmus: Gyökerek, megvalósulás, fogadtatás*. Szerk. KÉZDY Beatrix. Budapest, 2006.
- TÓTH 2017 TÓTH Benedek: A város képe és szerepe a bécsi tárcaírás diskurzusában a 19. század második felében. In: *A véleményajtótól a tömegsajtóig: Fejezetek a magyar újságírás történetéből*. Szerk. KLESTENITZ Tibor – PAÁL Vince. Budapest, 2017. 59–77.
- ZOLA 1893 ZOLA, Émile: *Párizs gyomra*. Budapest, 1893.
- ZOLA 1984 ZOLA, Émile: *A hajszá*. Budapest, 1984.
- ZOLA 1984a ZOLA, Émile: *Rougonék szerencséje*. Budapest, 1984.

HIVATKOZOTT ESEMÉNYEK ÉS FOTÓK JEGYZÉKE

- ATGET 1882 ATGET, Eugène: *Père-Lachaise*. Ezüst zselatin. Musée Carnavalet. Párizs, 1882 körül. (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Atget_-_P%C3%A8re-Lachaise_-_porte_d%27entr%C3%A9e_01.jpg) [2022.06.22.]
- ATGET 1921 ATGET, Eugène: Rue de l'Hôtel-de-Ville. Fénynyomat. 21,6x17,8 cm. In: ATGET, Eugène: *Photographs from the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles, 2000. 64–65.

- ATGET 1921 ATGET, Eugène: Prostituée, Versailles. Fénynyomat. 21,7x16,4 cm. In: ATGET, Eugène: *Photographs from the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles, 2000. 66–67.
- ATGET 1924 ATGET, Eugène: Corner of the rue de Seine and the rue de l'Échaudé. Ezüst zselatin. 17,8x22,6 cm. In: ATGET, Eugène: *Photographs from the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles, 2000. 80–81.
- ATGET 1924 ATGET, Eugène: Panthéon. Ezüst zselatin. 17,8x22,6 cm. In: ATGET, Eugène: *Photographs from the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles, 2000. 78–79.
- BRASSAI 1933 Brassai: Paris, vue de Notre Dame la nuit. Ezüst zselatin. 29x39,5 cm. Edwynn Houk Gallery. New York, 1933. (<https://www.houkgallery.com/exhibitions/14/works/artworks-15765-brassai-paris-vue-de-notre-dame-la-nuit-c.-1933/>) [2022.06.22.]
- CAILLEBOTTE 1878 CAILLEBOTTE, Gustave: Rue Halévy, kilátás erkélyről. Olaj, vászon. 60x73 cm. Dallas. Magángyűjtemény. In: THOMSON, Belinda: *Impresszionizmus: Gyökerek, megvalósulás, fogadtatás*. Szerk. KÉZDY Beatrix. Budapest, 2006. 31.
- CAILLEBOTTE 1880 CAILLEBOTTE, Gustave: Sugárút fentről nézve. Olaj, vászon. 65x54 cm. Párizs, Magángyűjtemény. In: THOMSON, Belinda: *Impresszionizmus: Gyökerek, megvalósulás, fogadtatás*. Szerk. KÉZDY Beatrix. Budapest, 2006. 31.
- DIX 1925 DIX, Otto: Ungleiches Liebespaar. Olaj, vászon. 180x100 cm. Stuttgart. Galerie der Stadt Stuttgart. In: KARCHER, Eva: *Otto Dix: 1891–1969*. Köln, 1992. 125.
- DIX 1926 DIX, Otto: Bildnis des Fabrikanten Dr. Julius Hesse mit Farbprobe. Olaj, vászon. 100x70 cm. Stuttgart. Galerie der Stadt Stuttgart. In: KARCHER, Eva: *Otto Dix: 1891–1969*. Köln, 1992. 137.
- DIX 1927–1928 DIX, Otto: Großstadt. Olaj, vászon. 181x402; 181x101; 181x200 cm. Stuttgart. Galerie der Stadt Stuttgart. In: KARCHER, Eva: *Otto Dix: 1891–1969*. Köln, 1992. 123.
- KLÖSZ 1900 KLÖSZ György: *Szikla utca a Tabánban a Felsőhegyi úttól*. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény, 1900 körül. Leltári szám: bibFOT00002558 (<https://gallery.hungaricana.hu/en/BudapestGyujtemeny/1045476/?list>) [2022.06.22.]
- MANET 1867 MANET, Édouard: A világiállítás látképe. Olaj, vászon. 108x196,5 cm. Oslo, Nasjonalgalleriet. In: THOMSON, Belinda: *Impresszionizmus: Gyökerek, megvalósulás, fogadtatás*. Szerk. KÉZDY Beatrix. Budapest, 2006. 25.

- MANET 1878 MANET, Édouard: Utcakövezők a Rue Mosnier-n. Olaj, vászon. 65,5x81,5 cm. Magángyűjtemény. In: THOMSON, Belinda: *Impresszionizmus: Gyökerek, megvalósulás, fogadtatás*. Szerk. KÉZDY Beatrix. Budapest, 2006. 22.
- MONET 1873 MONET, Claude: A Boulevard des Capucines. Olaj, vászon. 79,4x59 cm. Kansas. Missouri. Nelson-Atkins Museum of Art. In: THOMSON, Belinda: *Impresszionizmus: Gyökerek, megvalósulás, fogadtatás*. Szerk. KÉZDY Beatrix. Budapest, 2006. 29.
- MONET 1877 MONET Claude: A Saint-Lazare pályaudvar. Olaj, vászon, 80,3x98,1 cm. Princeton. Harvard University Museum of Arts. In: THOMSON, Belinda: *Impresszionizmus: Gyökerek, megvalósulás, fogadtatás*. Szerk. KÉZDY Beatrix. Budapest, 2006. 210–211.
- MONET 1877 MONET Claude: A Saint-Lazare pályaudvar kívülről. Olaj, vászon. 65x81,5 cm. Hannover. Niedersächsisches Landesmuseum. In: THOMSON, Belinda: *Impresszionizmus: Gyökerek, megvalósulás, fogadtatás*. Szerk. KÉZDY Beatrix. Budapest, 2006. Belső oldal.
- NADAR 1861 Félix NADAR: *Autoportrait dans les Catacombes*. Ezüst zselatin. 29.1x38.1 cm. Science History Images, 1861. ID: 2BDXP1E (<https://www.alamy.com/nadar-self-portrait-in-the-paris-catacombs-1861-image352785930.html>) [2022.06.22.]
- PISSARO 1898 PISSARO Camille: A Place du Théâtre Français, esőben. Olaj, vászon. 73,7x91,5 cm. Minneapolis. The Minneapolis Institute of Arts. In: THOMSON, Belinda: *Impresszionizmus: Gyökerek, megvalósulás, fogadtatás*. Szerk. KÉZDY Beatrix. Budapest, 2006. 30.
- RENOIR 1872 RENOIR, Auguste: Pont Neuf. 1872, Olaj, vászon. 74x93 cm. London. National Gallery of Art. In: THOMSON, Belinda: *Impresszionizmus: Gyökerek, megvalósulás, fogadtatás*. Szerk. KÉZDY Beatrix. Budapest, 2006. 29.
- THOMSON 1877 THOMSON, John: "Caney" the Clown. Prints, Drawings and Paintings Collection. Leltári szám: PH.325–1982 (<https://collections.vam.ac.uk/item/O90080/caney-the-clown-photograph-thomson-john/>) [2022.06.22.]

**Visual Representations of the Modern Metropolis.
Interconnections of Literature and Fine Art Photography**

by Krisztina Kovács

(Summary)

The visual approach of the Hungarian metropolis begins with the dimensions of the European metropolis. The city is the first large-scale theme in modern culture, inspiring an endless line of images, the place of worship of European modernism, the place where things happen: the place we arrive by mail or train. The flâneur, who walks around the city, takes on the role of a screenwriter and director, including a photographer, who turns fragments of other people's lives into a story of their choice. The locations of texts and images, the forecourts, the passages, the streets, according to the items of modern urban architecture discourse, are merely 'empty spaces', places which they are given a meaning arising from the cultural and regional contexts. These areas will start to function as spaces of theatricality, the street will be a public part of the city, where groups belonging to different cultural backgrounds and traditions will meet. The characters of the artist looking for a model appear more and more often among the characteristics of the artists. The protagonist, who looks at the sights offered by the street, will become more and more photographers in addition to the poet, writer, journalist, painter and sculptor documenting modernity.