

## A fotográfia és a halál. Ekphraszisz és képi illokúciós aktus Kosztolányi Dezső *A csúf lány* című tárcanovellájában

„Homo aestheticus sum.” Így szól Kosztolányi *Önmagamról* című, a *Nyugat* 1933. január 1-jei számában megjelent, a kosztolányis több műfajúság jegyében egyszersem mind vallomásos önportrénak, illetve esszének is tekinthető ars poetica összegző, utolsó mondata (KD, 1977. 584–590<sup>25</sup>). „Az emberek nem nagyon akarnak élni, csak boldogok akarnak lenni” – olvassuk majd’ két évtizeddel korábbról, a *Tinta* följegyzései között, az *Orvos és halál* című kommentárban (KD, 1916. 188).

Vajon miként függ össze egymással a szépség és boldogság? Ez a kérdés a *Nikomakhoszi etikát* író Arisztotelészt (1977) ugyanúgy foglalkoztatta, mint a boldogságról értekező, az arisztotelészi hagyományhoz kötődő, azt azonban a boldogságot a racionális léthez is kapcsoló nézőpontjával továbbgondoló iszlám erkölcsfilozófust, Miskavaihit (1987), a boldog életről (és szabad akaratról) elmélkedő Szent Ágostont (1997) vagy az *Ars poeticában* az „én hadd legyek boldog” önfelzólítását követő József Attilát. A szépség és boldogság között kapcsolatot teremtő kategória a jóság, a jó és rossz dolgok közötti különbségtétel képessége, miközben a szépség ugyanúgy maga mellé követeli harmadik elvként az igazságot (úgy is mint erényes, erkölcsös és tiszta életet), mint a boldogság.

E helyütt nem tisztünk a szépség – jóság – igazság, illetve a boldogság – jóság – igazság fogalomköreinek sem kategorikus, sem diszciplináris körbejárása, nem mellőzhetjük azonban az irodalom- és kép-antropológiai megközelítésmódokat, mivel az alább értelmezendő Kosztolányi-tárcanovella éppen a szépség és boldogság kérdését állítja középpontba. S az igazságot is – mint a csúfsággal való szembesülés helyzetét –, valamint a jó választásának képesség-

---

<sup>25</sup> A Kosztolányi Dezső műveiből vett idézeteknél csupán a szerző monogramját, valamint az általunk használt forrás kiadási év- és oldalszám megjelölését tüntetjük föl.

gét: megfelelő választ ad-e a „csúf lány” arra, amikor ismeretlen levelezőpartnere a külleme felől érdeklődik.

A fotográfia reprezentációs és valóságkonstruáló szerepe mellett – „a csúf lány” halott hűga fényképét küldi el a sajátja helyett – foglalkoznunk kell az ekphraszisz retorikai alakzatának bemutatásával (az író egy elképzelt vagy valóságos képet mutat be verbális eszközökkel). Szükségszerű, hogy kitérjünk a fotográfia és a halál (idődimenzióba helyezett és szimbolikus) kapcsolatára, illetve a képi illokúciós aktusok novellában is megjelenő sajátosságaira, értve alatta, hogy a kép bemutatása egyúttal a képen ábrázolt (vagy a kép által generált) „cselekmény” végrehajtásával egyenértékű.

Mivel a szövegre (az erdélyi fiatalember egy fotót kér a lánytól) egy kép a válasz (a lány elküld egy fotót, amiről a másik azt hiszi, hogy valóban őt ábrázolja), itt az a kérdés is fölmerül, hogy vajon egy képpel lehet-e hazudni, hogy a kép vagy a szöveg önállítása az erősebb-e. „A csúf lány” egyébként magával a szöveggel sem mond igazat, a hazugságként elküldött kép viszont – paradox módon – igazolni látszik a szöveg hazugságait is. Amennyiben „a hazugság a nyelv rendeltetésével való visszaélés” (Frenyó, 2003. 6), úgy az igazság tagadásaként küldött kép önmagában nem számítana hazugságnak, mivel viszont a kép éppen a verbális kontextusban nyeri el értelmét, a hamis képi reprezentáció még súlyosabban mond ellent az igazság kényszerének, mint amikor a lány azt hazudja, hogy gyakorta éjfélig zongorázik.

Kosztolányi alapkérdése azonban nem az, hogy „a csúf lány” helyesen cselekszik-e vagy sem, a novella középpontjában a csúfság és a boldogságvágy disszonanciájának problémája áll (a jó és a rossz közötti választás milyensége épp ennek a disszonanciának a következménye). Kosztolányinak a szépségelv volt egyúttal az erkölce is – „Az elefántcsonttorony még mindig emberibb és tisztább hely, mint egy pártiroda” (KD, 1977. 588) –, és ennek bizonyításához hosszan fejtegeti a „homo moralis” tulajdonságait, hogy szembe tudja állítani azokkal a „homo aestheticus” ismérveit. „A homo moralis ellentéte és ellenképe, gyökeres tagadása a homo aestheticus, az önmagáért való tiszta szemlélődés embere, aki nem ismer jót és rosszat, melyet semmiféle lángelme nem különböztethet meg, csak szépet és rútat [...], az, aki boldogtalanságában is boldog, mert megérti, hogy miért boldogtalan, az, aki néha tökéletesnek álmodja a tökéletlen világot” (KD, 1977. 389).

Szinte ugyanezek lehetnek a viszonyítási pontok „a csúf lány” önmeghatározásában, azonban a szép és rúta, a boldogság és boldogtalanság, a tökéletes és

a tökéletlen harcának veszteseként, a szépség- boldogság- és tökéletességvágytól vezérelve, végeredményben önmaga csúfságát, boldogtalanságát és tökéletlenségét kettőzi meg, amikor a saját fényképe helyett halott húga fotográfiáját küldi el a levelezőpartnerének.

A morális elveket látszólag félretehetnénk – a szintén a csúfság problémája körül forgó *Pacsirta* (KD, 1924) esztétikai karaktere ugyancsak a megismerés alapvetően nem-morális természetét világítja meg. Kosztolányi az *Őszi reggeli* (KD, 1971. II/75) című versben – amely egy csendéletkép („nature morte”, azaz: halott természet) ekphraszisa – kizárja a szépség befogadásából a részvétet („*A pompa ez, részvételen, derült, / magába-forduló tökéletesség*”). Mivel azonban nem a szépségről, hanem a szépséghiányról van szó, a *Pacsirtában* sem vonatkoztathatunk el a „részvét etikájától” (Bónus, 2006), ekképp *A csúf lány* is magában hordozza az egy önmagán túli célnak való alárendeltségét: a csúfság és a fájdalom érzete kapcsolja össze az észlelést a megértéssel.

A csúfság nem más, mint tagadás „a szépség affirmatív voltával szemben”, ösztönözve „az észlelés és az értelemadás szüntelen megújulását” (Bónus, 2006. 54), az értelemadás pedig éppen a részvétben, a másikkal történő azonosulás aktusában érhető tetten. Csakhogy, *Pacsirtával* ellentétben, nem „a csúf lánnyal” való azonosulás késztetését érezzük: a tárcanovellában „a csúf lány” önmaga iránt érez részvétet, és azonosulása a halott húgával történik meg.

A részvét és azonosulás egyik alapfeltétele valamilyen hasonlóságelv fölfedezése, ami a családi, vér szerinti „hasonlóság” formájában eleve adott, ám az olvasó azzal a problémával szembesül, hogy amikor a halott élőként kezd viselkedni (a lánytestvér a fénykép, a halott édesapa hátrahagyott tárgyai révén; Albert, a fiútestvér a halott édesapjukkal, „a csúf lány” a halott lánytestvérükkel azonosul), az élő szükségszerűen halottá változik.

*A csúf lány* című tárcanovellában – mely a *Pacsirta* motivikus előzményének is tekinthető –, a fénykép reprezentációs-helyettesítő szerepén túl, szimbolikus formában a fotográfia és a halál képzetkörét is megjeleníti az író. S amennyiben a halál elválaszthatatlan a maszktól (Belting, 2007), úgy a Kosztolányinál is jellemző névadás (mint egy fajta maszk) jelentéstani összefüggései (Bónus, 2006) a név által tételezett identitás elhajlásaival utalnak egy másik – a névjelentést megsemmisítő – létezésminőségre. Azzal, hogy Kosztolányi „a csúf lányt” Bellának (Szépnek) nevezi, a név és az identitás elhajlásával előrevetíti a szereplő önmagában való megsemmisülését is.

## Kosztolányi és a fotográfia

A tárcanovella keletkezése idején, 1910-ben, a fotográfia már egyáltalán nem számított újdonságnak. Az 1900-as párizsi világkiállításon, melyen 300 ezer látogató vett részt, a becslések szerint 51 ezer fényképezőgép kattogott – minden 100 látogatóból 17-nek volt fényképezőgépe (Scharf, 1997). Mivel mind erősebben megfogalmazódott az igény, hogy a fotográfiát a festészethez hasonló rangon ismerjék el, a 19. század végén a folyóiratok egyre nagyobb figyelmet szenteltek a művészi fotográfia módszereinek és sajátosságainak. Ám a folyóiratok nem kínáltak elég széles fórumot ahhoz, hogy a fotográfia is a tömegkommunikáció meghatározó szereplője legyen, ellenben a hírlapok fotóhasználatára már jelentősen hozzájárult a képi közlések népszerűsítéséhez. A rajzos illusztráció helyét fokozatosan vette át a fénykép, a fénykép-illusztráció, megjelentek a képes oldalak és képmellékletek. A New York Times az I. világháború után, 1919-ben elindította saját, nemzetközi fotóhírszolgálatát, és a lapok többsége a húszas évek derekától kezdve Magyarországon is rendszeresen alkalmazott fotográfiát (élen jártak ebben a Miklós Andor által irányított *Az Estlapok*). A sajtófotó „olvasottsága”, népszerűsége követte a képregényét, s a két világháború között elindult a máig megfigyelhető folyamat, mely szerint csökken a szövegnek, és nő a képnek szánt hely a lapokban (Szilágyi, 1999).

A sajtófotók egy részét a művészi megjelenítésre is fogékony fotográfusok készítették. Jó példa lehet erre Munkácsi Márton életpályája. 1928-as emigrációja után Martin Munkácsi néven lett világhírű fotóriporter, majd divatfotós, nevét a „nagy négyek” között emlegetjük (André Kertésszel, Robert Capával és Brassával együtt). Munkácsi riporterként előbb sportfotókat közölt *Az Estben* – a téma a mozgás, a lendület és dinamika mellett a társadalomábrázoláshoz is lehetőségeket kínált –, s hamarosan keresett riportere lett a *Pesti Naplónak*, a *Ma Estének*, a *Déliháznak*, a *Színházi Életnek* (Argejő, 2012). Munkácsi 1928 után Németországból is rendszeresen küldte fényképeit a hazai lapoknak – 1924–35 között 700 fotója jelent meg magyar sajtótermékekben –, legtöbb fotográfiája a *Pesti Napló Képes Mellékletében* látott napvilágot. Munkácsi igen hamar kapott más feladatokat is: 1924. június 12-én megjelent a – későbbi, „társadalmi érzékenységéről tanúskodó gyermekfotóit” (Argejő, 2012. 26) megelőlegező – *Pesti gyerekek a nyárban* című fotósorozata a *Ma Este* című lapban.

Ehhez a hat képhez Kosztolányi Dezső adott (cím nélküli) verses „képaláírásokat”. Itt olvashatók „*A játék. Az különös. Gömbölyű és gyönyörű...*” a „*Nyár,*

pesti nyár. Az utcákat javítják...””, a „Tömjémez a nyár a légben...” a „Játszom ennen életemmel...””, a „Legyen minden cukrászda a tiétek...””, a „De azt akarom, tisztán és fehéren...” kezdetű versek.<sup>26</sup> Ezek mindegyikét – szó szerint vagy variánsban, önálló versként vagy részletként – megtaláljuk a költő *A szegény kisgyermek panasza* (1910) kötetében (KD, 1971).<sup>27</sup> Nem tarthatjuk véletlennek, hogy Kosztolányi innen kölcsönözte a fotósorozathoz a képaláírásokat, hiszen az egész ciklus „filmszerűen” pörög végig előttünk, legalábbis olyan hatása van, mintha egy gyermekkori fényképalbumot lapozgatnánk. Ráadásul a ciklus egyik verse már a cím-kezdősorban is megnevezi a fotográfiát – *Fényképek* (KD, 1971. I/143–144) –, s annak felidéző erejéről, narrációs kényszeréről szól: „... az életük egyszerre visszalátom, / mikor beszélek egy-egy kép előtt”.

Nemcsak a költő és próza-, hanem az újságíró Kosztolányi érdeklődésében is kitüntetett helye volt a fényképnek, ami azzal is magyarázható, hogy a verseken túl a Kosztolányi-prózában szintén stílusalakító szerepe volt az érzéki kifejezést fokozó ikonotextusnak, illetve az ekphraszisz retorikai alakzatának. Interjúriportként és interjúportréként egyaránt fölfogható riport-tárcáit *Alakok* címmel közölte és gyűjtötte kötetbe (KD, 1929), és az első 35 portré 24. darabja lett a *Fényképezés*, mely így éppen a sorozat arany Metszésében áll. (A fénykép motívuma megjelenik a *Modell* című interjúportréban is, amely a 12. a sorban, tehát a kötet első és a második harmadának metszésében helyezkedik el). Ez a sorozat újabb 33 portréval bővült később, s szinte mindegyik alak bemutatásában dominál annak pillanatfelvétel jellege, úgy tetszik, mintha maga Kosztolányi is afféle író-fényképészként közelítene modelljeihez.

A hat író kisportréját megrajzoló, 1932. tavaszi jegyzetcsokor címébe már eleve beemelte a fénykép kifejezést: *Gyorsfényképek a PEN nagygyűlésről* (KD, 1975. 447–451), s azzal a szándékkal írt, hogy fotográfiák helyett a szöveg elevenítse meg a portréalanyok látható jegyeit. „Kékkel és ezüsttel kellene megfesteni arcképét” (*Galsworthy*). „Vulkán és tűzijáték [...], megható emberiség

<sup>26</sup> Az annotációs bibliográfia forrása, a 701–706. tételszám között:

[http://www.kosztolanyioldal.hu/sites/default/files/119\\_biblio-kd-3.pdf](http://www.kosztolanyioldal.hu/sites/default/files/119_biblio-kd-3.pdf) (letöltve: 2012. 11. 05.)

<sup>27</sup> „A játék. / Az különös. / Gömbölyű és gyöngyű...” kezdetű részben bukkan föl a „Játszom ennen életemmel...” képaláírás (KD, 1971. I/125). A „Ti, akik zárt ajtók előtt szepegték...” kezdetű szakaszban lelünk rá két újabb verses képaláírásra: „De azt akarom, tisztán és fehéren / legyetek vigák és bársonyba-járók...”, „Legyen minden cukrászda a tiétek...” (KD, 1971. I/111). A „Nyár, pesti nyár. Az utcákat javítják” variánsa 1910-ből: „Tavasza, tavasza. Az utcánkat javítják” (KD, 1971. I/136); a „Tömjémez a nyár a légben” korábbi változata: „Tömjémez a tavasza a légben...” (KD, 1971. I/137).

és vásott bohócfintor együtt, élően, szét nem bogozzhatóan, a tehetség, a latin vidámság és játékoság fémjelzésével” (*Marinetti*). „Ha valaki [...] csak szikadtfakó arcát látná, elszánt fejét, hátrasimított, fekete hajával, s lángoló szemeit...” (*Toller*).

Hasonló arcképrajzoló módszerek figyelhetők meg a *Tíz nép, a Bölcsőtől a koporsóig* vagy a címében is a fényképre utaló *Családi arcképcsarnok* ciklusaiban. Amikor a *Lelki arcképek* sorozatának közzétételére vállalkozott a *Pesti Hírlap* (1932), előszavában Kosztolányi is visszatekintett a korábbi portréorozatokra, melyeket az emberről szóló tanulmányoknak nevezett.

Az *Alakokban* Kosztolányi azt vizsgálta, milyen viszonyban vannak mesterségükkel. „Amíg rajzolgattam vonásaikat – egy homlokot a lámpa fényében vagy egy busa bajszot, mely az ajakra konyul –, igyekeztem behatolni természetük titkaiba, elképzelni, mit jelenthet nekik a világ és ők a világnak, de főképp arra figyeltem, hogy mesterségük szakadatlan gyakorlása milyen változásokat teremtett bennük és rajtuk, milyen kopást, csiszoltságot, sebet idézett elő, milyen gyarlósággal vagy kiválósággal tetézte őket” (KD, 2002. 426).

A *Bölcsőtől a koporsóig* portréiban az életkort tanulmányozta, az egyéves csecsemőtől a százéves aggastyánig, „az idő fejlesztő, romboló hatását az emberi szervezetre”. S ha az imént még csak egy-egy mozdulatra figyelt föl, egy gesztusban, illetve helyzetben kimerevítve az időt, a zsáner-fölvillanások helyett itt már maga a szerzői szándék is arra vonatkozott, hogy filmszerűen jelenjen meg a portrék egymásutánjában az emberi élet folyamata: „az egész együttvéve mozi-szerűen érzékeltesse az élet folytonosságát és tűnékenységét” (KD, 2002. 426–427).

A képi hatások megjelenítése, illetve a megjelenítés képi érzékletessége a *Tíz nép* szereplőinél is tudatos eszközválasztás eredménye volt, s itt sem a fotográfia- (mint állókép), sem pedig a mozi-jelleg (mozgófénykép) megvalósítása nem volt írói cél, inkább festmény-szerűen kívánta ábrázolni alakjait: „a maguk festőin változatos és nem változó jellegzetességükben” (KD, 2002. 247).

A *Lelki arcképekben* ugyanakkor nem a külső, nem a mesterség, nem az életkor, nem a látható (nemzeti) karakter érdekelte, hanem sokkal jobban foglalkoztatta az ember gondolata a világ nagy kérdéseiről. „Eszmei kalandozásban” – ahol „a gondolat mozgatja a világot” – látni és láttatni szeretett volna most is, de „a külső idom, a megjelenési forma, a test” helyett a szellem és a lélek foglalkoztatta. „Ezért nevezem ezeket az arcképeket lelki arcképeknek” (KD, 2002. 428).

„Nyolcvan arc, nyolcvan lélek” – írta a *Pesti Hírlap* 1931. február 8-i számában megjelent, *Nyolcvan ismeretlen arckép* című jegyzetében. Az ismeretlen emberek portréinak tanulmányozása azért rejtett mélyebb varázst, mert „ezek nem önmagukhoz hasonlítanak, hanem az élethez. Minden arc mögött titkos arc lüktet, s ez egyre jobban csigázza képzeletemet” (KD, 1973. 243). Egy-egy mondatban írja le a képeket, a látható jegyek mellé egy láthatatlan tulajdonságot asszociálva:

„Gépirónő, a szemüveg üvegfényében, a szerénység és értelem ragyogásában. [...] Újságíró, hunyt szemmel, mintegy vakon, befelé nézve. [...] Fűtő, szikár és elszánt. Takarítóasszony, széles bálványarccal, ápolatlan hajjal és hosszú szempillával, amint megaranyozza a verőfény, s feje alázatosan lefelé bukik. [...] Nincs köztük egy se *jelentéktelen*. Az utcaseprő nyugodtan lehetne miniszterelnök, a házaló egy Borgia vagy egy Bourbon, esetleg reneszánsz főpap is, a szobalány európai hercegnő vagy amerikai milliárdos nő” (KD, 1973. 243–244).

Kosztolányi motívumai és témái között a fényképpel, illetve fényképezéssel kapcsolatos elemek akkor gyarapodtak, amikor a magyar sajtóban is visszavonhatatlanul elterjedt a fotográfia és a fénykép-illusztráció alkalmazása. A fénykép tömegmédiák közé emelkedése egyúttal annak lehetőségét is megteremtette, hogy a lefényképezett emberek ismertté váljanak. Ezt a megállapítást is magában foglalja Kosztolányi érvelése, miszerint „csak azok az emberek jelentéktelenek, akikkel nem törődnek, Mihelyt rájuk szegeződik a szem vagy a fényképezőlencse, már nem azok. Mutassanak nekem egy *átlagembert*. Ilyenek pusztán távolból, elméletben vannak. Közélelől és valóságban minden ember kivétel és csoda” (KD, 1973. 244).

Tanulmányunkban azonban nem csupán a Kosztolányi-próza fényképszerű ábrázolását kívánjuk bemutatni, hanem a (nem művészi) fotográfia motívumát is. A *Nyolcvan ismeretlen arckép*ben fejtette ki az író, hogy a művészi fotográfia valóságot újratereztető karakteréhez nem elegendő a valóság dokumentatív visszaadása, hanem nagyfokú képzelőerő is szükséges ahhoz. Az igazán sikeres művészi fotográfia modelljeiről pedig nem lehet azt mondani, hogy „szép vagy csúnya” – hiszen ezek a minőségek immár nem a modellt (a műalkotás tárgyát), hanem magát a művet hivatottak jellemezni.

A *csúf lány* című novellában szereplő fotográfia nem művészi kép, a valóságból nem hagy el semmit, és nem is tesz hozzá ahhoz. A csupán dokumentum szerepű kép azon túl, hogy szükségszerűen rendelkezik az ekphraszisz

sajátosságaival, egyúttal reprezentációs eszközzé is válik. Abban az értelemben föltétlenül, hogy bár a fénykép egyszerre jelenik meg képzetként, ábrázolás-ként és megjelenítésként, a reprezentáció sokszólamúságában azonban – az önreflexiók kulturális jelentéshálójával együtt – jóval erőteljesebb annak helyettesítő funkciója (Waldenfels, 2004).

A helyettesítést azonban nem egyszerűen állapotként vagy eredményként fogjuk föl, hanem „eseményként”, tehát folyamatként. Ebben a folyamatban megfigyelhető egyrészt a kép személyt helyettesítő funkciója (Novitz, 2003), másrészt a modell átalakulása képpé. Igen érdekes, hogy Kosztolányi az (első) *Alakok Fényképésében* tulajdonképpen már megírta ugyanazt, mint amit Roland Barthes fél évszázaddal később vetett papírra.

Barthes a fotóportré „zárt erőteréről” beszél, kiemelve, hogy amikor fényképeznek valakit, minden megváltozik, pózolni kezd, mintegy „előre képpé változik”. „A fotóportré zárt erőter. Négy képzeletbeli mozzanat kereszteződik, ütközik össze, változik benne. A fényképezőgép lencséje előtt egyszerre vagyok az, akinek hiszem magam; akinek láttatni szeretném magam; az, akinek a fényképész hisz; és az, akit a fényképész művészetének bemutatására használ fel” (Barthes, 1985. 19).

Kosztolányi hasonló kérdéseket feszegetett: „A gép előtt mindenki lámpalázat kap és hiú, nagyon hiú – mondja a fotográfus. – A nők talán kevésbé pózolnak. Előre gondoskodnak arról, hogy a hasonlóság ne lehessen túlságosan nagy. Kikészítetten, vastagon kifestve állnak a lencse elé. A legpolgáribb nők is a kor szépségideálját vallják magukénak. Mindegyik egy sovány, eton frizurás, fiús színésznőt alakít. Csak önmagára nem akar hasonlítani.” A riporter erre úgy reagált, hogy hiszen az a legunalmasabb dolog, ha valaki önmagára akar hasonlítani. „... mindnyájunk lelkében benne lakozik a bovaryzmus, az a majomkodó, ősi hajlam, mely meghamisítja nemcsak külsőnket, hanem tulajdon jellemünket és vérmeérsékletünket is, úgyhogy egyikőnk sem éli a valódi életét, hanem egy másikat, mely éppen ellentétben áll vele, s azért szenved, azért hoz minden áldozatot, hogy ezt elérje. Ki akar a valósággal találkozni? Ez nem érdekes. Nézze meg, hol lógnak a tükrök. Többnyire a homályos sarkokban. Az emberek teljes napfénynél soha nem szeretik szemlélni arcukat, csak homályban, amikor a képzeletnek több szerepe jut, mint az érzékelésnek” (KD, 1929. 95–96).

Barthes szerint az ember állandóan utánózik valamit (gyakran önmaga elképzelt képét), ezért valahányszor a fényképezőgép elé áll, elfogja valamilyen bi-



zonytalanság. A Fotográfia „azt a nehezen megragadható pillanatot ábrázolja, amikor nem vagyok sem alany, sem tárgy, hanem inkább olyan alany, amely érzi, hogy tárggyá válik: kicsiben átélem a halált, valóban szellemmé (spectrum) válok” (Barthes, 1985. 19). A tárgyasult utánzásból emelkedik ki a helyettesítés második szintje, egy fajta transzcendens meta-reprezentációként fogható föl ezért az olyan aktus, amikor egy *már nem létezővel* helyettesíti önmaga *jövőbeli* képét az ember, így eggyé válik azzal. (Ezt a kérdést fejtjük majd ki a fotográfia és a halál motívumát bemutató tanulmányrészben.)

### Ekphraszisz vagy ikonotextus

*A csúf lány* – miként számos más Kosztolányi-novella – a látványnak kitüntetett szerepet kínál (Érfalvy, 2012. 40), és nemcsak a nézés, a(z ön)megfigyelés révén, hanem az alany tárggyá válásának folyamatában is. A „csúf” címbe emelt minősége fokozatosan alakul át az esztétikai azonosságból egy antropológiai (kulturális és szimbolikus) tulajdonsággá, viselkedésformává. Kosztolányi ezt teszi még hangsúlyosabbá a név „metaforizáló erejével” (Érfalvy, 2012. 44) – Bella neve nem a lány saját jelenvalóságát, hanem a megvalósíthatatlan vágyait tükrözi.

Kosztolányi valóságosként – esztétikai érzékiségében – írja le az elképzelt fotográfiát, ily módon a szöveg bimedialitása alakzati szinten is megjelenik. Sándor Katalin (2006) rámutat, hogy eleve benne van mindkét médiumban (a szövegben és a képben) a kettő közötti átjárhatóságot megteremtő kapcsolat. Szemiózisukban „elválaszthatatlanul összeforr a képi és a verbális, az intuitív és a diszkurzív, az ikonikus és a szimbolikus” (Szőnyi, 2004. 201). Továbbá Kibédi Varga Áron is a mellett érvel, hogy nem létezhet mégoly absztrakt kép sem, melynek ne lenne elképzelhető valamilyen szövegreferens olvasata (megindít egy fajta fantáziaszöveget), és nincs olyan szöveg sem, amely ne idézne fel valamilyen mentális képet, képeket (Kibédi Varga, 1998. 170).

Kép és szöveg médiumainak kölcsönhatása egyébként azért is lenne nehezen megkerülhető, mert a képnek rendszerint címe van (szöveg), illetve a képek maguk is tartalmaznak vagy tartalmazhatnak szövegeket, másrészt a szövegek szükségszerűen elevenítik föl a látható világ elemeit, amikor történeteket mesélnek, és a történeteket szereplőkkel és tárgyakkal népesítik be. Ahhoz, hogy a szöveg esztétikai érzékiséget keltsen, nemcsak az ekphraszisz retorikai

alakzatát kell az írónak használnia, hanem minden olyan trópust, amely segít az elbeszélte dolgok láthatóvá tételében.

Az ekphraszisz a verbális és vizuális, a kép és a szó keresztmetszetében álló trópus, mely az ókori retorikában egy vizuális mű költői eszközökkel történő leírását jelentette, s ez a látvány (a megidézendő kép) lehetett valós vagy képzeletbeli egyaránt – ennek klasszikus alapformája Akhilleusz pajzsának leírása az *Iliászban*. Az ekphraszisz alkalmazása ugyanakkor lehetőséget ad az írónak vagy költőnek arra, hogy ne csak utánozza a tárgyát, amit megeleveníteni kíván (hiszen a látható világot közvetlenül szeretné hozzáférhetővé tenni a szavak által), hanem át is alakítsa vagy felülmúlja azt a leírás során (Varga T., 2004. 13).

Ortega y Gasset a Platón *Lakomájához* írt 1946-os *Kommentárjában* említi, hogy a nyelvet végső soron mindig korlátok között tartja a kimondhatatlanság határa (Ortega, 2005.), ugyanakkor a képet is korlátozza a kifejezhetőség határa. A szöveg és kép interreferenciális viszonya, dialogikus retorikai kapcsolata így, ha nem is szünteti meg az egyik vagy másik elé állított határokat, azokat mindenképp kintebb tolhatja. Léteznek klasszikus, elképzelt képek a szövegben (*Az ovális arckép, Az ismeretlen remekmű, Dorian Gray arcképe*), és igen változatos a valódi képekre való hivatkozás, és noha Szegedy-Maszák (2007) elsősorban az elképzelt képmásokra vonatkozóan tartja jellemzőnek, hogy önértelmezéssé alakítja át a nem irodalmi alkotást, ám hasonló célokat szolgál a valódi képek jelenléte és bemutatása is. A példásor itt is hosszú, így alább csupán két Umberto Eco-művet emelünk ki (noha izgalmas feladat volna Saint-Exupéry vagy a késői Wittgenstein filozófiai szövegekbe illesztett saját rajzainak értelmezése is).

Eco a *Loana királynő titokzatos tüzében* (2007) olyan gyermek- és ifjúkori képeket, képregény-részleteket, bélyegeket, illusztrációkat és újságcímlapokat stb. applikál a szöveghelyekbe, amelyek az elveszített emlékezet visszakeresését szolgálják. *A prágai temetőben* (2012) pedig az illusztrációként használt – java részt az író saját gyűjteményéből származó – metszetek és grafikák alatt konkrét szöveghely-idézetek szerepelnek, melyek előre-, illetve visszautalnak, egyszerre hangsúlyozva úgy a kép-, mint a szövegjelentést, hiszen gyakorta nem ott áll a kép, ahol a hivatkozott szöveg olvasható. S ezzel a szerző nemcsak a személyiség szerepek, de a képek és szövegek egymást keresztező labirintusjáratai közé is tükröket helyez, így soha nem lehetünk biztosak abban, hogy melyik kép a valódi vagy csak tükre a másiknak.

A Kosztolányi-tárcanovella metaforikus motívumalkalmazásához közelebb áll a Wilde-regény portréja, amely műtárgyként kezdi létezését, ám kilépve a művészet régiójából, átkerülve Dorian házába (tehát a főszereplő belső világába), fokozatosan alakul át egy lélektani-erkölcsi példázat szereplőjévé (Bényei, 2010. 282). A kép először Basil, a festő titkát fedi föl és mutatja be (ezért nem akarta kiállítani azt), és bár nem szűnik meg Basil titka lenni, Dorian titkát testesíti meg később. Dorian Gray egyszerre lesz szereplő és műalkotás – ily módon egyszerre felelős a saját sorsáért, s mentesül is a felelősség alól (Bényei, 2010. 285–287). Wilde regényében „a részletes képleírás elmaradása nem feltétlenül arra utal, hogy a kép tartalma a nyelv számára megjeleníthetetlen, hanem legalább annyira annak önreflexív jelzése, hogy a kép – pontosabban az, ami képként jelenik meg az elbeszélő szövegben – afféle üres, aszémikus hely a szövegben, roskadásig rakva különböző allegorikus jelentésekkel” (Bényei, 2010. 289). A képleírás már azért is hiábavaló, mert az mindig megkésetttségben lenne, a kép ugyanis folyamatosan változik, ezért a kép jelentése nem az, ami rajta látható, „hanem maga a változás ténye” (Bényei, 2010. 305).

Kosztolányi novellájában a halott lány fotográfiája – pontosabban: az élő testvér fényképhez való viszonyulása, annak hamis-reprezentációs alkalmazása – szintén fölfogható egy lélektani-erkölcsi példázat „szereplőjeként”, illetve a Wilde-példázattal való párhuzamra utal az a tény, hogy a fénykép Kosztolányinál is átmegegy egy fajta átalakuláson: „Az arckép megviselten érkezett meg a hosszú utazástól. Fásultan bámulta. A nagy lázban szinte pörnyévé égett, egy árnyékká fakult, egy gondolattá halványodott” (KD, 1981. 306).

Az ekphrasziszt leírhatjuk úgy is, mint „szöveg-képet” (ami nem a szöveg látható képét, hanem a szöveg által fölidézett képet jelenti). *Texte/Image* című könyvében Liliane Louvel „olvasott” képről és „látott” szövegről értekezik, és a szövegben megjelenő (vagy megjelenített) képről ikonotextusként, a „szöveg szemeként” („*l’oeuil du texte*”) beszél – s ez a megközelítésmód ma kiválóan alkalmazható a szöveg-kép referenciákat értelmező vizuális kommunikációkutatásban is (Louvel, 1998/a; 1998/b; 2010; Varga E., 2012).

A nyelvtől való függőség veszélyeire figyelmeztet Bächtmann, s arra keresi a választ, hogy a nyelv vezérli-e a látást, vagy valóban a képeknek van-e olyan hatalmuk, hogy alakítsák szövegeinket. Előbbi fölvetés alapja az lehet, hogy a képek többértelműsége bizalmatlanságot szül a látással szemben – ez jut kifejezésre, ha a képen különbséget teszünk a „tulajdonképpeni” és a „nem-tulajdonképpeni” között; ahol a „tulajdonképpeni” mindig egy rejtett, mögöt-

tes értelem (Bätschmann, 1998. 37). A kép eme megtévesztéseit tehát a nyelvvel korrigálhatjuk. Ezzel szemben a „szöveg szeme” kifejezés azt közvetíti, hogy a szöveget a kép teszi érthetővé, és a kép optikáján keresztül nyílnak rá tekintünk a szavak „tulajdonképpeni” jelentésére (Louvel, 1998/a, 2010).

Barthes fölvetését a képek szövegszerű – vizuális retorikai – használatára (1990) számos vita követte. Belting megállapítja, hogy a képek esetében még várat magára egy, a nyelvi argumentációhoz hasonlóképpen kidolgozott érvelés. „A belső és külső képek mindenfajta megkülönböztetés nélkül a 'kép' fogalma alá rendelhetők. Az viszont nyilvánvaló, hogy a médium a képek esetében annak az ekvivalense, ami a nyelv esetében az írás. Csakhogy a képek számára nem létezik a testből egyaránt kilépő nyelv és írás közötti alternatíva. Médiumokkal kell dolgoznunk, hogy láthatóvá tehesük a képeket, és hogy általuk kommunikáljunk. A 'kép nyelve', ahogyan mi hívjuk, egy másik megjelenés a képek medialisására” (Belting, 2007. 30).

A szűkebb (ám eredeti) jelentésében használt ekphraszisz valamilyen konkrét kép (egy vizuális alkotás) leírására alkalmas retorikai alakzat, és az a Louvel szerinti ikonotextus része. A konkrét (elképzelt vagy valóságos) kép szöveggént jelenik meg, miközben az irodalmi alakzat képpé (látvánnyá képzelhetővé) válik. Az ikonotextusokon belül tehát két ellentétes folyamat egyszerre vagy egymással párhuzamosan érvényesülhet: a képből „szöveg”, és a szövegből „kép” jön létre. Mint látjuk, Kosztolányi mindkét eljárást alkalmazza írásában.

Kosztolányinak ebben a novellájában is – mint az Érfalvy Livia által elemzett *Miklóska*, illetve a *Hályogműtét* című írásokban (Érfalvy, 2012) – számos, a látásérzéklet szólító kifejezésre bukkanunk, melyeket a „csúf” interpretációs többlete (mint szépségtagadás és koherencia teremtő kontextus) folyamatosan átértelmez. A nézés aktusát jelöli a „belenézni”, a „rátekintettek”, az „órákig elbámulta”; a „pillantása már egy búcsútekintet”; Bella öccse „sötét szemmel nézte a vidámságát”; a lány „fásultan bámulta” a visszaküldött fényképet, melyről a halott „bánatosan tekintett rá”; Bella „nézte az éjet”. A külső jellemzésére szolgál a „hajam szőke”; a „szeplős arc”; a „vizes szemek”; a „gömbölyű fej”, a „bús, pisze emberek”; majd a lánytestvér képének jellemzéseként: „az arc sápadt lett, a kezek szinte törékenyek, a haj nehéz és szomorú”. Albert „sűrű és szép szakállá megdagadt a könnyeitől, mint egy spongya”. A száj metaforikus megjelenítése az „utálatos varangy”; a halott testvér fotográfiája „templomi ereklye”, a szája – ellentétben Belláéval – „gyenge, pihegő és nedves,

mintha kristálypohárból patakvizet ivott volna”. Amikor Bella mások leveleit közvetítette, „a szerelmesek rózsaszínűek lettek és kigömbölyödtek”. Albert egy alkalommal „vidáman jött haza egy rózsaszínű szegfűvel a gomblyukában”. Bella, magára teregetve a „nehéz szagú vásznakát”, mozdulatlanul ült, csak „sárga arca kandikált ki belőlük, mint halotté a szemfödőből”. Külsőt és belsőt egyszerre jellemző gesztus a „minden nőre rámosolyogtak”; a „Bella arca ragyogott az örömtől”. Az írás képét jellemzi a „sűrű, gyöngyös betű”, a hivatalnok levelében a „kacsaringós vonások”. A fény több formában is jelen van: „esténként meggyújtom a gyertyákat”; „egészen világos van, havas téli délben vagy tavaszi reggeleken”. A fény ellentétéként tűnik föl az „árnyék”, a „fénytelen szőke haj”; az anyjuk „pápaszemét elhomályosította a könny”. S bár „a halott kislány fotográfiája még most is üdén ragyogott”, „volt benne valami távoli és ködös”. Az éjszaka „csúnya”, „szürke, poros, szeles”, mintha „sötét reggel” volna. A szembenézés helyzetét kínálja a „tükör”, mely a „szép” fény tagadásaként „gonosz fényességként” jelentkezik; Bella csúfságát észrevéve, a fiatalemberek „megijedtek a saját nevetésüktől”; a lány „farkasszemét nézett a tükörrel”; s amikor a fotográfiának „fehér oltárt polcol”, és saját arcképét oda teszi a halott testvére fényképe mellé, „igazán látja magát”.

### Igazság-félelem és boldogságvágy kettőssége

A *csúf lány* című tárcanovellájában a névadás – Kosztolányi más prózaműveihez hasonlóan – szimbolikus. A csúf lányt Bellának hívják. „Bella, a csúf leány, levelet írt” – ezzel az oximoront (bizonyos értelemben katakrézist) teremtő mondattal kezdődik a novella. Groteszk alaphelyzetet vázol föl az író, hiszen a csúf lány és a neve poentírozza az ellentétet – az oximoron alakzata retorikailag gyakran arra szolgál, hogy az értelmileg látszólag egymást kizáró kifejezések (ellentétekként) ironikus célzattal kapcsolódnak össze. A csúf lányt Szépnek hívják, a természet görbe tükröt mutat a névadó szülők vágyainak. Ezzel a ténymegállapítással már előre is jelzi a *Pacsirta* majdani, lelki cselekményét. Az alaphelyzet azonban csak látszólag groteszk (vagy ironikus), mert a szépség és csúfság ellentéte, esztétikai megítélésében is, inkább tragikus.

A novellaindító levéldézet unalmas, ám idilli életképet rajzol: a lány többnyire otthon van, és esténként gyertyafény mellett zongorázik, sokszor éjfélig, mikor az anyja már alszik, de reggel korábban kel, és külön köszönti az ő édes

kis virágait, majd a konyhába megy. Az olvasót még feszíti a név és a nevezett karakteres ellentmondása, a groteszk és kínos mosoly még ott bujkál a sorok között, ezért hajlamos arra, hogy ne higgye el a levélben írtakat, noha az nem a szépségéről, hanem a hétköznapi, rítusszerű tevékenységekről szól.

Bella már nyolc oldalt teleírt – valószínűleg napjai mulásáról –, „mégis, mintha valami hiányzott volna belőle”. Az ismeretlen, akinek a lány a levelet írja, kíváncsi volt arra is, hogyan néz ki, sőt, fényképet kért tőle. Mikor azonban belekezdett külleme leírásába, nem tudta folytatni. „Micsoda furcsa kíváncság, hogy valaki leírja magát. A szépség elvégre ízlés dolga, és ő még sohasem gondolkozott arról, hogy szép-e vagy sem. Nem is nagyon fontos. Sok-sok év alatt megtanulják, hogy a tükör valami utálatos, gonosz fényesség, amelybe rossz belenézni [...] Ez a tapasztalat szokássá és életbölcösséggé finomult benne” (KD, 1981. 298).

Tipikus védekező mechanizmus nyomait fedezzük föl Bella viselkedésében: mivel csúnya, nem kíván külsejével foglalkozni, és még a gondolatot is igyekszik távol tartani magától; aminek nincsen birtokában, azt nem tartja fontosnak; ami szembesíteni tudná a valósággal, azt szintén kerüli, természetes módon kérdőjelezve meg a tükör igazságmondását; és a viszolygása mindentől, ami hiányosságait mutatná, sajátos habitust alakít ki benne, amit az író „életbölcösségnek” nevez.

Bella élete és hétköznapi filozófiája a valósággal való találkozás félelmére épült, és végül sikerült olyan nyugalmat elérnie – kerülve azt a szédüléshez, ájuláshoz hasonló állapotot, mint amit azt utcán érzett, a nőkre mosolygó, vidám fiatal emberek láttán –, s társaságban leginkább olyan helyre ült, ahol árnyékban maradt, ahová a tükrök kutató kíváncsisága nem hatol be, s a valóság elkendőzéseként a tapintatosságot csempészte be a férfiakkal való viszonyába.

Bella életbölcössége a tapintatosság, most pedig az ismeretlen levélíró arra kíváncsi, hogyan néz ki. Ez a tapintatosság elvének egyértelmű áthágása, hiszen a „hogyan néz ki” faggatásában az a kérdés rejlik, hogy a lány szép-e. S maga is félretette egy pillanatra a félelmét, szembenézett a tükörrel.

„Minő csúnya volt. Istenem, minő csúnya ez a fénytelen szőke haj, ez a szeplős arc, ezek a vizes szemek. Dühösen, kéjelegve tobzódott a csúfságában. Most végre egyedül van, nem kell játszania, nem kell takargatnia a szégyenét. Lesimította homlokáról a haját, és mohón bámulta gömbölyű fejét, ezt a szégyény, csúf golyót, amely haj nélkül még ijesztőbbnek tetszett. Minő komikus így. Simogatta a száját, és szorította és kínoztta, mint ahogy néha fájó sebünket

piszkáljuk, hogy még jobban fájjon, és még csúnyább legyen, ha csúnya volt eddig. Csak ne bizseregjen és viszkessen alattomosan. Gyűlölte a száját, mint egy utálatos varangyot. Bella most majdnem boldog volt” (KD, 1981. 299).

Kosztolányi novellisztikájának egyik meghatározó motívuma volt a félelem (Jin-Il, 2003), melynek ugyanúgy lehettek reális vagy reálisnak tetsző alapjai, mint irracionális indítékai – Török Sophie Kosztolányi egész életére meghatározónak vélte a félelmet, „képzeltődött és félt (...) [s ez] majdnem annyira jellemzte, mint költészete” (Török, 1936) –; megjelent nála a másokért való aggodalom érzése, illetve a szerelem-féltés vagy a halálfélelem. Esti Kornél félelmei között van jelen az „esztétikai eredetű ellenszenv” is, ennek érzékeltetése végett fektet az író nagyobb súlyt a lány előnytelen külsejének bemutatására, például az *Esti Kornél* 3. fejezetében. A leírásról könnyen eszünkbe juthat *A csúf lány* alakja.

„Csenevész fejecskéje, lapos mellkasa, nyiszlett válla [...] s keze is, füle is, mindene előbb szánalmat keltett, de nyomban utána visszatetszést. Nemcsak rút volt ez a teremtés: elidegenítő volt, határozottan ellenszenves volt” (KD, 1981/b. 40). „Rémítgette magát, leginkább azzal, hogy míg alszik, hozzá mászik ez a zöldbéka, megcsókolja őt azzal a hideg szájával, melynél semmi sem lehet utálatosabb és förtelmesebb. [...] Nem kapott levegőt. Száján volt valami. Valami hideg rondaság volt, valami nehéz, lucskos mosogatórongy, s ez ráfeküdt szájára, szívta, beléje dagadt, kövéredett tőle, megmerevedett, mint a pióca, nem akart leszakadni róla. Lélegezni sem engedte” (KD, 1981/b. 54).

A csúnyaság (mint negatív esztétikai tapasztalat) önmagában nem kelt ellenszenvet, a lány mégsem egyszerűen szánalomra méltó, hanem undorító és ellenszenves is. Ennek oka az, hogy viselkedése tapintatlan. Esti – a homo aestheticus elveit kiegészítve – az esztétikai mellett erkölcsi nézeteiről is szól: „Mindig iszonyodott attól, hogy egy emberhez [...] durva legyen, kíméletlen s tapintatlan, hogy megalázza őt önmaga előtt [...] Ez az erkölcsi fölfogása, melyet Esti Kornél később részletesebben is kifejtett egyéb műveiben, már ekkor csírázott gyermeklelkében. Tudta, hogy keveset segíthetünk egymáson [...] s a figyelem, az elnézésen és megbocsátáson alapuló kölcsönös kímélet, a tapintat a legtöbb, a legnagyobb dolog ezen a földön” (KD, 1981/b. 46).

Kosztolányi talán épp azért hajszolta annyira a szépséget, mert az életet, a létezését „eredendően és megváltoztathatatlanul tragikusnak és förtelmesnek látta” (Jin-Il, 2003. 54). A halállal – ha csak átmenetileg is – egyedül a szépség képes szembeszállni. A csúfság pedig nyilvánvaló föladata ennek a harcnak. A

csúfságról nem beszélni, tapintatosnak lenni, egyúttal azt is jelenti, hogy nem mondjuk ki a halál tényét. A szembenézés azonban elkerülhetetlen.

Bella is szinte tobzódik a csúfságban, az önkínzó szembenézésben, ahol – legalábbis önmagával szemben – immár nincsen helye a tapintatnak. Kosztolányi másfél évtizeddel később a *Jaj de csúnyák vagyunk!* című hírlapi jegyzetében – mely a *Pesti Hírlap* 1925. április 12-i számában jelent meg (KD, 1972. 321–322) – írja: „Nem születtem arra, hogy hazudjak, ezért kiabálni kezdtem. Jaj, de csúnyák vagyunk, testvéreim! Mindenki csúnya ezen a ragyogó tavaszon, csak az ég szép, meg a gyerekek. Maga is csúnya, gyönyörűszép.” – Megszólít mindenkit, aki szépnek, ápoltnak, egyenes tartásúnak gondolja magát, mert az áprilisi napsugárban láthatóvá válik minden esetlegességünk, hitványságunk, múlandóságunk. A napfény olyan, mintha egy kozmikus fényképész készítené el a mi igazi emberportréinkat. „Tudom, csak eleinte borzasztó ez. Később majd megszokjuk. Vagy mi magunk alkalmazkodunk a napsugárhoz.” Gyertyát gyújtani szólít az író – mert a gyertya „tompá, tétova fényében még legszebb az ember” –, s tükör elé ülve, vezekelni, sírni hív (KD, 1972. 322).

Bella majdnem boldog volt az önkínzásban, a sebeket fölszakítva, szembe-sülve saját arcával, igazságával. Bella és az erdélyi fiatalember nem ismeri egymást, egy apróhirdetésre jelentkezett a férfi. Bella nézőpontjából képzelhetjük el a másikat, csupán a levele, az írása alapján: „Kacsaringós vonások, lelkiismeretes hivatalnokírás. De a papiros illata kedves. A stílus igénytelen és mégis friss.” Néhány vonással egy hétköznapi egzisztencia rajzolódik elénk, így képzelhette azt a lány is, aki „boldogtalannak érezte volna magát, ha így hirtelen megszakad az ismeretség” (KD, 1981. 299).

Az előző bekezdés úgy zárul, hogy csúfságával szembe-sülve, „Bella most majdnem boldog volt”, ez itt a szembe-sülés következményére utal, a boldogtalanságra, ha megszakadna az ismeretség. Ekkor döntött úgy, hogy befejezi a levelet, majd „kinyitotta a szekrényt, kivette belőle a húga fotográfiáját, s hirtelenül becsúszttatta a borítékba. A halott kislány fotográfiája még most is üdén ragyogott” (KD, 1981. 299). Ez a mozzanat is arra utal, hogy a fotó „nem (vagy nem feltétlenül) arról beszél, *ami nincs többé*, hanem csak arról, *ami egészen biztosan volt*” (Barthes, 1985. 96). Nem valamilyen nosztalgikus (hiánykitöltő) emlékezésre késztet, hanem bizonyosságot ad a kép, a jelenlétet igazolja, ténymegállapító ereje van.



## A fotográfia és a halál

A hamis reprezentáció ténye sokkolja az olvasót. A fénykép magát a személyt helyettesíti, és itt a személyt egy másik személy, Bella húga reprezentálja. De nem egyszerűen a testvér, hanem a testvér fényképe, ráadásul a halott húga fotográfiája. A család többszörös. Négy fokozatban történik meg az átváltozás: személy helyett egy másik személy, az élő helyett egy halott, másik személy helyett annak fényképe, a halott lány helyett az élő fénykép. Már nem a valóság, csupán egy emlék, a múlt egy kimerevített, vissza nem hozható pillanata, melyen – mivel a személy időközben meghalt – szükségszerűen ott kell lennie a halál jelének is. „A Fotográfiával belépünk a *lapos Halál* birodalmába” – fogalmaz Barthes, s ez azt is jelenti, hogy a halotról készült kép nem egyszerűen azt bizonyítja, hogy az illető (valamikor) élt, de azt is üzeni, hogy „az ő halála után az én halálom következik” (Barthes, 1985. 106).

Főntebb már utaltunk Kosztolányi és a fotográfia (mint téma és motívum, illetve a fotografikus megjelenítési mód) szerepére, egyúttal – *A csúf lány* keletkezési idejével egybeesve megjelenő – *A szegény kisgyermek panasza*i című ciklus képi építkezésére. A *Fényképek* az élőket és halottakat egyaránt megidéz. „*Csak képek. /Az élőkéi mind barnák s nevetnek. / De a halottakéi oly meredtek. / És kékek*” (KD, 1971. I/144). Mozdulatlaná merednek a holtak képe, a kékség pedig az emlék fiktív időbeli távolságát érzékelteti. Ez a távolság és kékség – a fotográfia és a halál összekapcsolása – bukkan föl a hátrahagyott versek *Mint a magnézium...* kezdetű, 1932-re datált darabjában is. „*Mint a magnézium, amelyet éjszaka / gyújt meg a fényképész, úgy ég a holdvilág*” (KD, 1971. II/203). Ebben a szinte vakítóan éles emlék-föltündöklésben szakad ki a költőből a sóhaj, halott édesapját idézve meg. „*Jajjaj, édesapám, / halott édesapám, egyetlen, igazi / férfitrokonom te, aki úgy szerettél, / ha most látnál engem [...] / Jaj, hogyha most látnád / elmúlt életednek fájó maradékát, / s amint közelednél a túlsó oldalon, / végtelen-ismerős / acékkék szemmeddel lassan, szomorúan / rám tekintenél*” (KD, 1971. II/203).

Ismét Bella nézőpontjából látjuk a képet, az ekphrasziszban keveredik a leírás és a személyes asszociáció. Ott van a fotográfia és a halál kapcsolatának minden antropológiai vonatkozása, és a Flusser-féle ablakmetaforát (Flusser, 1990.) is előre jelzi: „Volt benne valami távoli és ködös. Egy emlék, amely itt maradt tőle, de ez az emlék az évektől és a bánattól megszépült, és az arc sápadt lett, a kezek szinte törékenyek, a haj nehéz és szomorú. Nem is arckép volt ez, de egy templomi ereklye. Egy szelíd és fehér kísértet néz ki így a túlvi-

lág ablakából. (...) Csak a halottak fotográfiája ilyen. Azok, akik így néznek, hamar meghalnak” (KD, 1981. 300).

Már nincs mit tenni, a kép a borítékban, a boríték feladva, Bellát immár halott hűga fényképe helyettesíti, s az erdélyi fiatalember, mit sem sejtve, egy halott fényképét nézve próbálja maga elé képzelni Bellát, a zongoránál ülve, éjféligen zenélve, s reggel a virágok között sétálva, üdvözölve a fölkelő fényt. „Ez az arckép most lázakat kelt egy idegen ember vérében. Egy erős száj távol csókokkal borítja el. Nem is tudja, hogy egy halottat csókol. Érezte a lehelete forróságát, a szenvedély nyálát, hallotta a becéző szavakat” (KD, 1981. 300). Bella nézőpontja egyúttal Bella képzelete, a megöregedett és elhervadt arcképet élővé varázsolta. „Mily szépnek is tetszett a terv, hogy egyszerre belenyúl az életbe, az arca kiszínesedik, és a föld atomjait táncra serkenti. A halott föltámad” (KD, 1981. 300).

Az özvegy tanítóné Bella mellett fiával, Alberttel él együtt. Szerette, ha mindkettőt a maga közelében tudta, mert féltette őket az élettől, a szerelemtől, mert sorra látta gyermekei csalódásait („és titokban igazat adott szerelmeseiknek, akik elhagyták ezeket a bús, pisze embereket”). Alfréd és Bella között a testvéri kapcsolatot a csalódásaik erősítették meg, mindketten a szívükben hordozták a másik nem iránti gyűlöletet. S a halott nemcsak a fénykép reprezentációjában kelhet életre, hanem az eltávozott egy-egy tárgyának vagy ruhadarabjának mágikus helyettesítésében is: Albert a tíz éve halott tanító kialudt pipáit szívta tovább, vadászott puskáival, olvasta könyveit, az apja szalonkabátjában ment el otthonról. „Úgy beszéltek róla, mint egy élőről, aki pár hétre elutazott, de nemsokára visszajön. (...) A papa élt” (KD, 1981. 302).

Bella vidám lett, úgy érezte, nem is hazudott, amikor azt írta, hogy zongorázik, mert a varrógép – a szegényeknek ez az „olcsó és hasznos zongorája” – esténként „dalokat muzsikált”, izgatottan várta a levelet. A fiatalember a szíve fölött hordja a fényképét, s bár öröme alatta maradt várákozásának, mégis mámorosak és hipnotizálók voltak a szavak, mert a neve minden lapon előfordult. Bella mintegy eggyé vált, a halott hűga fényképével, a neve összeforrott a testvére fotográfiájával. Bella boldogságát a csalódott fiútestvér is észrevette, aki úgy érezte, hogy fölbomlott a másik nem gyűlöletében fakadt szövetségük. S itt Albert nézőpontjából látjuk a lányt: „A nénje ravaszága sértette. Epésen figyelte, amint hazajön, és önelégülten ül a vacsorához. Kétségtelenül megfiatalodott, Néha már majdnem bájos is. Világoskék ruhát hord. Nem áll rosszul neki” (KD, 1981. 304).

Amikor egy nap Bella nyitva felejtette a szekrényét, Albert fölfedezte a leveleket, s végképp elárulva érezte magát. Egymásnak estek, néma tusakodással (amiben mégis volt valami állatias vadság), mocskos szavakkal... – és Albert ekkortól gyakran kimaradt megint. Szerelmes lett, amit egy rózsaszínű szegfű („a végzetes szegfű”) jelzett. Bella írt a hivatalnoknak, hogy küldje vissza az arcképet, mely megviselten érkezett meg, árnyékká fakulva, gondolattá halványulva.

„Bella nézte az éjet, és nyugodtan és szomorúan úgy érezte, hogy ez az utolsó. A többi már szürkeség lesz, por és szél, unalom és ásitás. Csak egy szegény bolond írja még leveleit egy halotthoz, amelyekre sohase kap választ.

A szekrény előtt állt. A fotográfiának egy kis fehér oltárt polcolt a tiszta ruhákból, s odatette a régi helyére.

Majd elővette a saját arcképét is. Ez ő. Egészen ilyen. Csakhogy igazán látja magát. Ormótlanul áll egy virágos váza mellett. A fehér ruha reflexében kétszer olyan szélesnek látszik.

Megtörölte a képet. Gondosan lefújta róla a port. A lámpa elé tartotta.

(5) Aztán csendesen odaállította a halott arcképe mellé” (KD, 1981. 306).

A rövid bekezdések, a rövid mondatok a feszültséget fokozzák, a novella utolsó, ötödikként megszámozott része pedig egyetlen mondat: a halott és az élő arcképe egymás mellé került a polcra. Ez szimbolikus cselekvésként azt jelenti, hogy Bella is halott, hogy nemsokára meg fog halni.

Nem tudjuk – Kosztolányi nem ad útbaigazítást, bizonyos mértékig nyitva hagyja a befejezést –, Bella öngyilkos lesz-e, vagy mélységes szomorúsága viszi őt a sírba. Mivel jelképes a gesztus, nem kizárt, hogy a halál is csupán jelképes. Bella addigi élete mindenképp véget ér, s azzal, hogy fényképét a halott húga fotográfiája mellé állítja, a tiszta ruhákból polcolt oltárra, képi illokúciós aktust hajt végre (Novitz, 2003), immár harmadszor. A kép bemutatása először akkor helyettesítette a személyes cselekvést, amikor Bella elküldte azt az erdélyi fiatalembernek, másodszor akkor, amikor visszakérte, de az igazi képi illokúció ez a harmadik aktus volt: a halott és az élő fényképének egymás mellé helyezése.

Már nemcsak a halott húgot, hanem Bellát is „megjelölte” a halál. A *Nyugat* 1936-os Kosztolányi-émlékszámában írta Török Sophie: „Mennyit gondolt a halálra, mennyit kutatta, kereste, boncolta a halál vad játékának rugóit! Akit megjelölt a halál, annak társául szegődött, elkísérte, ment utána hűségesen, fokról-fokra lefelé, leste és figyelte, hátha felfedez valamit, valamit a borzalmas rejteleből...” (Török, 1936). Akár egy fotográfus, aki nem a halottat akarja le-

fényképezni, hanem megragadni az életből azt a pillanatot, amely magába sűríti a meghalás folyamatát, nem stúdiumot végezve, a valóságot nem átalakítja, hanem megállítva a felkavaró rádöbbenés előtt.

Az egymás mellé állított két kép egyszerre mutatja be a novellában a stúdiomot és punctumot – Barthes szerint a stúdiom „nyomatékosítva transzformálja a valóságot”, nem bontja szét, nem teszi bizonytalanná; a punctum azonban megállít, felkavar, beszél (Barthes, 1985). Kosztolányi Bellájának fényképe abban az értelemben stúdiom, hogy bemutatja, amint „ormótlanul áll egy virágos váza mellett”, és „a fehér ruha reflexében kétszer olyan szélesnek látszik”, ám punctum, amikor azt üzeni, hogy Bella meg fog halni. A két fényképben, egyszerre, egymás mellett van benne az Idő múlása a punctum megállító döbbenete – Barthes szavaival: „ez halott, ez meg fog halni” (Barthes, 1985. 110).

A képek útján szerzett mediális tapasztalat „abban a tudatban gyökerezik, hogy saját testünket használjuk médiumként, hogy belső képeket hozzunk létre vagy külső képeket fogadjunk”, ugyanakkor: „a halott elvesztett testét egy képre cserélte be, amivel az élők között maradhatott” (Belting, 2007. 32), s immár a korábban médiumként viselkedő saját testről alkotott kép a másokkal való kommunikáció médiuma lesz.

A fotográfia (mint testről alkotott kép) szintén rendelkezik azzal a természetes kompetenciával, hogy az olyan helyeket és dolgokat, amelyek „idővel veszendőbe mennek, az emlékezetben tárolt és az emlékezésben aktivált képekké változtassa és ilyenekként őrizze meg. Az idő múlása és a tér elvesztése ellen, melyet testünkön tapasztalunk, képekkel védekezünk. Az elvesztett helyek mint képek testi emlékezetünket [...] átvitt értelemben vett helyekként töltik ki. [...] Ebben az átvitelben a világot megtestesítés által reprezentáljuk, amelyet emlékezetünkben levő képekként birtoklunk. A tapasztalat és emlékezés közötti csere egyben a világ és kép közötti csere is. A képek ettől fogva részt vesznek a világ minden új észlelésében” (Belting, 2007. 76).

Bella csúfságával szimbolikusan elveszített tere és ideje ellen egy olyan képpel „védekezik”, mely egy valóságosan elveszített időt és teret (halált) reprezentál, így az ő sorsa is megpecsételődik. „Az idő tartalma a halál által már birtokba vett emlékképben válik végérvényessé” (Belting, 2007. 258), s ezt az emlékképet a fénykép tárgyiasítja: annak feltalálása óta „a fotográfia a halál kitarató társa” (Sontag, 2004. 29). A „valóság” – melynek megítélése a fotó esetében még összetettebb kérdés, mint más képi ábrázolásoknál (Vitéz, 2012) – már pusztán a megörökítettség tényétől is átalakul.

Bellát a képek (önmaga tükörben látott, visszataszítóan csúf képe és a halott húga fényképe egyszerre) készítette a saját testétől való menekülésre. Látszólag a képet ruházta fel „azzal a hatalommal, hogy a test nevében és a test helyett lépjen színre” (Belting, 2007. 168), ezzel azonban – s kiváltképp akkor, amikor visszakérte a fényképet, illetve, amikor a saját élő és a húga halott képét egymás mellé helyezte – újraalkotta a „*halál idejét*”.

Barthes az elhunyt anyja fényképeit nézegetve próbálta meg visszaidézni a még élő asszonyt, de a fénykép nem adott biztos támpontokat, csak a képben rejlő történelem (tudniillik, a kép azt bizonyítja, hogy az illető már az előtt is élt, hogy ő megszületett volna). Ha valaki úgy hal meg, hogy reprodukálta magát gyermekében, egyúttal meg is haladta önmagát, léte már nem értelmetlen. Meglepő a gondolatmenet: „... én, akinek soha nem volt gyermeke, betegségében saját anyámat szültem meg” (Barthes, 1985. 83).

Bella, akit a sors arra kényszerített, hogy talán ő se reprodukálhassa magát, a levélkapcsolatban önmaga utódja helyett, a fénykép révén, „megszülte” saját, halott hűgát. S miként Barthes is ezt olvasta ki a Téli kertben készült fényképből, úgy Bella számára is ezt a kérdést válaszolta meg a nyitott szekrényajtóban egymás mellé polcolt két fénykép: „Nem maradt más hátra, mint hogy várjam teljes egyértelmű halálom” (Barthes, 1985. 83). Mintha ugyanazt üzenné Kosztolányi is több mint egy évszázad távolából, amit a kortárs fotóesztétika filozófiai nézőpontja érzékeltet: „Lényegét tekintve a fotográfia kevert, mivel a visszafordíthatatlant és a befejezhetetlent kapcsolja össze” (Soulages, 2011. 141). Bella, a „csúf lány”, nem más, mint az életben lefényképezett halál.

## IRODALOM

- ARGEJÓ Éva (2012): Munkácsi Márton, a „magyar származású” fotóriporter. *Médiakutató*, 2012/2. 25–34.
- ARISZTOTELÉSZ (1997): *Nikomakhoszi etika*. Európa, Bp.
- AUGUSTINUS / Szent Ágoston (1997): *A boldog életről. A szabad akaratról* (2. jav, kiadás). Európa, Bp.
- BARTHES, Roland (1985): *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Európa, Bp.
- BARTHES, Roland (1990): *A kép retorikája*. *Filmkultúra* 5. 64–72.
- BÄTSCHEMANN, Oskar (1998): *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába. Képek elemzése*. Corvina, Bp.
- BELTING, Hans (2007): *Kép-antropológia*. Kijárat Kiadó, Bp.

- BÉNYEI Tamás (2010): *Kettős látás: a képiség viszontagságai Oscar Wilde Dorian Gray arc- képe című regényében*. In: KOVÁCS Árpád (szerk.): *Regények, médiumok, kultúrák*. Argumentum, Bp., 278–305.
- BÓNUS Tibor (2006): A csúf másik – szégyen és részvét. Kosztolányi Dezső: *Pacsirta*. *Tiszatáj*, 2006/május, 51–72.
- ÉRFALVY Livia (2012): *Kosztolányi írásművészete*. Iskolakultúra, Veszprém
- FRENYÓ Zoltán (2003): Az igazság antik és keresztény fogalma. *Valóság*. 2003/6., 1–10.
- JIN-IL Yoo (2003): *Kosztolányi novellisztikájának félelem-motívumai*. Littera Nova, Bp.
- KIBÉDI VARGA Áron (1998): *Szavak, világok*. Jelenkor, Pécs
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1916): *Tinta*. Kner, Gyoma
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1924): *Pacsirta*. Athenaeum, Bp.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1929): *Alakok*. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Bp.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1969): *Álom és ólom*. Szépirodalmi, Bp.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1971): *Összegyűjtött versei*. Szépirodalmi, Bp.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1972): *Hattyú*. Szépirodalmi, Bp.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1973): *Én, te, ő*. Szépirodalmi, Bp.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1975): *Ércnél maradóbb*. Szépirodalmi, Bp.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1977): *Egy ég alatt*. Szépirodalmi, Bp.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1981): *A léggömb elrepül*. Szépirodalmi, Bp.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1981/b): *Esti Kornél*. Szépirodalmi, Bp.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (2002): *Bölcsőtől a koporsóig*. Bp.
- LOUVEL, Liliane (1998/a): *L'oeil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse
- LOUVEL, Liliane (1998/b): *Texte / Image. Image a lire, testes a voir*. Presses Universitaires de Rennes.
- LOUVEL, Liliane (2010): *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*. Presses Universitaires de Rennes
- MISZKAVAIHI (1987): *A boldogságról*. Európa, Bp.
- ORTEGA Y GASSET, José (2005): *Regény, színház, zene*. Nagyvilág, Bp.
- SÁNDOR Katalin (2006): Közelítések a médiumköziség kérdéseire 2. *Iskolakultúra*, 2006/2. 65–74.
- SCHARF, Aaron (1997): *Művészet és fotográfia. Fotográfia mint képzőművészet: a képzőművészet mint fotográfia*. In: BÁN András – BEKE László (szerk.): *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Enciklopédia, Bp., 33–52.
- SONTAG, Susan (2004): *A szenvedés képei*. Európa, Bp.
- SOULAGES, Francois: *A fotográfia esztétikája. Ami elvész, és ami megmarad*. Kijarat, Bp.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2007): *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálat*. Kalligram, Pozsony
- SZILÁGYI Gábor (1999): *Az elemi KÉPTAN elemei*. Magyar Filmintézet, Bp.

SZŐNYI György Endre (2004): *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*. JATE Press, Szeged.

TÖRÖK Sophie (1936): *Harc a félelemmel*. *Nyugat*, 1936/12.

VARGA Emőke (2012): *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*. L'Harmattan, Bp.

VARGA Tünde (2004): *Képtelen képzelet: Kép és képzelőerő az ekphraszisz trópusában*. In: JENEY Éva – SZEGEDY-MASZÁK Mihály (szerk.): *(Tév)eszmék bővölete*. Akadémiai, Bp., 11–36.

VITÉZ Ferenc (2012): *Hazudik-e a sajtófotó? A kép és a valóság viszonyának értelmezése, avagy a fotó valóságértelmezése médiakontextusban*. *Médiakutató*, 2012/2., 7–24.

WALDENFELS, Bernhard (2004): *Az idegenség etnográfiai ábrázolásának paradoxonjai*. In: Biczó Gábor (szerk.): *Az Idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*. Csokonai, Debrecen, 91–116.

#### ONLINE FORRÁSOK

FLUSSER, Vilém (1990): *A fotográfia filozófiája*. Budapest: Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK. <http://www.artpool.hu/Flusser/flusser.html> (Utolsó letöltés: 2012. 04. 06.)

[http://www.kosztolanyioldal.hu/sites/default/files/119\\_biblio-kd-3.pdf](http://www.kosztolanyioldal.hu/sites/default/files/119_biblio-kd-3.pdf) (Utolsó letöltés: 2012. 11. 05.)



Vadász György: *Világkép* (1975)



*Gervai Tamás: Mohácsi impressziók 3. (1977)*