

36. OTDK Humán Tudományi Szekció

Intermediális közelítések a nagyvároshoz –

A flâneur megjelenése Karinthy Frigyes
novellisztikájában

Jelige: Kószáló

Tartalomjegyzék

1. Bevezető.....	3
1.1. Előszó.....	3
1.2. A nagyváros megszületése.....	3
2. Charles Baudelaire és a flâneur	6
2.1. A megfigyelő aspektusai.....	11
3. Irodalom és vizualitás	13
3.1. Budapest, a modern város	14
3.2. Mediális keveredés	16
4. „A vékony szalag összegubancolódott, szakadozik, percekre megáll”	19
4.1. Karinthy Frigyes rövidprózái.....	19
4.2. <i>Impresszionizmus</i> (Athenaeum, 1913).....	20
4.3. <i>Hölgyeim és Uraim – Ismeretlen Írások</i> (Athenaeum, 2020).....	28
5. Összegzés	34
6. Irodalomjegyzék	35

1. Bevezető

1.1. Előszó

Karinthy Frigyes az egyik legolvasottabb író a 20. század eleji magyar irodalom nagyjai közül, mégis az egyik legkevesebbet kutatott szerző, akinek kritikai utóélete a legkiszámíthatatlanabbul alakult a nagy Nyugat-generáció íróival szemben. Az elsősorban humoreszkekről elhíresült nagyvárosi íróval egyre kevesebb kritika és tanulmány foglalkozik, így dolgozatom célja, hogy lehetőséget kínáljak egy újfajta befogadásra a Karinthy-recepciónak. Karinthy Frigyes novellisztikájában megjelenő flâneurt Walter Benjamin esszéinek kapcsán vizsgálom, és arra keresek választ, hogy a modern magyar irodalomban megjelenő megfigyelő miként tipologizálható és miként válik beazonosíthatóvá a 20. századi Budapestben.

A modernség kezdetével a vidék esztétikumát és idilljét a nagyváros, mint irodalmi téma váltja fel. A mediális keveredések is elkerülhetetlenné válnak a technikai újítások korában és a mozgókép megjelenésével egyidejűleg, egy újfajta változás veszi kezdetét a magyar irodalom különböző rétegeiben. A filmes elbeszélői mód egyre népszerűbb lesz a *Nyugat* nemzedékeinek alkotásaiban. A kutatási területet a modernség főbb toposzai felé is kinyitom, így a megfigyelői attitűdök mellett a városképeket, a kávéházi kultúrát, a tér és individuum szerepköreit, illetve a mediális keveredést kutatom Karinthy Frigyes novellisztikájában.

1.2. A nagyváros megszületése

A dolgozatom választott szerzője, Karinthy Frigyes, ahogyan a magyar századelő más nyugatos írói is, a nagy európai irodalmi, főképpen a francia modernség műfaji és tematikus mintáinak az átvétele által sajátították el a maguk modernség-változatát. Nemcsak a költészet és az új irodalom társadalmon belüli szerepeinek fontosságáról, esztétikai küldetéséről szóló tézisek terén, de bizonyos konkrét metaforák és toposzok ábrázolása tekintetében is Baudelaire és kortársai jelentették a magyar századforduló elsődleges mintáit. Az addigra kétségtelenül európaivá és nagyvárosiassá vált Budapest, pedig hasonló kihívásokkal szembesítette a korszak művészeit, mint a 19. század közepének Párizsa a korai francia modernistákat: Ady és kortársai, a *Nyugat* első nemzedéke számára a budapesti táj hasonló esztétikai „látómezőt” kínált, a modern élet színpadszerű tereként képeződött meg, mint Párizs a korai modern irodalmi és

művészeti stúdiumokban. Ennélfogva, Karinthy rövidprózáinak megértéséhez elsőként ismertetni fogom Walter Benjamin munkásságát és a baudelaire-i Párizst.

A romantika és a modernség határán, a 19. század közepétől megváltozik a lírához való hozzáállás, a költészet tárgya átalakul, immár nem a természet, hanem az „ember külvilága” veszi át az uralmat. A korszak felhatalmazza a költészetet, hogy elveszítse a kapcsolatot a romantikában megismert természettel, külső világgal, és a figyelmét a belső világra összpontosítsa. A korszak közepétől egy fokozatos izoláció figyelhető meg a költői hasonlatok terén is, hiszen az alakzat immár nem az empirikus megismerést erősíti, hanem a vers fő szervező erejévé válik. Új irodalmi témák jelennek meg; a lírai én figyelme a természetből a burjánzó nagyvárosba csoportosul át. A képrögzítés megjelenésével és a dagerrotípiák népszerűségének köszönhetően az irodalomban is megjelenik a képszerűség kultusza. Ennek kapcsán érdemes megemlíteni William Thackeray¹ angol író, akinek munkássága során beszélhetünk a panoráma irodalom fogalmáról és jelenségéről, hiszen a műfaj egyik első avatott alkalmazója volt. A korszak irodalma általánosan ambicionálja a panorámakép élmény megidézését. A 19. századi regény a szöveges panoráma, de Baudelaire verskötete, – ciklusa is ezt a célt kergeti a létrehozásával, a megismerés és a tapasztalás kezd összemosódni, egy komplex tapasztalati illúzióval és részletgazdagsággal jelenik meg az ábrázolás, amely nem realista, hanem egy kísérleti szemszögből vizsgálja az őt körülvevő környezetet.

A panoráma festészettel egyidejűleg jelenik meg a panorámaszerű irodalom is, azontúl, hogy a természet ábrázolását minél élethűebben akarja megvalósítani, előre mutat a mozgóképre, majd a hangos filmre. Megjelenésével az ember számára kiteljesedik a világ, kilép az eddigi megszokott keretek közül.² Azzal, hogy különböző médiumok átfedésbe kerülnek egymással, nemcsak az irodalom és festészet területén megy végbe egy változás, hanem a társadalom szintjén is. „A panorámák, amelyek fordulatot jelentenek a művészet és a technika viszonyában, ugyanakkor az új életérzés kifejezői is. (...) A város a panorámában éppen úgy szélesedik ki, mint később, szubtilisabb módon, a csatangoló (flâneur) számára.”³

Városi tájképek, panorámaképek látványa a korszak szórakoztató eszközévé válik a 19. század közepétől. Ebben az új világban, ahol a város jelentése újraértelmeződik, az individuum

¹ William Thackeray (1811-1863) angol író, legismertebb műve a *Hiúság válsága; Toll és ceruza vázlatok az angol társadalomból* (1849)

² Walter Benjamin, *Párizs, a XIX. század fővárosa* Ford. Széll Jenő In *Kommentár és prófécia*, Gondolat, 1969, 79-80.

³ U.o.: 88.

a tömegbe és az épületek szépségébe menekül. Itt találkozhatunk egy újfajta irodalmi típussal, mely a nagyvárosban teljeseedik ki; az utcák, passzázsok, kávéházi enteriőr közt érzi otthonosan magát. Ez a kószáló, csavargó nem más, mint a flâneur, akit Walter Benjamin német esztéta, Charles Baudelaire költészetének és korának tanulmányozása során dolgozta ki a 20. században, a francia szimbolista költő munkásságainak nyomán. Ahhoz, hogy megértsük a kószálót, mint jelenséget említést kell tenni a Haussmann-féle városreformról.⁴ Az 1789-es francia forradalmat és barikádokat követően a várospolitikus céljául tűzte ki a francia főváros újjáépítését, stratégiai városszépítését. Az Haussmann-féle sugárutak, átlátható és kontrollálható utcák célja a higiéniai feltételek javítása, általános civilizációs fejlődés elősegítése volt, többek közt a következő polgárháború elkerülése és a barikádok bármelyféle létrehozása. „Olyan szélesre építteti az utcákat, hogy alkalmatlanok legyenek a barikádok építésére, másrészt az új utcák jelentik a legrövidebb utat a kaszárnnyák és a munkásnegyedek közt.”⁵ A városi ember légtére is megváltozott ezáltal, így elkerülhetetlen volt a reakció a változásra, mind az emberek életvitelében, mind a művészetekben. „Mindazonáltal elidegeníti a párizsiakat városuktól, nem érzik már magukat otthon. Lassan a nagyváros embertelen jellegének tudatára ébrednek.”⁶ A korszak szinte magától teremti meg a kószáló (flâneur) típusát. A városreformnál már valamivel korábban is megjelenik a műemlékvédelem is, amelynek Victor Hugo volt az irodalmi vezéregyénisége. A lakókörnyezet teljes újraépítése, az elidegenedett emberek – irodalomban és a képzőművészetben is megjelent – a változás előtti állapotot próbálták visszahozni és valamelyest megőrizni azt. Ennek köszönhetően jött létre a városi nosztalgia, mint egy válasz a változásokra. Egyidejűleg kezdődik el a múlt megtartása és csodálata, ennek a bölcsőjében született meg a flâneur figurája.

A város újjáépítésével, a passzázsok megjelenésével a panorámairodalom a festészettel tudott kiteljesedni. A fotográfia – a későbbiekben a mozgóképes kultúra – megjelenésével, a kézzel fogható táj, a természetbe vágyódás felerősödik, de úgy, hogy az ember a városban marad, és ott keresi vágyának tárgyát. A különböző vázlatokból, anekdotákból megmaradt városleírásokkal, szinte térképszerűen felvázolhatjuk a 19. századi Párizst. Ezek a leírások a panorámák és útirajzok tökéletes anyagai és forrásai voltak. „A leírások kényelmessége jól illik azoknak az embereknek a habitusához, akik a városban kószálva, az aszfalton róják botanikai gyűjtőútjaikat.”⁷ A Haussmann-féle városátépítés a kószálásban is változást eredményezett,

⁴ Georges Eugène Haussmann (1809-1891) francia báró és várospolitikus III. Napóleon császár uralkodása alatt.

⁵ BENJAMIN (1969): i.m. 91.

⁶ U.o.: 91.

⁷ Walter Benjamin, *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél* Ford. Bence György In. *Angelus Novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Magyar Helikon, 1980, 850-852.

hiszen azelőtt keskeny járdák léteztek csak, amelyek nem nyújtottak védelmet a tömegközlekedési eszközök elől. A sugárutak és a passzázsok megjelenésével a város szinte szabaddá vált a kószáló számára, hiszen megszűntek a keskeny útszéli járdák, a szűk, sehova se vezető utcák.⁸ A kor írói szinte akaratlanul is útkönyveket írtak a városaikról. Epikus művek, lírai alkotások a kószáló számára az „emlékezés nem a könyv forrása, hanem múzsája volt”.⁹ A kószáló tárja fel újból a várost, amelynek típusát Párizs teremtette meg. A passzázsok létrejöttével összemosódik az enteriőr és az exteriőr.

A belsőépítészet csodái, az enteriőr kikerül az utcára és az ipari fényűzés megtestesülését jelenti. Épületek lebontásával, terek újjászületésével megkezdődik az enteriőr virágkora. A magányos lélek megdicsőülése a cél.¹⁰ Az enteriőr eszközként jelenik meg a kor emberének, mellyel kiteljesedhet; a feledésbe veszett, dicsőséges múlt és az elérhetetlen távoli vidékek találkozhatnak. A belső enteriőr népszerűsége kerül ki a négy fal közül az utcák légterére és válik a kószáló otthonává. „A kószálónak az utca a lakása, éppúgy otthon érzi magát a házak homlokzatától közrefogva, mint a polgár a szoba négy fala között. Számára a csillogó, zománcozott cégtábla legalább olyan faldísz, mint a polgár szalonjában az olajfestmény; a házfal az írópultja (...) könyvtára az újságosbódé, és a kávéházi terasz az erkély, ahonnan munka után letekint udvarára.”¹¹ Pont ez az otthontalanság, folyamatos mozgásban levés teremti meg paradox módon a kószáló otthonát. Hiszen nincs egyetlen egy fizikai térhez kötve, a természetének köszönhetően bárhol otthon tudja érezni magát, ezzel együtt kiteljesedése sincs korlátozva. A megszokott, otthonos tér innentől kezdve az utcák, terek és kávéházak falai közt lelhető fel. 19. századi Párizs újjáépítésével, a passzázsok létrejöttével a nosztalgia érzete elkerülhetetlen, így nem meglepő, hogy a már említett irodalmi típus, aki az őt körülvevő dolgokra reflektál, és a művészetből táplálkozik, majd éppen a korabeli Párizs lírai enciklopédistájának, Charles Baudelaire-nek a költészetében teljesedik ki.

2. Charles Baudelaire és a flâneur

A romantika korszakától egyre távolodva egy korszakváltás veszi kezdetét; a költő szerepe megváltozik, átértékelődik. Nem számíthat másra, csak önmagára és az őt körülvevő művészeti

⁸ U.o.: 852.

⁹ Walter Benjamin, *A kószáló visszatér* Ford. Kőszeg Ferenc In. *Angelus Novus*, Magyar Helikon, 1980, 577.

¹⁰ BENJAMIN (1969): i.m. 85.

¹¹ BENJAMIN (1980): i.m. 852-853.

médiumokra, mint az irodalom, festészet és színház. Baudelaire kiemelkedik kortársai közül, a képszerűség kultuszában a szöveg textusa, megszerkesztettsége érdekli.

Költészetében a modern művész hangján szólal fel, mint a jelenkor archeológusa. Esztétikailag is reflektál a jelenre és a jövőre. A szavak erejével új kontextusba helyezi a városi nosztalgiát és a jelenkort. Így válik Franciaország, legfőképpen Párizs a késő 19. századi művészet melegágyává. Baudelaire, ezt az újfajta életérzést fogalmazta meg *A romlás virágai* című kötetében, amellyel elősegítette a versművészet továbbfejlődését. Baudelaire költészetében jelenik meg a nagyváros, mint irodalmi téma. A városról, és legfőképpen a Párizsról kapott képek nem a tájleírás tárgyát képezik, hanem „egy allegorikus költői látásmód, az elidegenedett ember tekintete” által festik újra a birtokba vehető tájat.¹² Ennek az elidegenedett ember tekintetének életformájává válik a csatangoló, sehol sem érzi otthonosan magát, így a tömegbe menekül. „A tömeg az a fátyol, amelyen keresztül nézve a csatangolónak fantazmagóriaként látszik a megszokott város. Ebben az ábrándképben hol táj, hol szoba.”¹³ Azaz, a csatangoló nem a megszokott képet látja, nem úgy fogadja be a várost, ahogy az őt körülvevő tömeg teszi, hanem egy elképzelt világot jelenít meg maga előtt. Az enteriőr kiköltözésével, a vasszerkezetes passzázsok megjelenésével a flâneur nem is tudna bent maradni és a négy fal között kiteljesedni.

A 19. századi újításoknak köszönhetően teremődik meg a nagyváros, mint a lírai költészet tárgya és a benne csírázó kószáló. Az ő tekintetén keresztül ismerjük meg Párizst, mint nagyvárost, a szűk utcák házfalait, a passzázsok üzleteit és a kávéházak asztalainál ülve a kor embereiről is festményszerű leírást kapunk.¹⁴ A kószálóra tekinthetünk úgy, mint az utca felfedezőjére vagy éppen egy olyan személyre, aki úgy ismeri a város minden szegletét, mint a saját tenyerét. Ez a fajta ismeret teszi lehetővé a kószáló számára, hogy elvegyülhessen a tömegben és nyomozóhoz híven elemezze az őt körülvevőket. A tömegbe menekül az is, aki az üldözői elől menekül. A korszak nemcsak a flâneur típusát, hanem a detektívtörténeteket is megteremtette. Baudelaire sosem írt detektívregényeket, mégis fontosnak tartom témám szempontjából az értelmezésüket. Ahhoz, hogy a későbbiekben a modernség kószálójának élete és cselekedetei értelmezhetőek legyenek, említést kell tenni az Edgar Allan Poe elbeszéléseiben megjelenő detektívről. Igaz, kutatásom témája nem a nyomozó flâneurt keresi, hanem a városi kószálót, aki csak megfigyelője a cselekményeknek és nem avatkozik bele a történésbe. Viszont

¹² BENJAMIN (1969): *i.m.* 87.

¹³ U.o.: 87. o.

¹⁴ Vö.: Baudelaire híres programesszéjében, *A modern élet festője*-ben a művészetének mértékeként a festő-publicistát, Constantine Guys-t jelöli meg.

a 20. század kószálója megismeréséhez nélkülözhetetlen az úgynevezett nyomozó felfedése. A terror idején mindenki összeesküvő és detektív egyben. „A megfigyelő olyan fejedelem, aki mindenütt megőrzi inkognitóját” – írja Baudelaire művészeti írásaiban. A kószáló így válik detektívvé, éber megfigyelővé. A város ismeretével és a megfigyeléseinek köszönhetően megdicsőül a kószáló a detektívregényekben. Poe elbeszélései Baudelaire fordításaival kerültek be a francia irodalomba.¹⁵ „Baudelaire adoptálta a műfajt ezeknek a mintadaraboknak a lefordításával. Poe műve teljesen beleolvadt az ő sajátjába; és Baudelaire úgy hangsúlyozza ezt, hogy a módszerrel vállal közösséget, amely Poe-nál minden műfajban azonos marad.”¹⁶ Baudelaire átveszi az amerikai író eszköztárát és Párizs képére formálja azokat, *A romlás virágai*-ban megtalálhatók a detektívtörténeteket kitevő elemek, mint az áldozat és a tetthely a *Gyönyörök mártírja* című versben, a gyilkos *A gyilkos bora* és a tömeg az *Esti szürkület* című művekben.

Az említett írások megértéséhez a tömeget mint jelenséget kell megérteni. Baudelaire költészetében a tömeg sose egy társadalmi osztályrészt jelöl, hanem a járókelők által létrehozott tömeget, amely egy alaktalan közösséget formál meg. Fontos, hogy ez a tömeg sosem neveződik meg és egyetlen íráshoz sem áll modellt, mégis a maga módján a vers témáját képezi. A tömeg romantikus victor hugo-i formájával van jelen, mely a társadalmi pátosz a természeti erőként való ábrázolás útjait keresi, mindvégig tudatosan távol tartotta magát Baudelaire.¹⁷ Ez az alaktalan közösség a 19. század közepére egy olvasóközösségé szerveződött. Ezt a tömeget szólítja meg és írja le Baudelaire, de pontos leírást sosem ad a tömegről.

„Mint züllött részeges, ha némi női roncsot, vánnyadt keblű lotyót csokol és belemar, titkos, futó gyönyört mi úgy falunk hamar, facsarva lázasan, mint egy avított narancsot.”¹⁸

Baudelaire költészetét ismervén tudjuk, hogy a lényegét sose mondja ki, hanem a dolgok mögé rejtve jelenik meg. Pont, mint a kószáló, ahogyan a tömeget figyeli. Nincsen soha kimondva, hogy ő a kószáló, hanem a leírásokból következtethető ki a létezése. Baudelaire-nél a kószáló a nosztalgia által megteremtődött Párizsban érzi otthonosan magát és nincs semmilyen szándéka elmenni és kitűnni onnan. A passzázsoknak köszönhetően a csatangolóknak nem kellett felvennie a lépést a mellette elhaladó járművekkel és szabadon bókálózhatott az üzletsorok között. Vágyhatott a járókelők által létrehozott tömegbe, de el is különülhetett tőle.

¹⁵ BENJAMIN (1980): i.m. 859.

¹⁶ U.o.: 859.

¹⁷ ld. Hugo-ról szóló esszéje és leveleiben való kritika megfogalmazása

¹⁸ Idézet *A romlás virágai* című antológia *Előhangja* című verséből Tóth Árpád fordításában

A tömeg – a már említett „lebegő fátyol” mintájára – maga a fátyol a metafora szerint, ezen keresztül jelenik meg a város, a látványok sokasága és ezen fátyolon, vagyis a tömeg tekintetén át szemléli Baudelaire Párizst is. Az *Á une passante* vagyis a *Találkozás egy ismeretlennel* című versében a tömeg jelen van, még sincs nevén szólítva.¹⁹ A versben megjelenő nő, szinte szellemként suhan végig a lírai én tekintete előtt. „E jelenséget, melyet a nagyváros fia oly elragadónak talál, csak távoli ellentétként, mintegy ellenséges elemként veszi körül a tömeg, de mégiscsak e tömeg közvetítésével érzékelhető”.²⁰ Ebben a szonettben a tömeg nem egy polgári réteget akar szimbolizálni, hanem az „erotikus ember életében betöltött funkciójáról van szó (...) A jelenség, amely megigézi, nemcsak elvész a tömegben, hanem egyedül ott merül föl.”²¹ A fátyolos hölgy elsuhanása párhuzamba hozható a tömeg áramlásával. Nem tartozik közéjük, mégis vágyik a hölgy társaságára. Kárpótolni akarja magát, ezért a négy fal között keres megoldást. A szoba falai között nyomot hagy maga után, mint egy lenyomatot képez az utókornak – ez a fotográfia megjelenésével felerősödik, mivel archiválja az ember nyomait. Baudelaire költészetében a menekülés gyakran előfordul, hiszen a nagyvárosban létrejött kószáló menekül az akkori rendszer elől is, így törekszik a láthatatlanságra is. Ebbe szól bele a Haussmann-féle városreform, amely által a házakat felszámolták, így ellenőrizhetővé vált a kószáló haladása és már nem olyan céltalanul bolyonghatott a város terein. A tömegnek köszönhetően ezek a nyomok elvesztek, így még jobban felerősödött a vágy a tömegbe menekülésre.²²

A korábban említett *Á une passante* versében is ez a kettős kép bontakozik ki, ahol a szerelem és a halál találkozik. Érosz és Thanatosz, életösztön és halálvágy, avagy szerelem és halál. Mindkettő alapprincípium Sigmund Freud szerint, az egyik nincsen meg a másik vonzó-
tasztító jelenléte nélkül. A tömegben való kószálás során elkerülhetetlen a halál képével való találkozás, a sírok közti bolyongás. Párizs utcáit mindenhol ellepi a halál, ezt fejt ki Baudelaire bővebben is *A dög* című versében, amely az egyik leghíresebb költeménye *A romlás virágai* kötetkompozícióból. A halál és a nő képe ebben a versben is tökéletesen összefonódik. A borzasztó látványok segítségével ismerhetjük meg igazán a város valódi arcát.²³ „Ennek a fátyolnak időnként fel kell lebbennie, de nem azért, hogy a halált tárja fel elénk, hanem hogy egy másik, anorganikus, történelmi életet, a nyüvektől mozgatott rothadó testet, melynek

¹⁹ Walter Benjamin, *Motívumok Baudelaire költészetében* In. *Kommentár és prófécia*, Gondolat, 1969. 240-250

²⁰ U.o.: 245

²¹ BENJAMIN (1980): i.m. 862.

²² U.o.: 865

²³ Fogarasi György, *Metropolisz/nekropolisz. Baudelaire Párizsa, Benjamin passzázssai* – In *Szövegek és terek*, Kijárat Kiadó, Bp., 2005. 310-311.

elevensege minden hullamerevségnél borzongatóbb”.²⁴ A halál láthatóvá tétele állandó probléma volt, a 19. századtól kezdődően az irodalomnak erőteljes témája lett a halál és az ezzel összefüggő halottasház.²⁵ A tömeg és a halál képe is erősen összefonódott, a halottak tömegének motivikája a századforduló derekán több irodalmi műben is fellelhető. Ez párhuzamba hozható Freud tanaival, vagyis a lélek problematikájával és az öngyilkosság jelenlétével.

A romlás virágai kötetből tudjuk, hogy a lírai én a melankóliából született és allegorikus módon van jelen. Az elidegenedett ember tekintetén keresztül a nő és a halál képe Párizssal fonódik össze. Tökéletes lenyomatott ad a romlott világról, „egy társadalmi, modern alapréteget jelenít meg a város ’halotti idilljében’”.²⁶

A visszaemlékezésben Párizs tárgyként jelenik meg, mint múzsa a költő számára, egyúttal a kószálónak is azzá válik. „Előtte jár az utcák során, és mindegyik utca lejt. A múzsa vezet a mélybe (...) amely csak bűvösebb attól, hogy nem a szerzőé csupán, nem magántermészetű. A kószálás végtelen színjátéka nyitja meg a várost, a kószálását, amiről azt hittük, hogy már végképp kimúlt. A kószáló típusát Párizs teremtette meg. Hisz Párizst sem az idegenek, hanem maguk a párizsiak tették a kószálók Ígéret földjévé”.²⁷ A város tájként tárja fel önmagát, amiben az elveszettség és az otthon szimbiózisban él egymással. A gyors változás következtében Baudelaire „kegyetlen szóval ihlette a várost, amely az emberszívnél gyorsabban változik”.²⁸ Sőt, ez egyben utalás is *A hattyú* című vers második részének kezdetére:

„Párizs megváltozik, de renyhe bánatomban Nincs rezzenés! Kövek, állványok, új falak,
Ódon külvárosok: jelképpé válnak nyomban, S rám dús emlékeim kőszúllyal omlanak.”²⁹

Egy már elfeledett, átépített terepen találja magát a kószáló, mégis megtalálja az otthonát. „Hisz az örökké nyugtalan, örökké a helyét változtató kószálónak az utcák a lakása: a házfalak között épp annyit él, tapasztal, tud meg és gondol ki, mint az individuum a négy fal védelmében. A tömegnek – és a kószáló a tömeggel él – egy csillogó, zománcozott céltábla legalább olyan faldísz, mint a polgár szalonjában az olajfestmény, az újságbódék a könyvtára, a levélszekrények a bronzszobrai, a padok a budoárja, és a kávéházak terasza az erkélye,

²⁴ U.o.: 311.

²⁵ Vö: Kosztolányi Dezső *Tinta* (1916) című novelláskötete, amelyben megjelenik Párizs, a nagyváros, a tömeg és többek közt halottasházi leírásokkal találkozhatunk.

²⁶ BENJAMIN (1969): i.m. 88.

²⁷ BENJAMIN (1980): i.m. 577-578.

²⁸ U.o.: 581.

²⁹ Charles Baudelaire *A hattyú* című verse Tóth Árpád fordításában

ahonnan háza népén a szemét legelteti”.³⁰ A kószáló a modern nagyvárosban teljesedik ki igazán, majd a századforduló után újra megjelenik és a kávéházi kultúrában fog felbukkanni. Tökéletes helyszín lesz, hiszen a modern ember számára a megfigyelés lételemmé válik és a kávéházi asztala mellett az üvegen keresztül órák hosszat tudja a kulturált kémkedést folytatni.

2.1. A megfigyelő aspektusai

A kószáló lételeme, hogy megismerhesse a világot, az őt körülvevő tömeget és annak középpontjába kerüljön, mégis rejtve maradjon a kíváncsi tekintetek elől. Ő az, aki naphosszat tölt egy park padján ülve, a kávéház teraszán keresztretjvényeket töltögetve és csak figyeli az őt körülvevő embereket. Nyomozóhoz híven elemzi az elhaladó tömeget, viszont őt sose veszik észre. Elvegyül a tömegben és a részesévé válik. Az előző fejezetben Baudelaire Párizsban kibontakozó kószálóját próbáltam ismertetni, de ahhoz, hogy a későbbiekben a Karinthy-féle nagyvárosi csatangoló is értelmezhető lehessen, a különböző megfigyelői stratégiákat is ismertetni kell. A nyomozó-típusú flâneur kapcsán már említést tettem Edgar Allan Poe munkásságáról, *A tömeg embere* című elbeszélésében megjelenő megfigyelő Londonban helyezkedik el. A Poe-féle flâneur egy nyomozó szellemiségéhez hasonló alakot ölt, így részben elhatárolódik a benjamini kószálótól és egy új megfigyelői stratégiát vehetünk észre. A kószáló kiindulópontja ebben az esetben is a kávéház, és az ablaküvegen keresztül figyeli a járókelőket, akiket egy nagy tömegként definiál. Fontos, hogy a Poe-féle megfigyelő a tömeg szintjén mozog, szinte egyenlő félként van ő is megjelenítve. Amitől viszont már más lesz a londoni megfigyelő a párizsi kószálótól, hogy egyfajta mediális keveredés is megjelenik az elbeszélés módjában. A leírások alapján egy filmes látásmódot vesz fel a megfigyelő, aki útra kel a szövegben és követi a tömeget.

Míg E. T. A. Hoffmann *Unokabátyám sarokablaka* című rövidprózájában lévő szemlélő Berlinben foglal helyet Poe megfigyelőjével szemben, és az első megfigyelői stratégiát alkalmazza. Hiszen, Hoffmann egyik utolsó írásáról van szó, amiben az egyik legkorábbi kísérletre tesz szert, hogy képszerű leírást adjon a nagyvárosról.³¹ A Hoffmann-féle megfigyelő már nem az utca szintjén, sem a nyilvános kávéházak ablaküvegei mögül figyeli a tömeget, hanem egy polgári lakás emeleti szintjéről. Ezáltal, egy harmadik típusú megfigyelési módszert ismerhetünk meg. Poe-hoz hasonlóan, itt is egy filmes látásmódot figyelhetünk meg, viszont itt

³⁰ U.o.: 581.

³¹ BENJAMIN (1969): *i.m.* 250-251.

egy némafilmhez hasonlóan jelennek meg a tömegből kiragadott emberek. A Hoffmann-féle megfigyelő a tekintet alapos rögzítésére hagyatkozva vizslatja a tömeget. Az elbeszélés helyszíne egy sarokházi lakás, ahol panorámaszerű látványban van része a megfigyelőnek. Ezáltal, a megfigyelői attitűd is teljesen más lesz, mint a Baudelaire-nél és Poe-nál, hiszen Hoffmann kószálója már másképp tekint a tömegre. A tömeg egységéből ragad ki embereket, és azokat kezdi el követni a távcsőve segítségével. Ez azért is fontos mozzanat az elbeszélésben és a megfigyelői stratégiák megkülönböztetésénél, mert a másik kettő kószáló ki van téve annak, hogy észrevegyék, illetve ő is a megfigyelés tárgya lehessen. Addig a Hoffmann-i kószálót már sokkal nehezebb észrevenni, hiszen mint egy detektív figyeli az embereket, úgy, hogy a lakását mégsem hagyja el. Ezért nehézkes is ezt a megfigyelőt valójában kószálónak nevezni, hiszen maga a csavargás, a kávéházak, a passzázsok és mindaz, amit Benjamin megfogalmazott, nincs jelen. „Poe szemlélődőjét egy konkrét látvány köti le, amely végül őt magát is a nyüzsgő tömegbe csábítja. Hoffmann bácsikája béna (...) a kinti áradatba tehát még akkor sem vegyülhetne el, ha saját bőrén érezné a vonzását”.³² De, a megfigyelői stratégia miatt viszont mégis egy kulcsfontosságú szöveggel van dolgunk. Sőt, a későbbiekben ez is segíteni fog a kószáló felfedésében a modern Budapestben és kifejezetten a kávéházakban. Hoffmann megfigyelője egy eszköz segítségével, pontosabban egy operai látcsővel kíván a látás művészetébe beavatni.³³

A három kószáló megfigyelői stratégiájának megfigyelése teszi a későbbi fejezetben lehetővé, hogy interdiszciplináris módon vizsgálhatóvá váljon a 20. század nagyvárosában, Budapesten megjelenő flâneur. A megfigyelői stratégiák összehasonlítása, majd a későbbiekben a kószáló irodalmi figurájának elemzése Karinthy novellisztikájában arra fog választ adni, hogy a filmes elbeszélői mód miként jelenik meg a modern magyar irodalomban. Illetve, arra a felvetésre, hogy az irodalom e korszakában egy olyan intermediális folyamat megy végbe, amelyet irodalom- és kultúrtörténeti szempontból sem lehet figyelmen kívül hagyni. Ez a fajta szemlélet Karinthy Frigyesnél egy antiromanticizáló magatartással fog megjelenni. Értem ezalatt azt, hogy a novelláiban és az esszéiben egyfajta kortárs kritika jelenik meg a tömegkultúrával és a reprodukciókkal szemben.

³² U.o.: 250.

³³ U.o.: 250-251.

3. Irodalom és vizualitás

A századforduló idején, a modernség megjelenésével – ezzel együtt az úgynevezett izmusokkal is párhuzamosan – a különböző médiumok egybemosódtak; egymás kiegészítői lettek. A lírai alkotások első körben a festészettel karöltve formálódtak; a versekben található tájleírások, a pusztaság ábrázolása a tájfestészettel teljesedett ki. A festészet és a már említett panorámafestészet kilépett az addig ismert keretek közül, majd a fotográfia megjelenésével ez a keret még jobban eltolódott, hiszen az adott pillanatot képes volt archiválni, ezzel is korhű lenyomatot készíteni a kor embere számára. Amit addig a narratív szövegek, a festészet és a fotográfia nem volt képes ábrázolni, azt a századelő találmánya volt hívott megtenni. A kamera képes volt az optikai tudattalant is megörökíteni, a dolog mögé mutatni. 1895-ben Párizsban a Grand Caféban mutatták be az első mozgóképet, mely a Lumière-fivérek alkotásának bemutatójaként szolgált.

A korai mozi – a magyar filmtörténet korszakolása szerint ez a némafilm korszak, ennek is az első időszaka, amely 1896 és 1912 közé esik – elsőként attrakciós szempontból érdekes; az egysíntes és az aktuális filmek voltak népszerűek. Ezekben az alkotásokban még nem a narratíva volt a lényeges, hanem csak a képi megjelenítés, a közönség lenyűgözése. Az egyszerű történetet elbeszélő filmeket az 1910-es évek váltották le, hiszen ekkor lépett be az irodalom a filmek világába. „A »kisipari filmezés« után, 1908 és 1912 között a rendszeres híradó- és dokumentumfilmgyártás kibontakozása áll a magyar filmtörténet homlokterében. E korszak elsősorban tehát azért jelentős, mert a nézők ezeknek a filmeknek a segítségével sajátítják el a film (elbeszélő) nyelvét.”³⁴ A szórakoztatói igény hívta elő az irodalmi adaptációkat, de egyúttal az irodalom is hozzájárul az elbeszélői mód elsajátításához. A '10-es évek vége felé jelenik meg a nagy irodalmi művek feldolgozása, vászonra vitele. Egyes országok a saját nagy irodalmi műveiket filmesítik meg, az olaszok az *Isteni színjátékot*, az oroszok pedig Tolsztoj nagy regényét a *Háború és békét* dolgozzák fel. Az irodalmi művek adaptálása követendő példa lesz az elkövetkezendő években, sikeres és klasszikus drámákat filmesítenek meg elsőként, mint a nagy értékű, nemzeti klasszikusnak számító *Bánk bán*, amelyet Kertész Mihály 1912-ben adaptált és vitt vászonra.³⁵ Komplex narratívákat kínáló művek színvonalát akarja a filmes adaptáció elérni, az irodalom és a filmművészet elkezd szorosan összefonódni.

³⁴ Gelencsér Gábor, *Magyar film 1.0*, Holnap Kiadó, Budapest, 2017, 24

³⁵ U.o.: 19-25.

Igaz, elsőként a szórakoztatói funkciója érvényesült a mozgóképnek, amely a mindennapi életet volt hívatott bemutatni. Egyúttal a nagyvárosi élet felgyorsult változásának traumáit próbálta eszközei segítségével dokumentálni a film. „A filmben formai elvként jut érvényre a sokkhatás. Ami a munka ritmusát a futószalagon, ugyanaz határozza meg a filmen a befogadás ütemét”.³⁶ A korai mozgóképvetítések a modern életre reflektáltak; a munkásosztálytól kezdve az arisztokratákig minden réteget és életformát vászonra vittek. Ebben a világban jelent meg újra a kószáló. A baudelaire-i városkép a 20. századi Budapestben született újjá, ezzel is teret adva a csavargó megjelenésének. „A fénykép- és filmművészet a 20. században hasonlóképpen a nagyváros képének újrarajzolásával teremti meg a maga absztrakt városát”.³⁷ Ahhoz, hogy az irodalom és a nagyváros összefonódását megértsük, majd ezt párhuzamba állítsuk a kor vívmányával, a mozgóképfelvevővel, a többi európai nagyvároshoz hasonlóan fejlődő Budapestet kell jobban megismerni.

3.1. Budapest, a modern város

A 20. század kezdetén Budapest teljes értékű nagyvárossá nőtte ki magát, nemcsak hazai, de nemzetközi vonatkozásban is. Tavasszal megnyitottak a virágárusok, nyáron pedig a kávéházi teraszok. A Duna által kettészelt város immáron éjszaka is virágzott. Az ősz kezdetével az éttermek és a kocsmák telnek meg étellel, majd a tél eljövetelével a széles járdák válnak a város fő helyszíneivé, ahol asszonyok és fiatal leányzók a kirakatokat nézik.³⁸ „Idegenek, ha ellátogattak ide, Európának ebbe az ismeretlen zugába, Béctől keletre, ámulva nézték a modern nagyvárost, első osztályú szállodákkal, táblaüveg kirakatokkal, villamosközlekedéssel, jól öltözött férfiakkal és nőkkel” (Lukacs 1999: 21). Fellendült a gazdaság, Budapest a modern város megtestesítője lett. A változás sok mindenre hatással volt, többek közt érintette a kultúrát, de legfőképpen az irodalom területén mutatkozott meg. A 19. századig jellemzően a vidéki élet és a természet szolgált témául a novelláknak, regényeknek és lírai alkotásoknak. Majd a következő évtizedeket követően a többi európai városhoz híven – magyar kontextusban is megjelent a nagyváros, mint irodalmi téma. Ahogy John Lukacs mondta: „Budapest és a magyar irodalom elválaszthatatlanul összefonódott”.³⁹ A magyar szerzőknek Budapest lett olyan izgalmas és színesztéziás helyzetek dömpingszerű együttesét nyújtó, a leírás-irodalmi

³⁶ BENJAMIN (1969): i.m. 252.

³⁷ Bednics Gábor, *Kerülőutak és zsákutcák; A modern magyar líra kezdetei*, Ráció Kiadó, Budapest, 2009, 260.

³⁸ John Lukacs, *Budapest, 1900; A város és kultúrája*, Európa Kiadó, Budapest, 1999, 7-21.

³⁹ U.o.: 23.

megfogalmazás által megragadható térélmény, mint Baudelaire számára Párizs. A kiteljesedést, a tömegbe menekülést és a kulturális sokszínűséget jelentette. De nemcsak a lírai alkotások fonódtak össze a nagyvárosi téma ábrázolásával. „A narratív művek, a festészet, majd későbbiekben a film ragadja magához mindazt, amit a hármas dimenzió jellemez. Az elbeszélés logikája, a városlakók nyelvét idéző modalitás és a különféle perspektívákat felkínáló látószög-váltások könnyen azonosulnak a város észlelésének módozataival”.⁴⁰ A város fejlődésénél és modernizációs időszakánál a tömegközlekedést is figyelembe kell venni, mint megjelenő médiumot, hiszen ez is része lesz a különféle perspektívákban észlelhető város megismerésének.

„A modern költészet születése nem választható el a modern városétól. A modern irodalom egyik fő jellemzője, hogy nagyvárosokban kezd el csírázni és a különféle művészi formákban válik megközelíthetővé. A képzőművészet, a mozgóképrögzítés és az irodalom is a konkrét tapasztalati helyet rögzítették az előttük megjelenő városképet. Ennélfogva a modern városokról kialakított képet nagyban meghatározzák a művészi megjelenítés alkotóelemei.”⁴¹ A modernség és a nagyváros összefonódásával a *Nyugat* első nemzedéke számára Budapest vált a művészetük tárgyává, értve itt a következő írókat és költőket: Babits Mihály, Ady Endre, Kosztolányi Dezső, Tóth Árpád, Molnár Ferenc és Karinthy Frigyes. A meghatározó Budapest-élmény mellett állandóan jelen van a korai 20. század művészetében a nosztalgia, amely a természetbe való visszavágyódást és a vidéki élet szépségeit jeleníti meg. Az irodalom és a filmművészet egymást adaptáló műfajként jelentkeztek a kezdeti időkben. Az új médium megjelenésével egy új, modern városi, urbanizált életforma jön létre, ahol a szórakoztatás válik elsődleges céllá, a későbbiekben ezért is kezd majd el a mozgókép versenyezni a színházzal, majd egy új műfajt létrehozni, amelyben ötvözi a két művészetet.⁴² Mediálisan keverednek a műfajok és létrejön a kinemaszkeccs, mint új műfaj. A színpadi előadás és a mozgókép vetítés ötvözeteként jelenik meg a kinemaszkeccs. Ez azért is fontos, mivel ez a fajta mediális keveredés más szinten is megmutatkozik a modern magyar irodalomban. „Babits verse nemcsak az induló modern magyar költészet összefüggésében jelentős, hanem a nagyrészt még feltáratlan korai magyar film- és moztörténet szempontjából is. Ha a vers keletkezését 1906 végére, 1907 elejére datáljuk, a *Mozgófénykép* az első magyar mozibeszámoló egyikének tekinthető, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a vers egy konkrét mozidarabot jelenít meg

⁴⁰ BEDNANINCS: *i.m.* 260.

⁴¹ U.o.: 257-258.

⁴² Füzi Izabella, *Babits és korai (magyar) mozi, Apertúra*, 2016. tél. FORRÁS: <https://www.apertura.hu/2016/tel/fuzi-babits-es-a-korai-magyar-mozi/>

meglepő részletességgel, s egyben a mozihatás mechanizmusairól is számot ad. (...) Babits versét tehát tekinthetjük a filmről és a mozihatásról szóló nyelv, diskurzus egyik alapító darabjának.”⁴³ A magyar filmtörténet első korszakának (1896 - 1930) mozgóképes felvételeinek több mint kilencven százaléka megsemmisül, ezért is válnak hiánypótlóvá a Babits verséhez hasonló alkotások, hiszen ezzel is segítik a kor hű adatolását és feltérképezését. 1905 körül nyílnak meg az állandó vetítőhelyek szerte a világon, pár év elteltével Magyarországon is már közel háromszáz mozi van. A *Nyugat* indulásával egy időben jelennek meg írások a mozgóképek esztétikájáról és úgynevezett filmelméleti irományok, igaz, ekkor még nem igazán nevezhetők irodalmi alkotásoknak. Ezek csak kezdeti törekvések voltak, az írók előszeretettel jártak filmvetítésekre, így beszámolókról, mozielőadások leírásairól olvashatunk leginkább.⁴⁴

3.2. Mediális keveredés

A nagyváros iparosodásának és átalakításának vizsgálata után arra van szükség, hogy megmutassam miként jött létre a modern Budapest és vált az irodalom tárgyává, majd szolgált adekvát mintaként, mint a századelőn élt franciáknak Párizs az Haussmann-féle városreform után, amikor már a városlakókban kialakult egy elidegenedett városkép. A magyar századelő művészei számára és a korszak városi irodalmában is számos példáját lehet látni, hogy a Párizsból kiinduló felfogások, mint a város kultiválása, a város kárhoztatása és elfogadása miként jelentek meg.⁴⁵ A technikai újítások korában és legfőképpen a technikai rögzítés idejében szinte elkerülhetetlenné vált, hogy különböző médiumok elkezdjenek keveredni. A felsorakoztatott írók és költők közül, Molnár Ferenc és Karinthy Frigyes foglalkoztak mélyrehatóbban az újonnan megjelenő médiummal. A *Nyugat* folyóirat szerkesztői és írói, mind lelkes színház- és filmrajongók voltak. Az irodalmi lap hasábjain több kritika jelent meg e művészeti ágakkal kapcsolatban. Az 1910-es években vált igazán elterjedté a filmművészet mint médium. A némafilmek korszakában nagy hangsúly került a grandiózus színészi játékokra és a történetírásra, ezzel az elbeszélés vált a legfontosabb eszközzé. Ekkor már egész estés

⁴³ U.o.

⁴⁴ Nemeskürty István, *A mozgóképek esztétikája a kezdetektől az első filmelméleti könyvekig (1907-1915)* = N.I., *A filmművészet új útjai*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1986, 523-527.

⁴⁵ Gyáni Gábor, *Térbeli fordulat és a várostörténet*, In *Korunk* 2007/július FORRÁS: <https://epa.oszk.hu/00400/00458/00127/3635.html>

játékfilmeket mutattak be a legkülönbébb vetítő helyeken, legyenek azok kávéházak, kiállítások termei, cirkuszi attrakciók részeként megjelenő vetítések, és természetesen színházakban is zajlottak ezek az események. Így a két médium keveredett és megszületett a kinemaszkeccs, vagyis mozivázlat. Az volt a különlegessége, hogy részben élő színészek adták elő az egyes jeleneteket, majd ugyanazon színészeket lehetett látni a vetített vásznon is. A mozgókép és az élő színészi játék felváltva volt jelen a színpadon. Hamar népszerűvé vált a hibrid műfaj a magyar filmgyártás korai korszakában. Karinthy Frigyes és Molnár Ferenc is több kinemaszkeccset is írt, majd a sokoldalú Karinthy legjelesebb művelőjévé vált.⁴⁶ A két műfaj keveredéséhez az is hozzájárult, hogy az 1910-es évek végére filmvetítő helyek jöttek létre, amelyek a belső építészet és az enteriőr szempontjából a színházak belső kialakítását tükrözték. Ahogy népszerűsödik az új médium, úgy más fórumokon is terjeszkedni kezd; Korda Sándor például saját mozilapot indít *Mozihét* néven, ezekben az években több filmes szakkönyv is megjelenik, így a mozgókép terjedése szinte megállíthatatlanná válik.⁴⁷ „A magyar írók érdeklődése apadatlan volt a film iránt, Karinthy Frigyes kifejezetten filmesek számára is ír jeleneteket (filmszkeccseket), más kortárs írók pedig egyáltalán nem bányák, ha megfilmesítik műveiket.”⁴⁸ A kinemaszkeccsek írása mellett több filmművészeti alkotáshoz is hozzájárult Karinthy, mint dramaturg, író és forgatókönyvíró. Ilyen kinemaszkeccsek voltak az 1914-ben bemutatott Fodor Aladár rendezésében megjelenő *Fikszirozzák a feleségem*, és az egy évvel korábban bemutatott *Robinson Krausz*, amelyet Kovács András rendezett.⁴⁹

A '10-es évektől kezdve az irodalom vált a mozgóképes alkotások tárgyává, hiszen a már megírt művek kiváló narratívákkal rendelkeztek és ezek forgatókönyvét kellett csak megírni és a filmvászonra adaptálni. Karinthy Frigyes, mint a széppróza kiemelkedő alkotója, több forgatókönyvet is írt. Nemcsak az írás volt az, ami a filmművészethez kötötte, hanem a mély érdeklődése is az új találmányért. A filmes ábrázolás gyakorlata és elmélete iránti elkötelezett kíváncsisága fontos szerepet játszik a nagyvárosban játszódó történetek elemzése során, hiszen ennek megértése fogja a későbbiekben a választ adni a kutatásomhoz. Dolgozatomban, a nagyváros jelenségével kapcsolatos intermediális közelítéseket vizsgálom és ezért is válik Karinthy Frigyes novellisztikája remek példává, mivel az író aktív tagja volt az 1910-es és '20-as évekbeli filmes alkotó gárdának. A némafilmes korszak egyik

⁴⁶ Füzi Izabella: „Filmet írni”: Karinthy és Molnár Ferenc kinemaszkeccsei. *Apertúra*, 2020.tél. FORRÁS: <https://www.apertura.hu/2020/tel/fuzi-filmet-irni-karinthy-es-molnar-ferenc-kinemaszkeccsei/>

⁴⁷ GELENCSEI: *i.m.* 26-27.

⁴⁸ U.o.: 27.

⁴⁹ A Hangosfilm nevezetű online portálon talált filmográfiai adatok segítségével találtam olyan filmeket, amelyek forgatókönyvét Karinthy Frigyes írta FORRÁS: <https://www.hangosfilm.hu/> 2022.11.24.

legkiemelkedőbb rendezőjével, Korda Sándorral több közös alkotásuk is született, amelyekhez Karinthy írta a forgatókönyveket. Az irodalmi adaptációk, a magyar filmtörténetet nézve erőteljesen a '10-es évek közepétől jelentek meg, ezáltal elmosódott a határ az irodalom és a filmművészet között, szignifikáns hasonlóság fog kialakulni az egymást adaptáló médiumok között. Amikor egy irodalmi adaptációt vizsgálunk, akkor komparatív analízisek felől kell feltárni, hiszen a 20. századtól kezdődően a technikai újítások korában a művészetek, és legfőképpen a médiumok közti átjárhatóság, és az egymásra hangolódás lehetősége volt a számottevő.⁵⁰ A későbbiekben, ezt Karinthy Frigyes rövidprózáiban szeretném szemléltetni, amiben megjelenik a filmes elbeszélői mód.

Ezenfelül, Karinthy több filmes egyesületi rendezvényen részt vett, mint vendégelőadó. Nem véletlen, hogy ha a magyar filmtörténet kezdeteiről szóló tanulmányokat kezdünk el fellapozni, akaratlanul is Karinthy Frigyes nevébe fogunk belebotlani. Nemeskürty István több tanulmányában⁵¹ is említést tesz az író munkásságáról, ami nélkülözhetetlen, hogyha szeretnénk megérteni a magyar filmtörténetnek ezen új utakat és társművészeti megoldásokat kereső időszakát. Karinthy a kortársaihoz képest elég hamar érdeklődni kezdett a fény és mozgás művészete iránt, és igen hasznos kritikai leírásokat hagyott az utókornak.⁵² Ennek kapcsán próbálom bizonyítani, hogy Karinthy rövidprózáira hatással volt a kor találmánya és egyfajta filmbeli elbeszélőmód jelenik meg bennük. Emellett, azért képezheti Karinthy novellisztikája a vizsgálat tárgyát, mert abban komplex módon és szerves összefüggésekben jelennek meg az eddig ismertetett modernizmus különféle toposzai, mint a városkép és a beszélő-sétáló, ami összevethető a klasszikus 19. századi flâneur figurával.

⁵⁰ Sággy Miklós, *Az irodalomra közelítő kamera*, Kalligram, 2019, 37-39.

⁵¹ Nemeskürty István *A mozgókép mint költészet* (1984) című Balázs Béláról szóló tanulmányában említi Karinthy Frigyest, mint a korszak adatolásához fontos filmkritikai íróként.

⁵² NEMESKÜRTY: 529.

4. „A vékony szalag összegubancolódott, szakadozik, percekre megáll”

4.1. Karinthy Frigyes rövidprózái

Budapest, mint párizsi mintára leképzett nagyváros hasonló problémákkal nézett szembe az 1900-as évektől kezdve, mint a többi európai metropolisz. A város újjáépítése, a járdák kiszélesedése, a tömegközlekedés megjelenése létrehozta a városi elidegenedett tömeget. Ebben a tömegben jelenik meg a kószáló figurája, aki másképpen közlekedik a város tereiben, villamosra ül, kávéházakba jár és hosszasan sétál a körutakon, és külső megfigyelőként elemzi az őt körülvevőket. Menedékét itt is a szűk utcák és legfőképpen a kávéházak jelentették. A *Nyugat* folyóirat megjelenésével, a szórakoztatóipar fellendülésével, a színház és a filmművészet, a kávéházak szolgáltak az összejövetelek helyszínéül, ahol az értelmiségi művelődni vágyók találkoztak. Kávéházi kultúra vette kezdetét Budapesten, ahol javarészt írók töltötték az idejüket. Karinthy Frigyes is előszeretettel járt a megszokott kávéházaiba, és erről a miliőről több novellájában is írt. A kávéházak nemcsak helyszínül, de témaként is szolgáltak a kor íróinak. Egy olyan szűk közeg alakult ki, amely térfoglalással járt, saját univerzum jött létre ezekben az épületekben. Ebben az univerzumban egy megszerkesztett mikrokozmosz alakult ki, amely hangulatában, sőt az enteriőrben is tükrözte a megalkotott világot. A magyar irodalmi modernségben, azért is voltak kiemelkedően fontosak a kávéházak, mivel a passzázsokhoz hasonlóan, az itteni tér is a polgári lakások egyik kiterjesztett része volt, ahol keveredett a magán- és a köztér.⁵³ Az elszigeteltségnek köszönhetően, a kávéházi üveglakon keresztül lehetett az utca embereit megfigyelni, ahogyan a 19. századi párizsi flâneur tette a kávéház teraszára kihelyezett asztalánál. A Karinthy által ábrázolt visszatérő novella-alaphelyzet az ablakban ülő elbeszélő-író diegetikus narrátorral, a kint és a bent között, az enteriőr és exteriőr közötti feszültséget írja le. A kinti tér jelenti a nyilvános utcákat, az irányíthatatlan nagyvárosi életet, a belső tér a visszavonulás, szellemi foglalkozás helyszíne lesz, ami a kávéházakban válik egy szimbolikus helyszínné.

A megfigyelés és a tekintet szinte létszükséglet lett a modern ember számára. Johathan Crary *A megfigyelő módszerei* című tanulmányában olvasható, hogy a modernitás és a vizuális kultúra átalakulásával, a megfigyelés és a látás apparátusai, hatalommal ruházta fel magát

⁵³ Gyáni Gábor, *Az utca és a szalon. A társadalmi térhasználat Budapesten (1870–1940)*, Bp., Új Mandátum, 1999, 28

a megfigyelőt. „A látás és annak hatásai sosem választhatóak el a megfigyelő szubjektum lehetőségeitől, aki egyszerre történelmi terméke és színtere a szubjektív tétel bizonyos gyakorlatainak, technikáinak, intézményeinek és eljárásainak” a Karinthy-féle aktív szemlélő is a látvánnyal elegyedik párbeszédbe, azt alakítaná, miközben megfigyeli.⁵⁴

A filmvetítések helyszíne sokszor a kávéházak voltak, maga Karinthy is sok ilyen eseményre járt. Ezeket több műve is megjeleníti, mint például az életrajzi ihletésű *Utazás a koponyám körül* című regénye, amelyben így mesél a filmvetítésről:

„Az amatőrök örömmel fogadnak, mindjárt elindítják a gépet, néhány pályadíjnyertes keskenyfilm kerül a vászonra, gyönyörű felvételek. Igénytelen kaland a spanyol tengerparton, egy kisfiú reggeli sétája az erdőben, aztán egy jelképes rapszódia. Nini, ez nagyon érdekes lesz. Orvosi film, amerikai amatőr vette fel.”⁵⁵

A következő fejezetekben Karinthy Frigyes rövidprózái segítségével szeretném szemléltetni, hogy a munkásságát miként befolyásolták a kor vívmányai, mint a fotográfia és a mozgóképek, és ezek mechanizmusai hogyan jelentek meg különböző szövegekben. Emellett, a már felvezetett kószáló típusát is figyelembe veszem a tömeg és a megfigyelés kapcsán, majd a nagyvárost, mint irodalmi témát, amely oly sokszor jelen van a magyar modern írók műveiben, mégsem válik központi témává.

4.2. Impresszionizmus (Athenaeum, 1913)

A modernség megjelenésével, – ami szintén a francia lírában, Baudelaire és társai révén teljeseedik ki és válik népszerűvé – új művészeti irányzatok jelennek meg mind az irodalomban, mind a társművészetekben. Ezeket az irányzatokat hívjuk izmusoknak (naturalizmus, realizmus, szimbolizmus, expresszionizmus, kubizmus és dadaizmus) ennek egyik típusa az impresszionizmus, mely a pillanatnyi hangulatot, benyomásokat hívatott ábrázolni. Baudelaire költészetében is számos példa adódik erre az újszerű pillanatnyi ábrázolásra, ahogyan a fent már említett versidézetek is szemléltetik ezt. Magyar vonatkoztatásban az impresszionizmus a *Nyugat* megjelenésével hozható párhuzamba, bár, már a 19. század közepétől is jelen volt, de áttörő sikert a folyóirat terjesztő munkája révén ért el. Maga a művészeti irányzat a benyomások

⁵⁴ Jonathan Crary, *Modernitás és a megfigyelő problémája*, In Uő: A megfigyelő szempontjai, Osiris Kiadó, Bp., 1999, 17.

⁵⁵ Részlet Karinthy Frigyes *Utazás a koponyám körül* című regényének *Keskenyfilm* nevezetű fejezetéből

újszerű megragadását tűzte ki céljául, mivel előfeltevésem szerint az emberi szem egy tökéletlen képet rögzít a látottakról, és ezt a befogadás élményét az érzékszervek erősen befolyásolják. Az impresszionista irodalom nyelvi eszköze a látvány és az érzéklet megragadása. Karinthy Frigyes *Impresszionizmus* című karcolatában is ezek a motívumok találhatók meg. A történet abból bontakozik ki, hogy az elbeszélő egy barátjával ül az ablaknál, és arról társalognak, hogy miért is olyan jó művészeti irányzat a neoimpresszionizmus.

„Az impresszionizmus - mondotta a barátom - az a művészet, mikor az ember csak lát, és nem köti össze a dolgokat értéktelen reflexiókkal. Mindent meglátni és leírni úgy, ahogy látom.”⁵⁶

A bevezető fejezetben kifejtett tekintet fontossága itt is megjelenik, hiszen a modern polgár számára a megismerés, a látás és befogadás nélkülözhetetlen eszköze az élet tapasztalásának. A tömegbe menekülés és annak megismerése az, ami a kószálót élteti; a városi élet középpontjába kerülni, mégis láthatatlannak maradni. A körútra néző ablak erre nem is jelenthetne jobb megoldást, hiszen mint egy fényképezőgép, lenyomatot készít az utcáról, a járdán elhaladó emberekről és mégsem avatkozik bele a történetekbe. Itt utalnék vissza a már említett háromféle megfigyelői stratégiára. A körúti ablakok mögül, szinte észrevétlenül kezdik el figyelni a tömeget, amelyből a későbbiekben több részletet is ki fognak emelni. Ez a fajta megfigyelés az *Unokabátyám sarokablaka* című elbeszélésben szereplő szemléletmóddal hozható párhuzamba.

A novellában a város egyik szegmensének lenyomatát ismerhetjük meg az ablakból kitekintve, feltehetőleg ez az ablak egy kávéházban található, ahol a két barát a megszokott helyén ül, az ablakon keresztül kitágul a belső enteriőr és átszökik a városba. Ez a külső-belső viszony állandó feszültsége a Karinthy-novellának és nagyban hasonlít a camera obscura-szerű térábrázolásra. A camera obscurát tekinthetjük a képi rögzítés elődjének, hiszen egy sötét szobában egy apró nyíláson keresztül jelent meg a kinti világ a maga valós idejében. Az említett körút nagy valószínűséggel a Ferenc, Erzsébet és Teréz körutat jelölheti, ezen a szakaszon helyezkedtek el a budapesti kávéházak, amelyekbe az írók és költők előszeretettel jártak.⁵⁷ Ilyen kávéház volt, az Erzsébet körúton található New York kávéház, amely a nyugatosok törzshelyévé vált.⁵⁸

⁵⁶ Részlet Karinthy Frigyes, *Impresszionizmus* című elbeszéléséből

⁵⁷ Saly Noémi, *Törzskávéházamból zenés kávéházba: Séta a budapesti körutakon*, Bp., Osiris Kiadó, 2005

⁵⁸ John Lukacs, *Budapest, 1900*, Bp., Európa Kiadó, 1999, 65-66

Sátor Veronika tanulmánya is segít annak a feltérképezésében, hogy Karinthy novellisztikájára és egész írói munkásságára hogyan hathattak az olyan médiumok, mint a fotográfia vagy a filmművészet, melyek az irodalmi modernség ezen időszakában – úgy tűnik – egyenesen beépültek a szövegek világába, az irodalmiságról vallott kurrens elképzelések körébe. „A fényképezés nála nem csupán vizuális elemként, vagy terminus technicusok soraként jelenik meg, hanem fontos poétikai funkciót tölt be, gyakran a szöveg centrumába kerülve szervezi az adott mű idő- és térszerkezetét.”⁵⁹ A novella szereplői versenyt hirdetnek maguk között, hogy eldöntsék a vitát, haladó irányzatnak tekinthető-e a neoimpresszionizmus. A feladat a következő: ki tudja a látottakat leírni a legértelmesebb módon öt perc alatt és ki az, aki több mindent észrevesz. Ezt követően két különböző leírást kapunk, amiben felfedezhető a mozgóképes médium hatása, látens ajánlata. A leírások tömörsége és a tekintet gyors pásztázása egy-egy snittnek felel meg, akár forgatókönyvként is remekül szolgál az alábbi szövegrészlet:

„Utca, kétoldalt házak. Házak fölött égbolt, két felhő megy rajta át, az egyik felhőnek a széle rojtos, és olyan formája van, mint egy kanálnak, aminek az egyik felét letörték, a másik fele pedig meggömbült. Házakon vannak ajtók. Ablakok is vannak. Szemben van egy sárga ház. Tetején kémény. Ablakból fekete ruhás nő néz ki, fehér arccal, szája rendes. Kikönyököl, egyik karján felcsúszik a blúz. Lent egy villamos megy, 622-es számú. Két katona átmegy a sínen. Az egyiknek piros orra van. A másik gondolkodni látszik. De csak látszik. Egy fekete ruhás nő siet. Gyorsan megfordul. Visszanéz.”⁶⁰

Ahogy a 19. századi Párizst megismerhettük a kószáló tekinteten keresztül, úgy kapunk most mi is egy lenyomatot a nagyvárossá avanszált Budapestről egy esetlegesen kivágott, kiválasztott képrészleten át. Ez a fajta filmes elbeszélői mód, amelyet *A megfigyelő aspektusai* című fejezetben is említek, remek példaként szolgál arra, hogy szemléltetni tudjam a mediális keveredést Karinthy Frigyes novellisztikájában. Karinthy módszere inkább emlékeztet Hoffmann leírásaira, mint Baudelaire verseiben találhatóira. Érdekes, hogy Hoffmann „nagybácsija” a leírást azért tökéletesítette, hogy abból kiindulva a valóságnak megfeleltethető fikciókat építsen egy-egy szereplő köré. Karinthy elbeszélője megelégszik a puszta látvánnyal és annak regisztrációjával, elkerüli a beszéd, a logikai továbblépés és a világépítés lehetőségét. Ez a megfigyelési módszer adja az alapot a filmes elbeszélésmód megteremtésére és a voyeurizmus megjelenésére.

⁵⁹ Sátor Veronika, *Technológia és medialitás Karinthy Frigyes műveiben*, Partitúra 2007. 2 FORRÁS: http://www.partitura.fss.ukf.sk/wp-content/uploads/2018/02/vsator2017_2.pdf

⁶⁰ Karinthy Frigyes, *Impresszionizmus*

A kószáló tekintete végigpásztáz a házfalak oldalán, nem is csoda, hogy ezt veszi észre elsőnek, hiszen ahogyan a párizsi flâneur az utcán találja meg otthonát és az épületek közelségében érzi otthonosan magát, úgy az újjászületett budapesti kószáló is a homlokzatok árnyékában merül el és teljeseedik ki. Számos Karinthy-tanulmány nem veszi figyelembe ezt a jelenséget, pedig a korai modernséghez tartozó irodalmi életművek nagy részében Budapest, mint háttér, a megjelenített események helyszínéként van jelen. Első olvasatra ezek csak szövegkitöltő elemeknek tűnnek, de a szorosabb olvasás következtében kirajzolódik, hogy a romantika korszakának egyik műfaja elevenedik meg újra a modernség korszakában. A panoráma, mint a komplex kép ideáltípusa van jelen, melyben a megismerés és a tapasztalás összemosódik és egy szubjektív szemszögből vizsgálja és írja le a látottakat. Ahogyan Benjamin is írta, a panorámaszerű irodalom a természetet szeretné híven ábrázolni, s ezzel a gesztusával a későbbiekben a mozgófényképre fog előremutatni. Karinthy-nál ez már megvalósul és a kiteljesedett világban kilép az eddigi megszokott keretek közül.⁶¹

„A szemben lévő nő most idenéz. Rám néz, kacsint.”⁶²

Benjamin megállapítása szerint Baudelaire költészetében a nő és a halál képe a városban egyesült,⁶³ Karinthy novellisztikájában is gyakran megjelenik a nő, mint komplex motívum. A párizsi nő utcalányként jelenik meg a leggyakrabban a francia költő verseiben, míg a budapesti nő az előkelőséget reprezentálja Karinthy elbeszéléseiben, – a *Találkozás egy ismeretlennel* című Baudelaire-versben megjelenő gyászoló hölgy is az utóbbi. A modernség kiteljesedéséből és a technikai vívmányok megjelenéséből logikusan következik, hogy a kószáló egyetlen tartós kapcsolatát szimbolizáló hölgy is átalakul, szinte kifinomulttá válik. Természetesen, ezt csak következtetésképpen tudom levonni Karinthy más novelláiból kiindulva; *A nő, aki gögicsél* című karcolatban megjelenő nő egy bugyuta hölgynek tetteti magát, hogy kihasználja az író. Margit úrhölgy karakteréből következtethetünk arra, hogy az itt látott hölgy is egy magasabb pozíciót foglal el a társadalomban, mégis megvan benne az a báj és a kacérság, ami azonnal elkapja a kószáló tekintetét. Karinthy rövidprózáiban megjelenő nők az előkelőséget, egy magasabb társadalmi osztály tagjait reprezentálják, viszont a francia irodalom nőalakjait nem lehet szembeállítani a magyar megfelelőikkel. Az említett novella remek példaként szolgálhat a városban csavargáshoz, hiszen ahogy az író kísérgeti a hölgyet egyik pontból a másikba, úgy ismerhetjük meg a város különböző szegmenseit, így a

⁶¹BENJAMIN (1969): i.m. 79-80.

⁶² Karinthy Frigyes, *Impresszionizmus*

⁶³ BENJAMIN (1969): i.m. 88.

szövegkitöltésként megjelenő városleírások a flâneur gondolatainak kivetülései is lehetnek, ahogyan végighalad a városon. Az *Impresszionizmus* című novellában nem egy csavargás története zajlik le, hanem a megfigyelése.

„A munkás most felnéz. Ránéz a barátomra, aki mellettem ír, és felkiabál neki”⁶⁴

A kószáló az, akit sose vesznek észre – ez itt akár a Karinthy-humoreszkekből ismerős momentumnak is tekinthető – azonnal a barátjára gondol és utal, amikor rajtakapják őt a bámészkodáson. Eddig a Hoffmann-féle megfigyelői attitűd volt jelen a szövegben, de azáltal, hogy a két jó barátot észreveszik az utcán elhaladó emberek, illetve a tömeg már nem egy egészként van jelen, létrejön egy olyan fajta feszültség, amely megkülönbözteti az eddig ismert kószálót a mostani megfigyelőtől. A kávéházi üvegablak eddig úgy volt jelen, mint egy kifeszített vászon, utalva itt a filmes elbeszélői módra. De azzal, hogy a megfigyelő is a megfigyelés tárgyává válik, megszűnik az a fajta látásmód, ami a kószálóra jellemző. A flâneur észrevétlenül mozgott a tömegben, bárhova is ment, sose vált a megfigyelés tárgyává, még a kávéházi asztala mögül sem. Karinthy ezzel a mozzanattal kinyitja az elbeszélés dinamikáját és akár mi, olvasók is megfigyelőkké és megfigyelhetővé válhatunk. A látás itt már eszközként jelenik meg, ahogyan Hoffmann szemlélődőjének a látcső lesz az eszköze. Karinthy kószálójánál ez sokszor azonosítható a filmfelvevő objektívjével, de ahányszor felfedi magát az elbeszélés alanya, illetve fel is fedik őt a megfigyelt emberek, úgy már kikerül a kamera árnyéka mögül és csak egyszerű megfigyelőként lesz újra jelen.

Karinthy Frigyes 1909-ben a *Nyugat* folyóiratban publikálta *A mozgófénykép metafizikája* című tanulmányát, amelyben az emberi szem mechanikáját köti össze a filmfelvevő analógiájával. Az esszében azt fejti ki, hogy a mozgófénykép egy tökéletesebb mechanizmusa a látásnak, mivel nélkülözi az emlékezet kiiktathatatlan szelektálását, ezáltal egy külső objektív képet tudunk megörökíteni. Mind Benjamin, mind Karinthy esszéjében megjelenik az a mozzanat, hogy a kamera mint felvevő eszköz szelektál, átalakítja, s ezáltal manipulálja is a látványt. Jelen van egy szükségszerű szelektálás, a kamera az, ami megmondja nekünk nézőknek, hogy mire fókuszáljunk, irányítja a tekintetet. Az élesítéssel, a fénnel való játékkal, illetve a széli torzulással már egy teljesen más képet kapunk mi befogadók, amelyet már nem lehet a valóság hű reprezentálásának mondani. A hangosfilm lesz az, ami olyan látványt fog nyújtani a befogadó számára, ami azelőtt elképzelhetetlen volt. A film elkezd

⁶⁴ Karinthy Frigyes, *Impresszionizmus*

kísérletezni – vágásokkal, kamera mozgatásokkal –, és látszólagosan elveszíti a művészeti autonómiáját.⁶⁵

A kamera és az emberi szem összehasonlításával, úgy vélem, a szubjektív láthatatlanság jelenik meg a novellában. Karinthy említett esszéjében egy Andrássy-úti sétáról számol be és annak az eshetőségéről, hogy milyen nagyszerű lett volna, ha egy „mozgóképes masina” végig követhette volna a csavargását, ahogyan kilép a kávéházból, a házfalak közt bolyong, kirakatokat néz. Magát a lényét tudta volna objektíven rögzíteni, de azt is már a legtökéletesebb formájában, viszont a legfontosabbat nem tudta volna leképezni, azt, hogy egyedül volt és egyedülként volt fontos. Ez az az egyedüllét, amely a kószálót élteti és a nagyváros megismerésére készteti. Azzal, hogy a kamerát hasonlítja össze az emberi szemmel, azt szeretném bebizonyítani, hogy ez a szubjektív láthatatlanság jelenik meg a novellában, amikor észreveszik őt, ahogyan figyel és ír, viszont az emlékezetében másképpen rögzül. Itt gondolhatunk Crary mesterséges szem és az ártatlan szem toposzaira, amelyek egy jellegzetes 19. századi látástörténeti állapotra utalnak, és ezek köszönnek vissza Karinthy technikai optimizmusában.⁶⁶ A kamera ugyanazt a képet rögzíti, amelyet a szemünk is a maga idejében objektív láttatott, legyen az szín, fény és perspektíva. Viszont a külső és belső hatások következtében a befogadás és rögzült kép sose fedti az igazságot, valamelyest elhalványul, esetlegesen el is torzul. Ezért tartja az emberiség legjobb találmányának a mozgófénykép felvevőt Karinthy.⁶⁷ Csakhogy, Karinthy novelláiban és esszéiben megjelenik az antiromantizmus. Itt megint visszacsatolnék Benjaminsnak az írására⁶⁸, amelyben az aura elvesztéséről ír. Ő szerint egy műalkotás mindig újrateremthető, hiszen amit ember hoz létre, azt újra is lehet alkotni. Viszont, minden egyes reprodukció során elveszik az úgynevezett aura és a legtökéletesebb reprodukcióban is hiányzik az „itt és a most” megléte, az egyszeri létezése, ahol éppen van. Benjamin szerint egy műalkotásnál kialakul egy aura, amely az unikalitásnak és az „itt és most”-nak köszönhető. Bár, igaz, hogy a filmművészet segítségével ez megváltozhatna, hiszen naivan gondolhatjuk azt, hogy a kamera segítségével, mi befogadók ott tudunk lenni a rögzítés idejében. De, ahogy a színházban a színészé az apparátus, úgy a filmművészetben nem a filmszínészé lesz, hanem a kameráé. A kamera lesz az, ami erősen fog szelektálni, de ennek ellenére is Benjamin a filmben vél felfedezni egy – akkor még

⁶⁵ Walter Benjamin, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* In *Kommentár és prófécia*, Gondolat Kiadó, (1969): 304-320.

⁶⁶ Jonathan Crary, *Modernitás és a megfigyelő problémája*, In Uő: *A megfigyelő szempontjai*, Osiris Kiadó, Bp., 1999

⁶⁷ Karinthy Frigyes, *A mozgófénykép metafizikája*, Nyugat, 1909. 12. szám

⁶⁸ BENJAMIN (1969): i.m. 305-306.

kiaknázatlan – lehetőséget, amely segítségével az aura visszahozhatóvá válna. Hiszen az aura pont arról szólna, ami más, ami megfoghatatlan. Tehát, nemcsak a befogadásban lévő prezencia, hanem inkább egy vita létrejötte, ami Benjamin szerint nem biztos, hogy beazonosítható a perceptuális világban, illetve felfogásban.

Visszatérve az *Impresszionizmus* című írás Karinthyjához, a flâneur mindig láthatatlan a kíváncsiskodó tekintetek számára, így egyértelmű, hogy a társára gondol, amikor felnéznek az ablakra és észreveszik őket. Majd a novella folytatásában egy másik öt perc alatt készült leírást olvashatunk, amiben az író barátja írja le a látottakat. Az érdekesség itt is hasonló, hiszen más benyomások érik mindkettőjüket, ahogyan a látottakat érzékelik. A barát észreveszi a szemben lévő házfal sárgásbarna színét, míg az első leírásból ezt nem tudhatjuk meg. Az ablakban könyöklő hölgyet is másképpen látják, az egyik fehér arcú nőnek írja le, akinek felcsúszik az ing a karján, a másik kreol nőt lát, a blúzán még két kismadarat is észrevesz. Van, akinél a kiskutya elszaladása és a katonák elhaladása kelti fel a figyelmet, a másnál pedig az elhaladó villamos és a kisfiú incidense. Itt is egyértelműen észrevehető, hogy már a tekintet is erősen szelektál és bár ez a tekintet a kamera lencséjével hozható párhuzamba, de ahogy már említettem, a kamera is erősen szelektál. Mindig más lesz a fókuszban, így akár a látottak alapján a befogadás is más lesz.

A két barát megfigyelőhelyeként szolgáló ablak, ahonnan az alaphelyzet hasonlóan bontakozik ki, kevés változtatással tárul elénk a leírások során. Karinthy tanulmánya pont erre a jelenségre reflektál, miszerint a mozgófénykép segítségével hű és objektív képkockákat kaphatunk a valós eseményekről és nem szubjektív lenyomatokat, amelyek elfakulnak, esetleg megváltoznak. Ez a naiv, antiromantizmus felfogása lesz Karinthy számára, ami lehetővé teszi, hogy a kószáló felismerhetővé váljon és kontextualizálható lehessen. Természetesen, ezek is szubjektív megállapítások, így bár Karinthy *A mozgókép metafizikája* című esszéje remek alapot képez arra, hogy választ kapjunk, miként jön létre a mediális keveredés a modern magyar irodalom ekkori korszakában és hogyan jelenik meg a flâneur figurája, mégis egyfajta távolságot kell tartanunk az elénk táruló szövegek kapcsán.

De pont ez a szubjektivitás teszi érdekessé a novellát és segít feltárni és azonosítani a novellában megjelenő kószáló szerepét és egyben eldönti a vitát a két barát között, miszerint haladó irányzatnak tekinthető-e a neoimpresszionizmus. A két történetből kirajzolódik, hogy ahány ember, annyi befogadás létezik, így a látottakat sose lehet pontosan és egzakt módon leírni, mivel másképpen látják a megtörténtekeket, a felhők alakjának megelevenítése esetén egyértelmű lesz a látvány állandó metaforizációja, a látványelemre alkalmazott szavak és

hasonlítások, analógiák terén – törvényszerűen – fellépő szubjektív elem és a nyelv beavatkozása. Itt lehet Karinthy tanulmányára gondolni, és elfogadni azt az érvelését, hogy a mozgóképfelvevő az emberiség legjobb találmánya, hiszen mindent úgy vesz fel, ahogy az valójában létezett. Ha úgy értelmezzük, akkor a kamera a realitás talaján tud maradni, míg az emberi szemet tömérdek mennyiségű impulzus éri, nem is beszélve a feltételezett tudásról és gondolatokról. De Karinthy pont ezt ötvözi, és ezáltal létrehozza a tökéletes rögzítést, hiszen az irodalom segítségével ki tudja fejezni a belső gondolatokat is, amelyeket a kamera nem tudott rögzíteni. Az *Utazás a koponyám körül* című regényében is ez érhető tetten, amikor egy belső utazásra invitálja az olvasót és egyszerre olvashatóak a külső és belső leírások, ezáltal az agy, mint camera obscura ölt testet Karinthy regénylátomásának jelentős helyén.

4.3. Hölgyeim és Uraim – Ismeretlen Írások (Athenaeum, 2020)

A Karinthy-életmű igen terjedelmes, más műfajok mellett, a szépprózai részt humoreszkek, karcolatok, tárcák, regények alkotják. Így, amikor olyan írásokra bukkan az utókor, amelyek eddig ismeretlenek voltak, az mindig izgalommal tölti el az olvasókat és az irodalomtörténészeket. Igaz, Karinthy Frigyes az egyik legolvasottabb nyugatos írónk, de tanulmányok terén társaihoz képest alulreprezentált maradt az életmű. Legújabban, Beck András és Balog Gergő kutatja, így az utóbbi esszéje is segített a Karinthy-prózák bővebb megértésében.⁶⁹ A *Hölgyeim és Uraim – Ismeretlen írások 1927-1938*⁷⁰ című könyvben szereplő írások, olyan műveket tartalmaznak, amelyek eddig ismeretlenek voltak, mint a *Hölgyeim és Uraim* nevezetű „kockák” (a *Stanza* egy olasz versműfaj, amelyet maga Karinthy tükörfordítással kockának nevez) is. Sőt, a kocka elnevezés akár utalhat a filmes képkockákra, is mint a kimerevített mozgás mediális jelölőire.

Karinthy Frigyes élményei a nagyvároshoz kötődnek, a mindennapokat a körengetegbe menekülve töltötte, villamossal szelte át a várost két szerkesztőség között, és ha éppen nem a várost fedezte fel két iromány leadása alatt, akkor a kávéházi asztalánál volt megtalálható. Amikor a médiumok megjelenéséről van szó Karinthy novellisztikájában, akkor fontos kiemelni, hogy itt a tömegközlekedés is egy különálló egységként jelenik meg a kockákban. Azzal, hogy Karinthy a mindennapjait a nagyvárosban töltötte, egyetemi tanulmányainak és műveltségének köszönhetően hatottak rá a 19. századi francia szimbolista költők, emellett érdeklődött a kor új tudományos vívmányai iránt, elkerülhetlenné vált, hogy a Benjamin által megfogalmazott flâneur ne jelenjen meg az írásaiban, szinte saját életvitelével is a kószálásnak élt. Ez *A mozgófénykép metafizikája* című esszéjében is megjelenik, ahogyan egy sétálás élményét írja le:

„Három év előtt, vagy két év előtt, vagy tegnap, délután három órakor talán végimentem egyszer az Andrássy-úton, egész szubjektív mivoltomban, mindazzal a titkos vonatkozással, melyet »magam«-nak nevezek. »Én« mentem végig az Andrássy-

⁶⁹ Beck András, *Szakítópróba: Közelebb a Nihilhez*, HOLMI, 2011.05. FORRÁS: <http://www.holmi.org/2011/05/beck-andras-szakitoproba>

⁷⁰ Az Athenaeum Kiadónál jelent meg 2020-ban a könyv. A benne szereplő *Hölgyeim és Uraim* ciklus inkább tekinthető újságírói műfajnak, mint novellaciklusnak. Viszont mondanivalójuk nagymértékben megegyezik a keresett flâneur motívumaival. A *Hölgyeim és Uraim* írások 1928.10.17. és 1929.12.22. között keletkeztek, külön alcímük nincsen, csak dátummal vannak lejegyezve, így a következőkben csak a főcím alapján fogok rájuk hivatkozni.

úton, gondolkodtam és éreztem, az egész világ én voltam és ez volt a legfontosabb, sőt az egyedül fontos.”⁷¹

A tömegközlekedés népszerűségének köszönhetően a kószálás egy új szintre emelkedett. A villamoskocsin ülve a flâneur zavartalanul elvegyülhetett a tömegben, onnan figyelhette az eseményeket, nyomozóhoz híven elemezhetette az elé táruló nyomot. Ehhez hasonló esetet ír le az elbeszélő az egyik *Hölgyeim és Uraim* című kockában, amelyben egy villamoson zajló eseményt örökít meg. Azokban a kockákban, vagyis írásokban, ahol a tömegközlekedés szerves része a szövegnek, a villamosra tekinthetünk úgy, mint egy újonnan megjelenő médiumra is. Hiszen ez lesz az, ami lehetővé teszi a kószálónak, hogy egy magasabb szintre vigye a megfigyelési stratégiáit. Ennek kapcsán már a Karinthy-féle kószáló hamarabb fog a Poe-féle megfigyelővel hasonlóságot mutatni, mint a Benjamin által megfogalmazott Baudelaire-vel. A történet abból bontakozik ki, hogy az író gondolatai fogalmazódnak meg előttünk, mintegy naplószerű leírásként olvashatjuk, mikor a villamoson ülve a tekintete megakad a vele szembe ülő emberen, aki éppen *Az Est-et*⁷² olvassa. Baudelaire kapcsán már említést tettem a detektívvé vált kószáló létéről, aki csak megfigyelője a cselekményeknek és nem avatkozik bele a történésbe. Karinthy-nál is ez az éber megfigyelővé avanzsált kószáló jelenik meg, aki Baudelaire beszélőjéhez hasonlóan a járókelők által létrehozott tömeget ábrázolja, és nem pedig egy adott társadalmi réteget. Ez a tömeg soha sincs megnevezve, ahogy ebben a kockában sincsen a megfigyelt alany, hiszen csak annyit tudunk róla, hogy egy fiatalemberről van szó. Ahogyan a kószáló jelenléte sincs megjelölve, úgy csak a város leírásából, a megfigyeléseiből következtethetünk a létezésére.

„Mingyárt meglátom. Ott, a következő oldalon – ott egy irodalmi cikk van (...) nem került ki, sőt olvasni kezdi. Művelt ember, kulturált lélek. (..) Most lapozott. Nem szégyellem magam? Így meglesni, az olvasót – az olvasómat? (..) Elfordulok, kinézek az ablakon. Egy perc múlva, lopva visszanézek. Mereven ül. Olvas. Olvassa.”⁷³

A mozgófénykép metafizikája című írásból megtudhatjuk, hogy Karinthy mit ért filmszerűsége, mi az, amitől tökéletes művészeti alkotásokat tudunk majd megörökíteni az utókornak. A már említett szem és kameranencse analógiájára helyezve az egészet, az

⁷¹ Karinthy Frigyes, *A mozgófénykép metafizikája*, Nyugat, 1909. 12. szám

⁷² *Az Est* egy budapesti bulvársajtó kiadvány, amely 1910 és 1939 között jelent meg. A sok nyugatos író mellett Karinthy Frigyes is írt a napilapnak. Rövid, egyhasábos cikkeket tartalmazott az újság és a sajtóélet nélkülözhetetlen, legsikeresebb példánya lett. A hírközlési funkció nagyobb hangsúlyt kapott a frappáns, csattanós címeknek köszönhetően és az eddig megszokott tudományos és kulturális tartalmak háttérbe szorultak.

⁷³ Karinthy Frigyes, *Hölgyeim és Uraim* 1928.11.07-én íródott kocka.

agyunkban megjelenő képsorok váltakozását adják vissza a filmszalagra égetett mozgóképek is, ezáltal, amit a filmvászonon viszontlátott, reprodukált mozgásként megegyezik a képzeletünkben megjelenő képekkel. A kockában is ez a fajta objektív ábrázolás jelenik meg, az *Impresszionizmus* című karcolatában is szemlélteti a tekintet gyors váltakozását, ahogyan egy film során váltakoznak a kamera-beállítások. A látás itt technikai segédletként jelenik meg és ez is a panorámaszerű irodalomra vezethető vissza, ahogyan az író a minél valóságosabb ábrázolásra törekszik. Egy másik *Hölgyeim és Uraim*⁷⁴ kockában ezek az eszközök érhetőek tetten. Ebben a történetben is a nagyváros a háttér, a médium pedig a tömegközlekedési eszköz, hiszen buszra szállva végighaladunk mi is a belvároson, az Andrassy-úttól át a Ferenc József-hídon egészen a Szent Gellért térig. Majd az elbeszélő egyszerre megfigyelőként van jelen, a Karinthy-novellákban fontos, hogy az író mindig a saját idejében írja meg az eseményeket, ezzel is utalva *A mozgófénykép metafizikájában* leírtakra. Így még jobban érzékelhetővé válik a filmes eszközök hatása az irodalomra. Nincsenek gyors idő- és térbeli váltakozások – igaz, a film előrehaladtával ez a tér- és időszerkezet is felbomlik – a jelenben zajlanak az események, mintha egy kamera végig követné az elbeszélő útját, ahogy Karinthy példaként is felhossa az esszéiben. Burch esszéje alapján pont ez a diegetikus elbeszélői mód teszi filmszerűvé a novellákat, hiszen mindig arról szólnak a művek, hogy az elbeszélő éppen hol van, és az ő idejében játszódnak le az események. Ez persze nem referencializálható eseményeket jelent, hanem a szövegek által megalkotott tényeket, amelyek az olvasás során jönnek létre úgy, mint egy illúzió. Az pedig tagadhatatlan, hogy a mozgókép és a narratív szövegek elbeszélői módszere nagyban hatnak és hasonlítanak szerkezetileg egymásra, ezzel is hangsúlyozva az egymást adaptáló médiumok hatását és megjelenését. Viszont, Burch szerint pont a hangos filmmel szerzi vissza a filmművészet az eddigi elveszetnek vélt autonómiáját. Ezt azzal magyarázza, hogy a „regényolvasás- és írás is egy diegetikus folyamattal jár együtt, hiszen a leírásokkal nem közvetlenül teremt meg egy narratív cselekményszálát, a film mégis sikerrel teremti meg ezt a képzeletbeli jelenlétet.”⁷⁵

A *Budapesti Emlék* (1913) című novelláskötetében is több novella helyszínéül szolgál a kávéház és az elbeszélő megszokott ablak melletti asztala. A poszthumusz *Karcolatok* című kötetben található *A halász és az ő nézője* című novella, melynek helyszíne az író törzsasztala a kávéházban. Ez az a hely, ami magán- és köztérként is funkcionál, és panorámaszerű látást

⁷⁴ Karinthy Frigyes, *Hölgyeim és Uraim* 1929.07.28-án íródott kocka

⁷⁵ Noel Burch, *Narráció, diegézis: Küszöbök és határok* In *Metropolis*, 1998/2 FORRÁS: <http://www.metropolis.org.hu/narracio-diegezis-kuszobok-es-hatarok-1>

biztosít az elrendezésüket illetően panorámaszerű látómezőt nyit a szemlélő számára.⁷⁶ A „történet”, mely valójában a meg nem írt, de jelölt-elvárt, hiányzó történet helyett bontakozik ki, az, hogy valaki elállja a kávéház ablakát és folyamatosan befelé tekintget. Az író így nem tudja megírni a novelláját. Ugyanolyan helyzetbe kerül az elbeszélő, mint amelyet Karinthy megfogalmazott *A mozgófénykép metafizikájában*: a kint és a bent, külső és belső közötti különbség, melyek érvénytelenítése éppen a mozgókép lehetősége.

„Magam meg azt bírom elég rosszul, ha a papirosba néznek, mikor írok, az agyvelőmbe néznek, mikor alkotok – egyszer néztek az agyvelőmbe ténylegesen, azt se szerettem.”⁷⁷

A megfigyelő egy olyan hatalmi pozíciót foglal el a történetben, amely az egész szöveget irányítja. Ő az, aki felül helyezkedik el, mindenkit lát, elemezhet és kritizálhat. Viszont, megjelenik egy aszimmetrikus törekvés is, hiszen azzal, hogy a kávéházi üveglablak előtt helyezkedik el az elbeszélő, már eleve ő is a megfigyelés tárgyává avanzsálódik. A kirakatba helyezi magát, így kettős megfigyelés jön létre, hasonlóan, mint a már említett *A tömeg embere* című rövidprózában. A kószáló számára fontos a láthatatlanság, hiszen el akar tűnni a figyelő tekintetek elől. Azzal, hogy az író az ablak mellett ül, a benjamini kószálónak első olvasatra a kávéház lesz a nappalija. Viszont, a mediális keveredés miatt az üveglablak, nem csak egy egyoldalú kifeszített vászonként van jelen, hanem egy átmeneti tér alakul ki a kávéházban. Ez lesz a kószáló számára a párizsi passzázs, egy tér, ahol ő is nézhetővé válik. A kávéház lesz, ahol zavartalanul figyelheti az utcán elhaladó embereket, járműveket és a tömeget, amit ítélkező elidegenedéssel tesz. Így Karinthy kószálója a tömegben él, a tömegbe menekül és az utcát járva, a kávéházak miliójében keres lehetőséget az elkülönülésre. Ennek a beszélőnek fontos, a megfigyelőhelyei – kilátópont, menedék – által olyan kivételes státuszt élvez, ami csak ahhoz tartozhat, aki a látási tapasztalatok, az ezek alapján létrehozott vélemény által dominál a megfigyelték tömege felett. Ebben a megteremtett mikrokozmoszban éled újjá a Benjamin által bemutatott flâneur. A modern Budapesten a kávéházi kultúra igen erős volt, így elkerülhetetlenné vált, hogy az irodalmi élet ne ezekben a színterekben fejlődjön tovább. A kávéházak egyben átmeneti térként is funkcionáltak, a fikció és a valóság itt találkozott. Ebben az időszakban, akár irodalmi buborékként, vagy mezőként⁷⁸ is lehet a kávéházakra gondolni. Egy belső világ alakul Budapesten, egy olyan tér, amelynek saját szabályai lesznek. Ezeket a

⁷⁶ Gyáni Gábor, *Az utca és a szalon. A társadalmi térhasználat Budapesten (1870–1940)*, Bp., Új Mandátum, 1999, 28.

⁷⁷ Részlet Karinthy Frigyes, *A halász és a nézője* című novellájából

⁷⁸ Pierre Bourdieu (1930–2002) francia szociológus fogalma, amelyet *A művészet szabályai – Az irodalmi mező genezise és struktúrája* című könyvében fejt ki.

szabályrendszereket az akkori irodalmi réteg mozgatja, résztvevői is ugyanebből a rétegből kerülnek ki. Az üveglablakoknak köszönhetően ez a világ pillanatnyilag úgy tűnhet, hogy a külső megfigyelő számára is látható lesz, de mivel egy saját tér alakul ki ezekben a kávéházakban, így csak felszínes, „kirakatba tett” világ lesz látható az utcán elhaladó tömeg számára. Így, a modern kószáló akaratlanul is újjászületik a 20. századi nagyvárosi kultúrában.

Az elidegenedett ember szellemisége a nagyvárosban csak felerősödik és sokszor negatív viselkedésre készíti. A nagyvárosban a formális magatartás válik követendő példává, így a kisvárosból felkerülve az elidegenedés is kezdetét veszi, ahol a belső köröknél megszokott összetartás megszűnik. Ezáltal válik a tömeg az elidegenedett ember tekintetének tárgyává, és így őrizheti meg a névtelenségét a nagyvárosban a városi kószáló.⁷⁹ A korábban már említett megfigyelő szerintem ezzel a nagyvárosi elidegenedéssel is magyarázható és mivel a Karinthy-művekben az elbeszélő egyben a megfigyelő is, ezáltal ez még jelentősebbé válik. Az elbeszélő, aki itt egyben író is – emiatt nehéz Karinthyt és az elbeszélőt különválasztani, hiszen az írásai telis-tele vannak életrajzi elemekkel, akár napló bejegyzéseként is olvashatnánk az egyes műveket, de itt az író, egy olyan személyként van jelen, aki professzionálisan viszonyul az irodalmi rögzítés programjához, feladatának tekinti azt és állandóan a reprezentáció lehetőségein töri a fejét – az elbeszélő történetekben a visszatükrözés módszerével él. Az elbeszélő abba a problémába ütközik, hogy egy történetet szeretne megírni, de a jelenben lezajló esemény ezt megakadályozza, és végül a valós cselekményt meséli el, de a kettő nem megy egyszerre. Ezáltal, paradox módon jönnek létre a történetei, van egy írásterv és egy elbeszélő történet. A kettő közötti különbség miatt lesznek érdekesek ezek a történetek, de az írásterv megghiúsulása is az elbeszélésből derül ki. Ilyen helyzet adódik a *Hazamegyék dolgozni* című novellájában, amikor egy fekete ruhás nő történetét szeretné leírni, akit látott elmenni egy novemberi este, viszont maga a történet az írás megvalósításának hiányából bontakozik ki.

A halász és a nézője című rövidprózában is hasonló az alaphelyzet, mint a kettő *Hölgyeim és Uraim* című kockában, amelyben az elbeszélő ül és néz. A tömegközlekedési eszközökön az ablaküveg és az előtte elhaladó táj ad erre remek lehetőséget, hiszen ezek – a kávéházi asztal előtt lévő nagy ablaküveg motívumában – a panorámafestészet vagy a mozgóképvetítés mintázatait idézik fel az olvasói tudatban. A mediatizált tömegkultúra korában pont ez a megfigyelés érvényesül minden szempontból, hiszen a panorámai irodalomtól kezdve a színházi előadásokon át a mozgóképvetítésig a kívül maradó, szemlélődő aspektus jelenik

⁷⁹ Georg Simmel, *A nagyváros és a szellemi élet* = G.S., *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*, Bp., Gondolat, 1973, 550-552.

meg a modern ember számára. Hermann Veronika egyik tanulmánya szerint a kószáló nemcsak a tömegbe menekülés és a kívülmaradás együttesét képviseli, hanem a modernista nagyváros főbb helyszínein, mint a városi terek és kávéházak atmoszférájában is ugyanúgy megjelenik, mint a századelő francia kószáló. A 20. század emberének a mediális közeghez való alkalmazkodás során megszokottá, szinte tudatos kíváncsisággá vált az üveg mögüli megfigyelés.⁸⁰

A *halász és az ő nézője* című novellában is ez a folytonos megfigyelés bontakozik ki, az üveglak kifeszített vászonná alakul át és a néző nem tud beleavatkozni a történetekbe, akárcsak egy filmvetítésen ülne, és csak befogadójává válik az eseményeknek. A kint-bent állandó feszültségét már említettem az *Impresszionizmus* című szöveg kapcsán, és hasonlóan a camera obscura-szerű ábrázolás jelenik meg *Hölgyeim és Uraimban* és *A halász és az ő nézőjében*. Az alaphelyzet hozható párhuzamba, hiszen a sötétkamra a kinti környezetet képezi le mozgóképszerűen és azzal, hogy három rövidprózában egy kifeszített vásznon keresztül látjuk a külső valóságot, a vászon és a camera obscura keveredve jelenik meg, a történeteket maga megfigyelő hozza létre. A modernség az újításokra törekszik, de egyúttal az előző korszakból is archiválni szeretne valami időtlent.⁸¹ Ezek azok a mozzanatok, amelyek lehetővé teszik, hogy Karinthy Frigyes novellisztikája szemléltethesse a mediális keveredéseket, a flâneur megjelenését és a modern irodalom főbb toposzait. Karinthy szemlélője pusztán látványszerű leírásokat ad, nem épít fikciókat a történetek köré. A nyomozó kószáló attitűdjével él, akit soha sem lehet észrevenni a tömegben, viszont pont ez a megfigyelhetőség emeli ki a budapesti flâneurt a párizsi kószálóval szemben.

⁸⁰ Hermann Veronika, *Dicsőség a kószálónak. Megjegyzések a flâneur társadalomtörténetéhez*, Apertúra, 2020.nyár. FORRÁS: <https://www.apertura.hu/2020/nyar/hermann-dicsoseg-a-koszalonak-megjegyzesek-a-flaneur-tarsadalomtortenetehez/>

⁸¹ BEDNANICS: i.m. 28.

5. Összegzés

Karinthy Frigyes műveit olvasván felmerült bennem a kérdés, hogy Budapest mint nagyváros miként jelenik meg a rövidprózáiban. Első olvasatra a nagyváros nem központi motívumként rajzolódik ki, de a szorosabb olvasás következtében és a szakirodalmak segítségével bizonyítani próbáltam, hogy Karinthy műveiben állandó szerepet játszik a nagyváros. Az utazások helyszínéként megjelenő Budapest kiemelendő, de nem várt eredményeket hozott. Azzal a hipotézissel indultam neki a dolgozatnak, miszerint a Walter Benjamin által megfogalmazott kószáló azonosan jelenik meg Budapesten, mint pár évtizeddel korábbi Párizsban. Ezzel szemben a budapesti megfigyelő már más eszközökkel és médiumokkal él, így a megfigyelői stratégiái is másmilyenek lesznek. Karinthy egyes rövidprózáiban, miközben a nagyvárosban bolyong az elbeszélő, szinte egy nyomozóhoz híven figyeli a körülötte levő embereket, távolságtartó megfigyelővé válik, aki előszeretettel vegyül el a tömegben.

A dolgozatomban a nagyvárosi motívumok és a kószáló megjelenésén kívül a mediális hatásokat is kerestem Karinthy Frigyes műveiben. Arra voltam kíváncsi, hogy a modernség korában és legfőképpen a tudományos vívmányok idejében megjelenő médiumok miként befolyásolták az alkotás folyamatát. A rövidprózák esetében a tér és az individuum szerepkörére helyeztem a hangsúlyt, hogy a nagyváros megjelenítését jobban értelmezni tudjam. Végeredményként arra a következtetésre jutottam, hogy a Karinthy-féle megfigyelő tekinthető egy modern kószálónak, és a Benjamin által megfogalmazott szempontrendszerek is ezt támasztják alá. De a megfigyelés stratégiái alapján Karinthy kószálója nagyban eltér a tradicionális flâneur-től; a megfigyelő tekintetén, gondolatain és leírásain keresztül egy jelzett kísérleti/filmes látásmódot és az irodalmi reprezentáció együttműködésének gyakorlását hivatott bemutatni. A tradicionális kószálónak a kávéház az otthona lesz, míg a dolgozatban szereplő megfigyelőnek a kávéház egy átmeneti térként funkcionál, ez lesz az ő passzázsja a város és az otthona között.

6. Irodalomjegyzék

BECK András: *Szakítópróba: Közelebb a Nihilhez*, HOLMI, 2011.05.

BECK András: *Eljutni A-tól B-ig és vissza*, Magvető Budapest, 2021.

BEDNANICS Gábor: *Kerülőutak és zsákutcák: A modern magyar líra kezdetei*, Budapest, Ráció Kiadó, 2009.

BENJAMIN, Walter: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. Ford. Barlay László In Uő: *Kommentár és prófécia*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1969.

BENJAMIN, Walter: *Párizs, a XX. század fővárosa*. Ford. Széll Jenő. In Uő: *Kommentár és prófécia*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1969.

BENJAMIN, Walter: *Motívumok Baudelaire költészetében*. Ford. Bizám Lenke. In Uő: *Kommentár és prófécia*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1969.

BENJAMIN, Walter: *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél*. Ford. Bence György. In Uő: *Angelus Novus*, Válogatta, jegyzetek: Radnódi Sándor. Budapest, Magyar Helikon, 1980.

BENJAMIN, Walter: *A kószáló visszatér*. Ford. Kőszeg Ferenc. In Uő: *Angelus Novus*, Válogatta, jegyzetek: Radnódi Sándor. Budapest, Magyar Helikon, 1980.

BURCH, Noel: *Narráció, diegézis; Küszöbök és határok*. Ford. Kaposi Ildikó. *Metropolis*, 1998/2.

CRARY, Jonathan: *Modernitás és a megfigyelő problémája*. Ford. Lukács Ágnes In Uő: *A megfigyelő szempontjai*, Budapest, Osiris Kiadó, 1999.

DOBOSSY László: *A Francia irodalom története II*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1963.

FOGARASI György: *Metropolisz/nekropolisz: Baudelaire Párizsa, Benjamin passzázsai* In *Szövegek és terek*, szerk. N. Kovács Tímea, Budapest, Kijárat Kiadó, 2005.

FÜZI Izabella: Babits és korai (magyar) mozi, *Apertúra*, 2016. tél.

FÜZI Izabella: „Filmet írni”: Karinthy és Molnár Ferenc kinemaszkeccsei, *Apertúra*, 2020. tél.

GELENCSÉR Gábor: *Magyar film 1.0*, Budapest, Holnap Kiadó, 2017.

GYÁNI Gábor: *Az utca és a szalon. A társadalmi térhasználat Budapesten (1870–1940)*, Budapest, Új Mandátum, 1999.

GYÁNI Gábor: Térbeli fordulat és a várostörténet, *Korunk*, 2007/július

HERMANN Veronika: Dicsőség a kószálónak. Megjegyzések a flâneur társadalomtörténetéhez, *Apertúra*, 2020. nyár.

KARINTHY Frigyes: A mozgófénykép metafizikája, *Nyugat*, 1909. 12. szám

KARINTHY Frigyes: *Budapesti Emlék; Meséskönyv – Képeskönyv – Panoráma*, Budapest, Kossuth Kiadó, 2011.

KARINTHY Frigyes: *Hölgyeim és Uraim – Ismeretlen írások 1927-1938*, Szerk. Kovács Attila Zoltán – Urbán László. Budapest, Athenaeum Kiadó, 2020.

LUKACS, John: *Budapest, 1900. A város és kultúrája*. Ford. Mészáros Klára. Budapest, Európa Kiadó, 1999.

NEMESKÜRTY István: *A mozgókép esztétikája a kezdetektől az első filmelméleti könyvekig (1907-1915)* = N.I., *A filmművészet új útjai*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1986.

SALY Noémi: Törzskávéházamból zenés kávéházba. Séta a budapesti körutakon, Budapest, Osiris Kiadó, 2005.

SÁGHY Miklós: *Az irodalomra közelítő kamera*, Kalligram, 2019.

SÁTOR Veronika: Technológia és medialitás Karinthy Frigyes műveiben, *Partitúra*, 2007/2.

SIMMEL, Georg: *A nagyváros és a szellemi élet*. Ford. Berényi Gábor. = G.S., *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1973.