

BABEŞ-BOLYAI TUDOMÁNYEGYETEM

BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR

XI. Erdélyi Tudományos Diákköri Konferencia

Kolozsvár, 2008. május 23–24.

**Femininitás és városrepresentációk a magyar 19.század
végén**

Irányítótanár:

Dr. T. Szabó Levente

Babeş-Bolyai Tudományegyetem

Bölcsezettudományi Kar,

Magyar Irodalmi Tanszék

Szerző:

Andorkó Júlia

magyar-angol szak

IV. év

Femininitás és városrepresentációk a magyar 19.század végén

Dolgozatomban a magyar 19. századvég irodalmának egy jelenségére, még pedig a városrepresentációk feminin jellegére, képzeire összpontosítok. A nőiség kérdésének – nemcsak ilyen kontextusban – széleskörű irodalma van a nyugat-európai kultúrkörben. A háttérképhez nem hagyhatjuk figyelmen kívül a századvégen minden európai államban megindult változást a nők társadalmi szerepével kapcsolatban. A művészetek femme fatale-jainak sok köze van a viktoriánus Anglia odd womenjeihez, a

George Sand-okhoz, s nem utolsó sorban az új esztétikákhoz.¹ Karakterológiájuk, az őket övező sztereotípiák olyannyira hatékonyak bizonyultak, hogy napjainkban is megismerszenek.² És mégis: nem sorozatgyártmányok, mint a terjeszkedő ipar termékei, s nem is egyértelmű mindig, hogy mely jegyek jellemzik. XX. századi változata, a femme noir az 1960-70-es években gyakran áldozatként tűnik fel, hajkoronája sem mindig természetes.³ A prerafaeliták múltba vagy buja természeti környezetbe ágyazott femme fatale-jai mellett az elidegenedett, veszedelmes nagyvárosban is megjelennek a veszélyes asszonyok, a városi környezet specifikumaihoz igazodó tulajdonságokkal: éleslátás, gátlástalanság, hatalomvágy.

A város mint feminin entitás képzetének kulturális beágyazottsága és hatékonysága máig ható módon működik, ahogyan ezt egy napjainkban megjelent kötet címe is jelzi. (Kőrösi Zoltán: *Budapest nőváros*, Kalligram, Budapest, 2004). Dolgozatomban a századvégi próza egyik vonulatában, a regényirodalomban megképződő, a nagyvárost és a femininitást együtt láttató, összefüggésbe hozó kulturális toposzokkal foglalkoznék. A város, közelebbről nézve Budapest feminin jellegű reprezentációjának regénybeli megképződése számos kérdést vet fel. Mik a jellegzetességei e femininitásnak, miért vetítődhetnek a társadalmi nemi képzetek (jelen esetben a nőnem) a Budapest-reprezentációkra, miként, milyen folyamatok

¹ A szecesszió, a halálesztétikák, a szimbolizmus, a dekadencia a századfordulón jelentkezett. „A századvég szimbolizmusának és szecessziójának alapélménye a halál jelenvalósága és személyessége. A halál természetességének, esztétikumának és erotikumának felfedezése a századforduló művészetének közös élménye Oscar Wilde-től...Gulácsyig.” (Hanák 1999, 61-62.)

A századvég termelte ki az odd, new woman alakját, aki társadalmilag felesleges, mert nem megy férjhez és tanulni akar. „Bár a sajtóban és a tömegkultúrában gyakran a »társadalmi apokalipszis ikerapostolaiként« kapcsolták össze őket, az új nők és a dekadensek nem érezték egymást természetes szövetségesnek...” Schowalter 1994, 143. Az új nőkkel, az általuk képviselt erőkkkel (a patriarchális társadalom megbontói) szembeni iszony irodalmi reprezentációi a femme fatale-ok sorát teremti meg. A nőkkel „mint kiszámíthatatlan szándékú belső ellenséggel szembeni társadalmi paranoia legaktívabb táplálói a művészek voltak.” (Sármány 1994, 136) A femme fatale alakja azonban egy rettegett vágykép volt: túlesztétizált, démoni, ellenállhatatlanul vonzó, romlásba döntő. Figurájához a halál, az erotika, a titkozatosság, a természet elutasítása, a szépség ideái kapcsolódnak, olyan értékek, melyek a századvég irányzataiban játszottak fontos szerepet

² „Királynői tartás, valószerűtlenül dús, hatalmas hajkorona, sápadt bőr, duzzadt, érzéki ajkak és mély tűzű, titkokat sugalló, varázslatosan nagy szemek. Valami távoli, megfoghatatlan és fenyegető idegenség lengi körül ezt a nyugtalanítóan szép nőt, aki maga a parttalan érzékiség ígérete, s mégis elérhetetlen. Ki hát ő? Királynő, kurtizán, netán boldogtalan szerelmes, avagy nem is evilágról való istennő?...lehet rézvörös sörényű, északi típus, vagy éjfékete hajú déli szépség: egy biztos, hogy vészt hoz a férfinépre, szenvedést, örületet, halált, mert ő a femme fatale.” Sármány 1994, 131.

³The victimized neo-noir femme fatale....„she is usually the passive or incidental victim rather than active manipulator of her sexual-economic circumstances.” Boozer 1999, 24.

következményeként jelentkezhettek e képzet, milyen sajátosságai vannak, s legfőként: mutatható-e ki valamilyen kapcsolat a feminin Budapest képzetének kialakulása és a magyar századvég femme fatale-képzete között.

Alapszövegeim Kóbor Tamás és Lux Terka Budapest című regényei. E két műre nemcsak a címeikben is jelzett tematika miatt esett a választásom: a korban természetesen más szerzők is írtak a városról, Budapestről, s választott szerzőim számos regénye játszódik Budapesten, de e két regényben a város antropomorfizálódik bizonyos mértékben, hangsúlyosan feminin jegyeket kap.

Városreprezentáció—reprezentatív városrész

Lux Terka 1906-os Budapestjében a város feminin jellege olyannyira egyértelmű, magától értetődő, hogy az már a regény első lapjain jelentkezik, konkrét azonosítás, metafora segítségével: „És itt csapja be a könyvet az olvasó. Végignézte Budapestet. *A szép, kedves, elegáns, könnyű erkölcsű, okos, rafinált* Budapestet, aki csodás karriert futott meg. Az anyja tót napszámos asszony, az apja sváb pallér s ő maga, a borzas, repülő hajú, mezítlábos kis Schneider Fáni, előbb a Rácváros utcaporában játszik, később a hajdani Szent Péter-külvárosban, részeg lókupeceknek és halkereskedőknek énekel, még később a mostani Gizella-téren, a német színházban, aztán *a magyar kokott lesz belőle és az emberek megszámlálhatatlan légióját őrlí össze szép fogával.*

Ez a mi Budapestünk: kőasszony, aki gúnyos, hunyori *szemével hidegen, biztosan néz maga elé..* Ezren fekszenek lába előtt, holtan, véresen, az ő fanatikus szerelmesei, kiket *ő tett tönkre*, ő szívta ki a vérüket, agyvelejükét, ő ropogtatta össze a csontjukat, *ő cifrálkodta el a vagyonukat*, s aztán ellökte magától. *Embervért iszik, aranyat eszik s két karját [...] csábítóan nyújtja ki az ország négy sarka felé.*

Ez a kő-asszony csak hiteget, röpke kéjt ad, de boldogságot és nyugalmat nem osztogat. Csak elvesz.”⁴ Az azonosítás alapjául szolgáló két entitás, a hasonlító nő (Schneider Fáni primér hasonlító, de tulajdonképpen a kőasszony-metafora minden végzetes vonzerejű nőt kijelöl e szerepre) és a hasonlított város – Budapest – viszonya e

⁴ Lux 1908, 7-8

regényben a legegységelműbben utal a városnak mint csábító, végzetes, romlásba taszító entitásnak a szoros kapcsolatára. Az azonosítás alapja az antropomorfizáló szemlélet, mely a rohamosan terjeszkedő várost hasonlónak láttatja egy bakfiskorú lány hirtelen növekedésével. A város nem ártalmatlan, amiként a hasonlító borzas bakfis sem az: számító, gúnyos szemeivel Fáni is megtalálja a pénzforrásokat, és ki is aknázza azokat. A hozzá áramló pénz jelzi a városba támoilgó ezreket, akik a szerencse reményében költöznek a nagyvárosba, ezzel is Budapest rohamos fejlődését szolgálva. Fáni és a város közönyösen fogadja a beáramlókat, akik többnyire tönkremennek az új, ismeretlen körülmények között. A megőrölt ezrek serege jelzi a város nagyságát és pusztító erejét, melynek megszemeiyesítése Schneider Fáni.

Fáni alakja már a regény kezdetén Budapest szimbólumává válik, sorsa nem magánvaló sors, hanem egy város kialakulása, felemelkedése, s talán bukása is. Talán írói tudatosságot kereshetünk azon gesztus mögött, mely szerint Schneider Fáni sorsát nem látjuk beteljesedni, noha a romlás távoli lehetősége kilátásba van helyezve. Ugyan mi várhat egy olyan magányos, gondolkodásában oly egyedinek mutakozó nőre, mint Fáni? Megkeseredettsége nem jelez kiutat semerre élete sivárságából. Pénze éppúgy nem segít rajta, mint a feslett Budapesten sem. Fáni egyéni életének kiúttalansága a város létének, létmódjának megkérdőjelezhető mivoltára utal. Az emberi életnél nagyobb léptékkal mérik ugyan a városok életét, de az aktuális életforma zsákutcaként teteleződik úgy Fáni, mint a város esetében. A hitegetés, a röpke kéj tartalmatlansága megtévesztő, romboló, mégis sokakat vonz Fánihoz, a városba. A társadalom aljától a felső tízezerig mindenki potenciális áldozata a kőasszonyoknak s megtestesítőjének: ahogyan egyre szépült, felnőtt Fáni, úgy emelkedett áldozatainak társadalmi rangja, úgy kerültek a városba a különböző etnikumú és társadalmi rangú elemek. Fáni szülei, a város „alapítói”, sváb és tót napszámosok, bátyja már gondolkodó, szocialista érzelmű „véresszájú proletár”⁵, Fáni áldozatai közt vannak művészek, arisztokraták, bankárok, szegények, vagyonosok, sőt, még asszonyok is: a városi költekező életmód anyagi csődbe, öngyilkosságba hajszolja áldozatait. Fáni, a magyar kokott, igazi femme fatale: romlásba dönt megkerülhetetlen, igéző lényével és szépségével. Ugyanakkor nem csak és kizárólagosan a férfiakat teszi tönkre, hanem áldozatai közt nők is vannak, ami nem szokványos eset. A magyar kokott

⁵ Lux 1908, 137

áldozatai nem csak közvetetten lehetnek a nők: Fánit egyik nőáldozata azért keresi meg, mert romlásba döntötte az az életvitel, melyet követendőnek ítélt, s melyet Fánitól lesett el. Dermák Éva maga döbben rá, hogy a Demédy feleségének, Olgának a halálában neki is szerepe volt. Évában azonban sokkal kevésbé tudatosul, hogy nőáldozata van: inkább sejtés az ő felismerése áldozatával kapcsolatban, hiszen nem szívesen fogadja el a gondolatot, hogy valaki meghalt miatta.

Fáni a regény végén démoni, elérhető, gyönyörű és gonosz nő, aki válogatás nélkül emészti el emberek vagyonát, életét. Ez a félelmetes nő lenyűgöző erejű, akár a város, melynek bűvköréből éppoly nehéz, sőt lehetetlen kitérni, mint Fáni kék szemeinek parancsoló igézete elől sem tud kitérni a rulettező mérnök s valójában senki sem. Budapest a bukott egzisztenciák ígéretföldje, rövid mámort ad –Fáni azonban nem is ígér, csak szemével bűvöl, s apró fogaival őröl, mintegy bosszúból a város, az őt megrontó utca képmutató tisztességtelensége miatt minden nemű, rendű és rangú lakóit.⁶ Fáni különlegességének, ellenállhatatlan vonzerejének metaforái áldozatai tehetetlenségét is megmutatja: a férfiak tehetetlen bábként hullnak eléje, önként rohannak vesztükbe.

Fáni élete az utcán kezdődik, az utca által változik meg gyökeresen, s e momentum kiemelt jelentőségre tesz szert Kóbor Tamás Budapest című regényének horizontjából tekintve⁷: A Koronaherceg utca a XIX. század végén szintén egy teljesség-igényű Budapest-képet akar az olvasó elé tárni. A regény első fejezetének, A Koronaherceg utcának alcíme *A XIX. század végén*. A cím által beígért kortörténeti keresztmetszet egy egész város társadalmát vonultatja fel egyetlen utcában. És e deskripció nem hat erőltetettnek, az utca és a város társadalma egymással szerves kapcsolatban, összefüggésben mutatkozik meg: „...az utca közönsége teremtett-e meg a kereskedelmét, avagy megfordítva. Látom a tényt, hogy ez a kettő mindenütt együvé való. S mi más

⁶ „Kért maga engem, minket, hogy zülljünk el, löjünk magunkat föbe, vagy menjünk Amerikába zsákot hordani..? Mi kértük magát, hogy fogadja el tőlünk e kisdéd áldozatokat....Azzal bolondította meg őket, hogy semmit sem ígért. És ez az új tünet, ez az új szerelmi perversitás, ez az: szerelem szerelem nélkül, végképp elvette és elveszi az emberek eszét. Az ezreiket, millióikat odaöntötték a lába elé.” I.m. 122.

⁷ Fáni vallomást tesz becsülete elvesztéséről bátyjának: „Minden reggel néztem a sok szép pesti úrinők arcképeit és azt gondoltam :Istenem, de jó volna, ha én is ilyen szép lehetnék![...]És aztán néztem a sok szép fényes boltokat, ahol nekik árulnak...te ezt nem érted, mert fiú vagy...talán én se gondoltam, Szepe, csak hallgattam, amit az utca beszélt reggel, délben, este, mindig[...]Már mondták ezt nekem más leányok is. A Szidi is, aki elment színiiskolába, meg a Pék Lotti, is és mások is...az utca tanította meg őket, az csábította el. Az utca Szepe, és bizony Isten, nem a művész.” I. m. 34-35.

közönsége lenne a Koronaherceg utcának, mint öltözni vágyó, tetszeni akaró gazdag és szegény hölgyek serege?”⁸ A korán kelő polgárasszony, az iskolás lányok csapata, a fogaton járó gyönyörű és irigyelt színésznő, a délben ebédelni siető rongyos masamód, a drága francia kelmékben válogató nemesasszony, a kétes egzisztenciájú, bukott leányok, a szegénysorú nevelőnő, a megvásárolható lányok mind-mind a Koronaherceg utcán vonulnak át, vásárolgatnak, korzóznak. És természetesen vonzzák a férfiakat, akik „defilírozatják” maguk előtt az el- és felvonuló szépségeket. Jogászok, államtitkárok, kispénzü hivatalnokok, segédek tartanak szemlét, s próbálnak minden kalap alá benézni. A koronaherceg utca szélesebb palettájának mutatkozik, mint a Váci utca korzója az *Éhes városban*: a Koronaherceg utca egy város, egy sokszínű társadalom reprezentációja, akik benne sétálnak, reprezentálni, s főként többként feltűnni akarnak, mint amennyik és akik. Molnár Váci utcája korzó ugyan, de szignifikáns specifikumaként jelenik meg az etnikai hovatartozás: a férfiak, akik ott sétálnak, zsidók.⁹ A Koronaherceg utca azonban, ha nem is tér ki a zsidó-kérdésre, de magába foglalja az etnikumok kérdését: Wočasek, a cseh eredetű merkantilista, kufár lelkületű varga magyarítani akarja nevét fiáért. Ahogyan azt Holländer Izidor meg is tette. Budapest kőasszonya asszimilálja, leőröli az etnikumokat, magyarrá tesz, s fel is emészt sokakat. Vagyont, tisztességet, egészséget, életet követel. Ez az utca mintha a Fáni elcsábító utcája lenne: szép, jóra való leányok lépnek le a tisztesség útjáról, mert a Koronaherceg utca pompás korzója, az asszonyi sóvárgás beteljesülésének csalóka ígéretével kecsegtető üzletei ellenállhatatlan vonzerővel rendelkeznek.¹⁰ S e vonzerő Budapest egész életét koncentrálja, felmutatja, ezáltal válik a Koronaherceg utca Budapest-reprezentációvá. Szintén jelentős tény Fáni elcsábíttatásának történetében, hogy az utcán, sétálva éri utol végzete, a társadalma által oly mélységesen elítélt és megbocsáthatatlannak tartott és mégis oly gyakori bukás-

⁸ Kóbor 1993, 8.

⁹ „A koronaherceg-utcaiak barnára égett szép szál legények, diszkréten öltözködnek, de alapjában véve éppúgy viselkednek az utcán, mint a váci-utcaiak. Onnan ismerni meg őket főleg, hogy a homlokuknak csak az alsó, szemöldök felé eső részét égette le a nap.... Ez az evezőegyletek kis sapkájától van. A váci-utca és az Andrássy-út ifjai vagy egészen fehér vagy egészen barnára sült homlokkal járnak. Őket ugyanis nem veszik be az evezős egyletbe.....mert nem tartoznak a pápa alá...”Molnár 1912, 3-4.

¹⁰ „Leányok, akik lemondtak a férjhez menés lehetőségéről, elkedvetlenedtek, vagy belefáradtak a munkába, foglalkozás, remény és rendeltetés nélkül nézik magukat a fényes kirakatok tükrében. Az utca tükre a legveszedelmesebb kerítő. [...]Így szűrődik át ezen az utcán Budapest egész élete.” In: Kóbor Tamás: *Budapest*, Pesti Szalon Könyvek, 1993, 14—17.

történet. Fáni királynői járása vonja magára Hiry festő figyelmét, aki nyomban utána is ered.

(Az utca és a séta)

Ahogyan a Koronaherceg utcai üzletelések is megköttenek: a jórahaló, de már nem jó leány magakellető járással, sétával teszi ki magát a férfi tekinteteknek (melyek azonnal vágytárggyá, megvásárolható élvezetté fokozzák le minden arra járó nő lényét). A látszólag tisztességes asszonyok, leányok és a tisztességes nők között jóformán csak viselkedésbeli különbséget fedez fel a felületes szemlélő, de Budapest flâneurje, aki tudja, miért sétál, meglátja azt is, hogy kinek a toalettje készült éktelenül drága kelmékből, mely „messziről kiáltja, hogy aki viseli megvásárolható”. A célja nem ugyanaz, mint a párizsi utcák sétáló flâneurjeinek, akik Baudelaire szerint azért sétálnak, hogy lássák a világot, hogy a világ centrumában legyenek, ugyanakkor mégis rejtőzködhessenek a világ elől.¹¹ Budapest korzózói nem tipikus flâneurök, mert nem annyira a városi élettér kontemplálása a céljuk, mint inkább a városi élettér, a korzó által kínált lehetőségekkel való élés: ismeretségek kötése a szebbik nemmel, a szépségek szemlézése, s a fizetett szerelemre kapható leányok megtalálása.

A Koronaherceg utca korzóján sétálni igencsak földi, testi célokért szoktak: a jórahaló, de már nem jó leányok, kiknek „gondolkodása tisztára a férfi és nő közötti viszony körül forog. [h]a valaki rájuk néz, azt gondolják: engem akar. [h]a nem néz rájuk: ez nem akar engem”, kik az utcán csatangolnak, a szkeptikus lovagok, akiknek szkepszisét a tisztesség korrumpálódása váltja ki, egymást keresik ügyleteikért, avagy a módosabb, s talán szintúgy kevésbé tisztességes asszonyok és a munkáslányok hadai, akik a színes, csábító kirakatok előtt szenvednek tantaluszi kínokat, mely már állapotá

¹¹ „Pentru hoinarul perfect, pentru observatorul pasionat, să-ți faci casă din număr, unduitor, mișcare, din trecător și infinit e o plăcere imensă. A nu fi la tine acasă, și a te simți cu toate acestea acasă, a vedea lumea, a fi în centrul lumii, iată câteva dintre cele mai mărunte plăceri ale acestor spirite independente, pătimăse...” Baudelaire 1992, 387. However, Renoir’s evocation of the painter’s presence just outside the pictorial space calls to mind the flâneur, characterized by Baudelaire in “The Painter of Modern Life” who aims “to see the world, to be at the center of the world and yet to remain hidden from the world...” Forgione .2005, 666. Az idézethez tartozó lábjegyzetben Forgione közli forrását (Victor I. Stoichita, A short History of the Shadows, trans. Anne-Marie Glasheen, London, Reaction Books, 1997, 106, makes this comparison and quotes Baudelaire.)

szilárdult a beteltség reménye nélküli beszerzés és sóvárgás aktusai miatt¹². És a férfiak, akik szintén szemlélődnek, de nem a kirakatokat veszik szemügyre.¹³ A kölcsönös nézés és nézettetés e viszonya ugyanazon jelenségre vonatkozik, amit Forgione hangsúlyoz: a peripatetikus mozgás, a gondolatserkentő séta filozofikus indíttatása nem az egyetlen jellegzetessége a sétának, nemcsak a nagy gondolkodók tesznek kiadós sétákat, hanem az utca hétköznapi embere, akinek a séta rekreacionális vagy praktikus jellegű, így értelemszerűen kevésbé helyeződik a hangsúly a séta gondolatserkentő hatására. A séta nemcsak a Koronaherceg utcai kirakatokhoz való zarándoklat, hanem egyben lehetőség a társadalmi jellegű külsőségek látására, láttatására, s a kétes ügyletek megkötésére. A látvánnyá válás különösen fontos ezekben a sétákban, hiszen a látványnak mint olyannak lenyűgöző ereje van, hatalmat jelent annak, aki ezáltal lenyűgöz (amellett, hogy tulajdonképpen a mások tekintetének való kiszolgáltatottságot is jelenti): a színésznők fotográfiai a kimerevített látvánnyá válás eminens példái, ahogyan magukhoz vonzzák a járókelőket, akik ily módon közelebből is megtekinthetik a hírességeket. A sétálás esély a látvánnyá válásra, arra, hogy a tekintetek felfedezzék a potenciális látványszerűséget a sétálóknak, arra, hogy megismerjenek és megismertessenek.¹⁴

A századvégén előtérbe került a látás mint reprezentációnak a médiuma, fogalma, milyensége: a dagerrotípia, a fotográfia feltalálása nemcsak a technikai fejlődést jelentette, hanem lehetőséget adott a felgyorsuló élet megragadására, a nyüzsgő városi élet, a mozgás érthetőbbé, közelebbivé vált a fotográfiai módszerek segítségével. A látás reprezentációi tartós perspektívát és modelleket nyújtottak a város és a városiak érzékeléséhez és önérzékeléséhez: a látvánnyá válás nemcsak az eltárgyasulást jelentette, hanem azt is, hogy ezáltal értelmezhetőbbé vált a másik individuum. Az, aki néz, maga is látvánnyá válik egy másik néző tekintete által, s aki látvány, maga is visszatekint azokra,

¹² Kóbor 1993, 16.

¹³ „A férfiaknak errefelé semmi dolguk, de ők ilyenkor szintén sétálnak[...]defilíroztatják maguk előtt a sétáló szépségeket. Ezek nemigen bánják. Hiszen arra valók, hogy megbámulják őket. Amellett ők is látnak.” I. m. 10.

¹⁴ Forgione, *Walking and Thinking, The Flâneur, among Other Pedestrians* című alfejezetek, 668-670; „Hence, one of my aims here is to draw attention to the ordinary as well as the extraordinary practitioners of walking. The flâneur self-consciously made use of strolling as a means to encounter urban modernity, but an ordinary Parisian on the move, whatever the ostensible purpose of the outing, could at the same time explore the city as a lived space.

akik nézik.¹⁵ A kibővült médiumú látás a modern életmód alapkövévé lett. A látás új médiumai a városról is forgalmaztak új képzeteket, melyek által megragadhatóvá vált a rohamosan változó, modern élet, melynek legfőbb színtere a nagyváros. A fotográfiai szalonok, a már 1856 szeptestéje óta használatos gázvilágítás a szemnek új dimenziókat és tereket nyit meg.

A villódzó képek, a dinamizmus mögött álló technikai, társadalmi változások, fejlődések a modern nagyvárosban megteremtik azt a speciális környezetet, melyben a városlakó ember elidegenedetté, magányossá válik, a zajló életben, tömegben gyakran kísérti meg az elhagyatottság érzése.¹⁶ Ez az érzés jelentkezik élesen Dermák Jani esetében is, aki számára az éjszakai Budapest fényeivel, kivilágított kávéházaival és szállodáival, dorbézoló lumpjaival, kifestett asszonyaival oly idegenként és ismeretlenként tűnik fel, mintha a nappali Budapest nem is lenne azonos az éjszakaival. A városlakó közösséggel való közvetlenebb kapcsolat áttételessé válik, a látás marad az a médium, ahová menekülhet az individuum, (s amit megtagad Jani, amikor nem akar bemenni a különböző mulatóhelyekre nővéreivel, mert nem vállalja a közösséget az erkölcsi feslettséggel) a szemlélődés lesz az a passzívként feltűnő, de valójában különleges aktivitást igénylő pozíció, melyből látványos megnyilvánulások nélkül, egyre inkább megszelídítetten, de folytatódik a férfi libido dominandija által uralt cselekvés a továbbra is patriarchális szerkezetű társadalomban.¹⁷ Ezt a férfi tekintet bekebelező,

¹⁵ A látás elveszti egyetlen kiemelt nézőponthoz való kötöttségét, mely a camera obscurára alapuló descartesi modellt jellemezte, és a 19.századra a szubjektív látás válik uralkodóvá, mely figyelembe veszi az egyéni sajátosságokat, a környezet behatásait, torzításait. Az új médiumok, a fotográfia, dagerrotípiá, az új festészeti irányzatok, melyek más vizuális nyelvvé élnek, mint a megelőző századok, mind-mind hangsúlyozzák a látás szubjektívizálódását, a látvány lebilincselő erejét., a megismerés során - amennyiben eltekintünk a szem rendellenességeitől és betegségeitől - nem kell számolni a megismerő szemének csakis rá jellemző torzító hatásaival, de az emberi szem felépítésével, fiziológiai adottságaival sem, ami olyannyira fontossá válik a 19. századi »szubjektív látás« vizsgálatakor.” Kmeczkó 2000, 3. A képi fordulat eredményezi a látvány mint olyan kommunikációs eszközként való funkcionálását is.

¹⁶ Camillo Sitte bécsi építész kritizálja a nagypolgárság hatalmát szimbolizáló Ringstrassét: „sajátosan modern szociálpszichológiai követelményeket is felállított...a Ringstrasse Sitte szemében a könyörtelen utilitáriánus racionalizmus legrosszabb tulajdonságait testesítette meg....a szemmel már át sem látható utcaszélesség és a mértéktelen terek- elszigetelik az embereket, mint ahogy az épületeket is.” In: Carl E. Schorske: *Bécsi századvég. Politika és kultúra*, ford. Györffy Miklós, Helikon, 1998, 67. Bécs modernizálása, újjáépítése gyorsabb, nagyobb méretű volt, mint Párizs – az elidegenedottság az urbanizációhoz kötődik, nem kultúrkörhöz.

¹⁷ Hadas Pierre Bourdieu *Férfiuralom* című munkáját ismerteti: a férfiuralom minden uralmi viszony modellje, társadalmi intézmény, mely évezredek óta bevésszük az objektív társadalmi és a szubjektív gondolkodási struktúrákba. A férfiuralom keletkezési alapja a libido dominandi (az uralkodás ösztönös vágya), mely a férfiakat más férfiak legyőzésére, megelőzésére készíti. A nők a nem nyilvános, nem

tárgyasító, lefegyverző jellegével látom igazoltnak.¹⁸ A sétáló férfiak – legyenek akár flâneurök, akár közönséges, a környező világra kevésbé reflektáló sétáló, korzózó városiak –, tekintetükkel nemcsak maguk számára modellálják a világot, a nagyvárost, hanem befolyásolják azokat a nőket, akik szintén sétálnak. E kereszteződő tekintetek kereszteződő életlehetőségek, melyeket a látás, láttatás, nézve levés határoz meg.

Kóbor Tamás regényében a csillogó Korona utcai kirakatok arra alapoznak, hogy a női vásárlóközönséget magukhoz csalogatják, a férfinépség a nőket szemléli, akik ide tolonganak szépülni, szépségükkel kérkedni, a szépségükkel hódítani és kereskedni. A nevelőnő, aki megtanult úgy nézni, hogy lesütött pillái alól mégis mindenki szemébe tudjon nézni, a kisasszony, aki szép ruháját csak távolról gyémántoknak tűnő övvel övezi, a feltűnően drága és a feltűnően rongyos ruhájú leányok akár Schneider Fáni környezetéből is érkezhettek volna, mindannyian ráléphettek volna a becstelenséghez vezető útra akár a Kossuth utcai színésznő-fényképekkel teli kapualjból is. És sokuk rá is lépett. A Korona utca kerítő, akárcsak a Fáni életében oly nagy szerepet játszó utca, az utca hangja, s ugyanakkor terepe a látás különféle formáinak, melyek egymást generálva működnek a tekintetek különböző, de egymást feltételező igényekkel rendelkező tulajdonosai között.

Fáni vágyvilága a kor újdonságának számító fotográfiákról vet csábító tekinteteket reá. A szép színésznők, művésznők szintén tekintetek előtt mutatkoznak, művészetük is igényli a látást és láttatást, s hivatásukhoz szintoly magától értetődően kapcsolódik a pénzért vehető szerelem, mint a Korona utca szegénysorú,

profit- és hatalomorientált szférához tartoznak, a tetszés felkeltésére vannak hajlamosítva, s minden megnyilvánulásukkal a férfiak vagyonát gyarapítják. Hadas 2003, 33-34. Szempontomból fontosnak találok e gondolatmenetet, megalapozó jellegűnek látom a látás mint hatalmi eszköz társadalmi működésének, az ehhez való viszony alakulásának kapcsán. Amennyiben a látás összekapcsolódik a hatalommal, a társadalmi alá-fölé rendeltséggel, annyiban nem tekinthetünk el attól sem, hogy az adott hatalmi kérdés milyen társadalomban, illetve társadalom-reprezentációban konkretizálódik. Vizsgált regényeimben Budapest társadalma elfogadja a férfidominanciát, Éva nem tartja férfinak azt a férfit, aki könyörög és nem uralkodik, Fáni tudja, hogy Hiry csak bírvágyból szeretné feleségül venni. Ugyanakkor igazi hatalmi harc folyik az uralom megszerzéséért, mert a nők észrevették, meglátták, hogy kiszolgáltatottságukban is lehetnek a hatalom birtokosai: e bonyolult viszony eminens példája a korzók életének reprezentációi, ahol a különböző társadalmi nemű pillantások keresztezik egymást.

¹⁸ „It could be argued that the prevailing male gaze upon the seductress provides the most obvious confirmation of the woman’s visual objectification. On the other hand, the male gaze is also problematized and punished in the noir narrative. Both members of the wayward heterosexual couple suffer.” Boozer 1999, 22.

kényszerhelyzetbe került leányaihoz.¹⁹ Dermák Éva is megáll a színésznők fotográfiái előtt, de a fotográfiákhoz való viszonya, a gépiesség, és Wočasek cipésszel való beszélgetése jelzi, hogy ő már túl van az első elcsábítatásokon.²⁰ Úgy tűnik tehát, hogy a fotográfia, mely a reprezentáció céljából válhat hasznossá a városiak életében (a sajtóbeli fotográfiák nagy része is ilyen szerepű), a csábítás közvetett eszköze, mely a szegénysorú lányoknak a fényűzőbb életet mutatja fel. a színésznők fotográfiáit nemcsak a férfiközönség, hanem a nők is megtekintik, noha feltételezhetően más-más indokból kifolyólag. A férfiak a szépséget, a hírnevet nézhetik meg, a nők, a szegénysorúak meg a jobb élet látszatát, kellékeit szemlélik a fotográfián.

Úgy tűnik, hogy a nőnek nincs más választása, mint engedni az őt pásztázó férfi tekinteteknek, ha már nem született szerencsésnek, azaz gazdagnak. A regény logikája szerint a nő, aki patriarchális szemszögből tekintve alacsonyabb rendű a férfinál, igazán nehéz helyzetbe akkor kerül, ha társadalmilag se áll a ranglétra magasabb fokain: bárki nézhet rá a legkéjsóvárabb, vagy a legmegvetőbb tekintettel—teheti, hisz az alacsony sorban levőnek nincs eszköze megvédeni magát. Zólyomi soha nem fogja magához emelni házasság révén Fánit, aki csak egy kitarzott, nem nemes kisasszony, fiatal lányként Fáni a szobrász tekintetének áldozata lett, hiába tudta azt, amit minden egyes házmesterlányka már tizenként évesen tud, hogy a férfiak tekintetétől félni kell. A Koronaherceg utca sétáló jogásza bármely kalap alá betekinthetnek, Kovacsevics Mariska, a férjes és szeretőt tartó asszony sajnálkozó pillantást vethet az épp szerető híján járkáló Évára, Sáríkat a mulatóhely-tulajdonos azért akarja alkalmazni, mert vonzza a

¹⁹ Kóbor Tamás *Az élet ára* című regényében a hösnő, Bürger Helén operaénekesnő, egyszerűen azért nem halad karrierjében előre, mert nem enged a sóvárgó férfiaknak, akik meghökkennek, hogy művésznő léte tisztességes és ártatlan, s az elutasítást megbosszulják—a sóvárgó férfitekintet elutasítása megbosszulja magát: a férfi tekintet uralma és zsarnokoskodása magától értetődő. A *Budapestben* Éva találkozik régi ismerősével, Kovacsevics Mariskával, aki a számító, lelkiismeretlen, de kicsinyes asszony prototípusa. Mariska: „...ajánlanám neked is, menj ki Moszkvába, szerencsét csinálhatsz.

- Nem vagyok színésznő- szólta Éva kurtán.

- Kell is ahhoz színésznőnek lenni! Csak bízd rám a dolgot, ha akarod.” (Kóbor 1993, 38.) Aszínészet mögött leplezetlenül a prostitúció húzódik meg. Kóbor Tamás más regényeiben is szerepel ez a gondolat: *Az élet árán*ban csak Bürger Helén számára nem magától értetődő, hogy a művésznői státusszal a prostitúció is együttjár. Vencel gróf mindig is a színésznők hasonló jellegű szolgáltatásaival élt, lett légyen szó akár a kóristalányokról, akár a primadonnákról. Dermák Éva maga is jól tudja, hogy színésznői pályája csak leplezése eddigi életmódjának, de nem megszüntetése. Ld. még a 19. számú lábjegyzet.

²⁰ „A Szervita-téren egy masamód- és fotográfuskirakat van, ott befordult, gondolat nélkül végignézte a fotográfiákat, képzeletben egész gépiesen magára próbálta a kalapokat, aztán visszafelé indult a Koronaherceg utcának.” Kóbor 1993, 40.

férfitéketeket, s horrible dictu!—Maison Anna nemi beteg férje szemeinek irgalom nélkül ki van szolgáltatva minden egyes belépő nővásárló. Nem közömbös, hogy ki melyik társadalmi réteghez tartozik, az alá-fölé rendeltségi viszonyok szerint Éva gögös pillantást vethet el a szomszéd filléres bérért dolgozó munkásokra, de nem nézhet a szemébe Kömleynének, vagy akár a Wočasek feleségének se.

(Társadalmi helyzet, áldozattá válás, áldozatszedés)

Dermák Éva a nő ellehetetlenedett státusáról mond véleményt, eszerint a hites asszony is csak azért kap pénzt az urától, amiért Éva maga is pénzt kapott szeretőjétől, Deméndytől. Éva erős szavai szerint a férjes asszonyok, amellet, hogy eladják magukat, a tetejében még el is vétetik magukat. Mindezen visszasságokért a társadalmat hibáztatja, akárcsak Fáni, aki igazi femme fatale módjára dönti romlásba a férfiak hadait, emészti fel vagyonukat, dobogtatja meg szívüket.²¹

Éva és Fáni úgy cselekszik, amiként azt Bürger Heléntől elvárja környezete, vagyis tudatosan alapoznak arra a mentalitásra, mely szerint nekik, szép nőknek, elsősorban szépeknek, szórakoztatóaknak kell lenniük. Ezt várják el környezetük férfiai, akik adott esetben nemcsak tüneményes szépségüknek hódolnak, hanem testi élvezetek szolgáltatására is igényt tartanak. Bürger Helén nem akarja észrevenni, hogy környezetének a társadalma, a polgári család álszeméremre, a nő tudatos háttérbe szorítására látszik alapozni, értékeit maga sem becsüli meg, mert a pénz mindennél fontosabb lett.²² Bürger Helén története a polgári erények korrumpálódása. Noha polgári

²¹ -Látod,- mosolygott Fáni nyugodtan- akkor miért menjek vissza hozzátok? Kinek lenne haszna abból, hogy én megtérek, de mégsem lehetek az, aki voltam: becsületes?[...] Nem látod, Szepi, milyen ostoba és komikus komédia lenne ez az egész megtérés...És nem látod, okos fiu létedre, hogy az én hősies—mert igazán az lenne, Szepi—kivetkeződésem a világ nem hajlandó a maga értéke szerint felbecsülni és rekompenzálni?...Azt hiszed, a humánus, a keresztény társadalom megadná?[....]Jennek a ma társadalmának se szive, se vallása, ennek csak gyomra van, melylyel aranyat eszik. És ha ebben az aranyat evő társadalomban elbuksz, ne javulás ostobasága járjon eszedbe, hanem az, hogy lakasd jól, szédítsd el, vakítsd meg aranyaid nagyszerű sokaságával a társadalmat és ő imádni fog, maga fölé helyez, esküszik ártatlanságodra, ha kezed vértől csöpög is... Lux 1908, 71-72.

²² Hanák Péter e kor- és körtünetnek tágabb dimenziójú diagnózisát adja: a polgári család, mely az ipari forradalom, a modern urbanizáció századának terméke, a viktoriánus viselkedéskódexre és a biedermeier álszeméremre alapult. De a fin de siècle érték- és ízlésváltása lázadásra készíti a nőt. Eleddig a háztartásban a feleség munkából és a közéletből kizárva kellett élni, s kárpótlásként a házi angyal szerepében tündökölhett. A nő számára ez a családstruktúra biztonságos, bár börtönszerű, presztízsadó,

regénynek nevezhető, a bevett polgári erények, úgymint liberális szellem, családszeretet, a fejlődésbe, haladásba vetett hit, az erkölcsösség, mind-mind visszájukra fordulnak a regényben. Az erkölcstelenség, a pénz mindenek felé való helyezése, a kicsinyesség, a kufár lelkiület, a szellemi értékek lebecsülése, a cinikusság, önzés lesz jellemző sajátossága a polgári hősöknek. Megjegyzendő, hogy a polgári erények illetén megbomlása a századvég új stílusirányait, irányváltásait eredményezte.

Talán mégis közelebb áll az általam vizsgált regényvilágok valóságához az a nézet, mely az idegen Webstonban kristályosodott ki: a nőket rontják a férfiak, de a nők is ugyanígy rontják a férfiakat. Valójában ebből az ördögi körből szabadulni egyik hősnő sem tud. Éva és Fáni ugyanazt az utat próbálja meg, eltérő sikerrel: Éva anyja, akárcsak a Heléné, nem sokat törődik az erkölcsi skrupulusokkal, a pénzre szükség van, s az mindegy, mi módon kerül a házhoz, ha egyszer a házhoz jut. Fáni elszőkik, illetve elmenekítődik öreg grófja karján a világból, mely bukásának szemtanúja volt. Éva azonban rálát társadalma visszásságára, s nem is tartja a maga bectelenségét oly elítélendőnek, mint Fáni, akiben azonban több céltudatosság szorult: sajnálja elveszett tisztességét, de képes túltenni magát rajta, s meglovagolja azt a társadalmat, melyet szédíteni nagyon is jól megtanult, mert velejéig kiismerte. Éva nem tudja ezt megtenni, mert nincs vagyona, mert nem tud oly ügyesen és lelketlenül manőverezni, mert szeretőjét szereti, s ez visszatartja. E tudatosságot érzékeli a környezet is, Fánit nemcsak szép, de kivételesen okos nőnek is tartják.²³ Fáni tudatossága, okossága abban is megnyilvánul, ahogyan saját helyzetére reflektál: bátyja erkölcscsősz magatartására meggyőzően érvel döntése mellett, mely szerint számára nincs visszaút a csak humánusnak mutatkozó, de valójában kegyetlen társadalomban.²⁴ Helyzetét felismeri, és képes kiaknázni lehetőségeit, igaz, nem is küzd pénzgondokkal, ami viszont rányomja bélyegét Éva életmódjára – Fáninak van pénze a pompára, ami elkábítja környezetét, s tudja jól, hogy a pénz mekkora hatalom.

bár házvezetőnői, érzelmes, bár unalmas. A nő háromféle utat választhatott a lázadásra: Ibsen Nórját is követheti („meg kell próbálnom, hogy ember legyek”), akarhatta a feminista mozgalmak által követelt tanuláshoz és munkához való jogot, avagy az öltözködési reformmozgalomhoz is csatlakozhatott. (Hanák 1993, 6.) Ez a történeti vízió háttereként jelentkezik annak a reprezentációnak, mely a választott regényekben mutatkozik meg.

²³ „...-ennek a nőnek több ész van a körme alatt, mint a többi asszonyokból egy tucatnak a koponyájában” Lux 1908, 99.

²⁴ Ld 21. jegyzet

Schneider Fáni, a demi-monde, a kokott – ha francia földön él, talán femme fatale-ként tartják számon – egy céljában sikeres végzet-asszony, a férfiak szó szerint halnak utána. Éva potenciálisan magában rejti a lehetőséget, hogy kevesebb erkölcsi finnyassággal, s több ravaszsággal vagyont szerezzen magának, s hogy őt magát is ilyenként tartsák számon a Koronaherceg utcában. Az ő drámája a kicsinyek, a megalázottak és megszorítottak drámája, a pénz és nagyravágyás áldozataié. Nem teheti meg önmagával szemben, hogy Demédy kicsi asszonyát tönkretégye, mert ez a győzelem pirrhosi győzelem lenne számára is. Mégis, amikor Demédy né sírját meglátja, „mély fájdalom szorogott torkában. Ő is- gondolja magában – az én áldozatom, vagy az övé....”²⁵. Amennyire Éva számára nem világos, hogy Demédy né az ő, vagy a férj áldozata, annál inkább világos, hogy Lux Terka Budapestjének a mindkét nembeli városiak áldozatul esnek, akiket a kőasszony, Budapest, elcsábít a pénz, a boldogulás, a szerencse, a szerelem ígéretével. Az áldozattá válás azonban nem egyirányú: Éva is, Fáni is szenved helyzetétől, maguk is áldozatokból váltak romlásba döntő nőkké. Fáni számára világos, hogy ő a város, az utca áldozata, tetteit a bosszú vezeti. Kegyetlenségében azonban újra közel sodródik az áldozattá váláshoz: bosszúja véget nem érő, bosszú a bosszú kedvéért, s ilyen értelemben saját bosszújának lesz áldozata, amint a sok tönkretett emberélet közepette a maga sorsa is kilátástalanná, kiüresedetté válik. Maga a város, melynek Fáni tisztessége esett áldozatul, szintén követeli az áldozatokat, Fáni maga is az áldozatait kihasználó város szimbólum. Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy a városnak szüksége is van a maga áldozataira, azokra, akik szerencsét próbálni zárandokolnak a nagyvárosba, hiszen általuk terjeszkedik, növekedik. Éva esetében még nyilvánvalóbb az áldozattá válás ambivalenciája: noha Éva az, aki romlásba akarná dönteni bosszúból Demédyt, ő maga is tudja, hogy tisztességétől az államtitkárral való kapcsolata fosztotta meg. Az utca az áldozattá tevés és az áldozattá levés terepe, ahol azonban megtörténhet, hogy áldozattá válik maga a bosszú szomjazója is. A bosszú, az áldozatok szedése egy olyan aktus mely során az áldozattá tevő fél is áldozattá, kiszolgáltatottá válik, mégpedig a látás által, mely révén az áldozat és hóhérsja becserkészi egymást, s éppen ez a kölcsönös egymásra tekintés teszi kiszolgáltatottá – nemcsak az áldozatot, hanem a hóhért is.

²⁵ Kóbor 1993, 377.

(Látás, láttatás és látvánnyá válás)

Éva és Fáni kétesnek mondható karrierjét egyaránt az utcán kezdte meg. Mindketten látványként tűnnek fel a járókelők, s főleg a férfiak szemében. „Fáni nyúlánk növésű, fehér és rózsaszín húsú leányka, olyan mint egy nagyon fiatal, fehér szőrű házi nyúl. Járása sajátos módon előkelő.[...]A Vigadó sarkán épp most fordult be egy fejedelmi leányalak, egy elegáns, szép öreges úr kíséretében.” Finom fekete posztószoknyát, rövid, drága prémkabátot, csincsilla-muffot és rózsaszínű bársonykalapot visel.²⁶ Éva jobb napjain maga is hasonlóan elegáns, drága holmokban jár, termete neki is hasonlóan fejedelmi. Még az asszonyok is megfordulnak utána, és azt gondolják: „Milyen szép termete van! Bizonyosan színésznő.”²⁷

Mindketten tudatosan öltözködnek, alakítják megjelenésüket, oly módon, amilyenek gondolataik szerint a világ, az utca szeretné látni őket. Éva szatént ügyeskedik ki Blum úrtól, Fáni órákkal az alkalom előtt magára ölti ruházatát, hogy az minél jobban az alakjához idomuljon. Önmagukra is látványként tekintenek, ezzel is hangsúlyozva a (férfi) tekintet dominanciáját, mely alól azért nem nyernek felmentést, mivel a konvencionális, tisztességes-asszony-szerepkörből ugyan kicsúsztak, de létezik a társadalomban egy csak hallgatólagosan elismert, megtűrt női szerepforma, s ez nem más mint a metresz, az utcanő szerepe. Periferikus entitásokként még inkább vonzzák a tekinteteket (a különosság, a ritkaság előjoga a figyelem középpontjában állni), sőt mi több, valójában e felcsigázott tekintetek kihasználói és áldozatai. Fáni elveszti tisztességét az utca miatt, egy művész miatt, de képes bosszút állni. Igaz, a bosszújának is nagy ára van: lelki sivárság, szomorúság, a tisztességes élet reménye talán nem is fiatalkori botlása miatt foszlik szét számára, hanem mert meg- és kiismerte Budapest férfijait, s szemében mindenik könnyűnek találtatott. Tisztában van azzal is, hogy az út, melyre lépett, magányos, de vállalja a kockázatokat, a magányt, mert megfontolt. Fáninak nincsenek illúziói környezetével kapcsolatban: tudatos, mérlegel, és következtet. Csak a pénz, – pontosabban az a bűvkör, hatalom, amit a vagyon pompája tulajdonosa köré von – a tőle remélt kéj számít nekik, s ahogyan Híry, a festő is csak akkor fordul felé

²⁶ Lux 1908, 15-48.

²⁷ Kóbor 1993, 64

imádattal, amikor már híres és gazdag, a többiek se Fáni személye érdekli, csak a csókjai: „Mert a lelkem sem akkor, sem most nem kellene önnek.”²⁸ A férfiak testi vágyaikat akarják valóságra váltani a szép asszonyoknál, s vágyuk teljesítésért tevékenykedve kitűnik, hogy soha nem közömbös a nő társadalmi helyzete. A libido dominandi által uralt férfi számára trófea lehet egy nemesasszony, mely hatalmát, erejét növeli, míg az egyszerű cseléd lány elcsábítása kevésbé felvállalható. A vágy azonban nem csak a férfiakat motiválja: az asszonyokat is vezetni látszik valami—amit testével megszolgál, a kényelmi cikket, a pénzt, nem tekinthetjük vágyai netovábbjának, noha a Koronaherceg utca kirakatai, a kislány Fáni ugyanarról a sóvárgásról tudna beszámolni, a szép holmik utáni vágy tantaluszi kínjai mellett ott van a Kömleynék nagyravágyása, a Fánik bosszúszomja, Éva vágya a rendezett, tisztességes élet után. Vágyaik megvalósítása gyakran a férfiakon keresztül látszik elérhetőnek, s ily módon kereszteszűdnek a két nem vágyainak útjai. A nő ilyen módon nemcsak eszközzé válik, hanem maga is eszközzé teszi a férfit. E bonyolult felcserélődésnek

Fáni megítélésében nagy szerepet játszik a látás, melynek fogalomköre a szövegbeli gondolkodást és a retorikát is uralja: Hódy, az író, és Dobák, a goromba zenekritikus beszélgetnek Fániról: az író merészségnek, szemtelenségnek tartja, hogy Fáni estélyére neves művésznőket hívott meg – mégiscsak egy kitartott nő. Dobák felfortyanása rámutat a látás mentalitást manipuláló erővé való előlépésére: „és ezt a kintornást nagy írónak tartják-nézett végig megvetően Hódyn....*hát nincs neked egyetlen új nézőpontod se?* hogy a vétek csak akkor válik alacsonyynyá, ha ostoba ember kezében van? Hogy egy és ugyanazon vétek két különböző intellektusú embernél különböző módon hat? *És nem látod,* hogy ennek a leánynak a rendetlen erkölcsi helyzetét a rendkívüli viszonyok és egyéni kvalitásai megszépítik? Szépség, intelligencia, korrektség, gazdagsága nagy fényűzése....maradt volna műveletlen... *mi férfiak se mutatkoznánk vele a déli korzón...*”(kiemelések tőlem – A. J.; Lux 1908, 87-88.) Fánit szemlélni kell, Fáni új nézőpontokat igényel, Fánit értelmezni kell, csodálni, Fánival lehet mutatkozni, megjelenni társaságban, mutatós dekoráció a férfi oldalán.²⁹ És

²⁸ Lux 1908, 94

²⁹ Ez az összefüggés egybevág a társadalmi nemi szerepeket vizsgálók azon megállapításával, hogy ilyen helyzetekben a nő a tetszés felkeltésére szocializálódott, minden megnyilvánulása a férfiak vagyonát

legfőként: a korzón lehet vele sétálni. Dermák Éva Koronaherceg utcája is korzóutca, ahol nemcsak sétálnak a polgárok, de társadalmi helyzetüknek megfelelően reprezentálnak. „Végig az utca kereskedelme a hiúság vásárja, egyebet, mint díszítő cikkeket benne nem találsz.[...] az utca közönsége teremtette-e meg a kereskedelmét, avagy fordítva. Látom a tényt, hogy ez a kettő mindenütt együvé váló.” (Kóbor: Budapest, 7-8.) Mindent a szemnek! Mintha e jelszó vezérelné a korzózó sokadalmat. A parádézás által reprezentált társadalmi helyzetet megmutatni kell, hogy látva, nézve, elismerve legyen. A szemlélődés és megmutatkozni vágyás színhelye a korzó, az utca, amely passzív résztvevőként maga is látható, maga is láttat. Ahogyan nem tudni, hogy az utca kereskedelme vonzotta-e a közönséget, avagy fordítva, azonképpen nem elválasztható a látás logikája és e logika terepül szolgáló sétálóutcák, korzók.

A par excellence sétálót, a flâneurt a tekintet logikája vezeti sétái során: ebbéli tevékenységét nemcsak az elme belső aktivitása jellemzi, a tekintetét a mindig változó látványok vezetik, a modernizálódó, változó, egyre inkább vizuális kihívást jelentő város minden látnivalóját – nem befogadja szeme, hanem látni akarja.³⁰ A látás e kifinomult művelőire jellemző tekintet logikája visszacseng az Európában a viktoriánus társadalomban jelentkező mintázatokban, mely szépen példázható a család szerkezetével. A férfi a család feje, az aktivitás minden jogát magának tartja fenn, a nő és a gyerekek passzivitásra vannak kárhoztatva. A férfi nézhet, tekintete metsz és alakít, a nő a tekintet tárgyává válik, tárgyasul, s ilyenként birtokká alakul át, birtokba vehető, és alakul, amilyennek a tekintet látni akarja. A hatalom egyetlen birtokosaként azonban a férfi felelőssége is többszörös, ami különböző frusztrációkhoz, a viktoriánus, polgári társadalom egyensúlyának megbomlásához vezetett. „A nő csak hadd maradjon rabszolga a szerelemben, akit te adsz hóhérekre, s nem ő téged.”(Lux, 92.) Hódy szerelemfilozófiája tipikus példája a nőkkel szembeni magatartásra, mely megbosszulja magát azon hosszú és áttételes folyamat során, aminek következménye a passzív, teljesen önállótlan, bábszerű, tehát unalmas asszonyok tömege. Az inger nélkül maradó férfifantázia, az ébredező női öntudat és a századvégi dekadencia, szecesszió új ízlésének

gyarapítja, a nem nyilvános szféra az övék, s egyfajta „hízelgő tükör” szerepét tölti be: a férfi önmaga kinagyított képét látja bennük. Hadas 2003, 34.

³⁰ „Nu! Puțini sunt oamenii înzestrați cu facultatea de a vedea, și mai puțini cei care au puțința de să exprime.” Baudelaire 1992, 389.

eredményeként keletkezett a femme fatale-jelenség. A femme fatale a férfi tükre, terméke, áldozata.³¹ Schneider Fáni, kinek bűnre termett ajkaihoz hasonlatos ajkakat csak a bibliai idők asszonyai, egy Judit vagy egy Salome mondhattak magukénak, klimti Nuda Veritasként szintén ilyen tükröt tart kezében: „A kis masamód- és házmester -leányok már tizenkét éves korukban tudják azt, amit az uri leányoknak rendesen későn magyaráznak, meg, hogy a férfiktól félni kell.”³² Fáni borzas hajú fruskából végzetes szépségű, megkeseredett, pusztító nővé válik. A művész elcsábítja, Zólyomi gróf taníttatja, de nem emeli magához, ezzel taszítva Fánit a bosszúállás útjára, a társadalom humánusságából való kiábrándulásra. Fáni közvetve a férfiak terméke, áldozata. Fontos pillanat életében a szakítása Zólyomi gróffal: a saját magára való reflektálás első sorsfordító horderejű aktusa. Fáni úgy tekint magára, mint egy mesterműre, mely öntudatlanul jött létre, melynek értékét maga sem becsülte, nem tudván róla.³³ A tanulás éve alatt azonban öntörvényű jelleme kialakult, s többé nem tűri meg a másokhoz való igazodást, a nem a saját elvei szerint való életet. Nagyon is tudja magáról, hogy szép – első estélyére készülve kéjes gyönyörrel nyújtózik ruhájában, hogy az még inkább idomaira alakuljon. Saját szépségére való rádöbbenését megelőzi a korzózás, ahol a férfiak épphogy meg nem éljenzik szépségét. A férfiak sorfala közt belepirul Fáni a felismerésbe, hogy szépsége ily hatalom. Öntudatossága, határozottsága eloldja a férfiak vazallusának szerepétől, noha egyfajta egymásra utaltság továbbra is fennmarad: Fáni kegyes elfogadni a férfiak áldozatait, de ugyanakkor belőlük is él gazdagsága. Énje nem azzá alakult volna, akivé így lett, nem megkeseredett, kegyetlen, pusztító nővé, ha a férfiak tisztességesek, ha a világ erkölcsösebb. Ilyen környezetben élete, jövője szorongató, céltalan, üres. Hiába, hogy a férfiak lába előtt hevernek, hogy vagyonukat

³¹ „A femme fatale mint a férfi traumatikus félelem- és bűnös vágyképe - és mint vágya a félelemre[...]csupán projekció, túlkompenzált reakció a szexuális elfojtásra, valamint a hisztéria és a feminizmus hullámára. A férfi érzelmi elvárásai[...]abnormális vágyai, beteges fantáziája, túljazott érzékei egyre komplexebb vágyakat, elképzeléseket látnak bele a nőbe—kinek perverzítése megfelel a férfiénak, aki teremtette őt.—a 19.század elején az éppen megismert sadizmust élte ki a nőn, a század végére megkívánja ennek másik, mazochisztikus oldalát is[...]de ez csak stimulálószer az érzelmi ür kitöltésére” Bicskei 1995, 59-85.

³² Lux, 20.

³³ „Aníg tanultam, nem értem rá saját magammal törődni. Szinte tudtomon kívül fejlődtem, nőttem és szépültem ki: nővé.---Ez nem az a Schneider Fáni, aki az utcai gyerekek tudatlan, ostoba, perverz kíváncsiságával vesztette el azt, ami legdrágább a nőnek: a becsületét. Az én megtisztult lelki életem elválasztott bennünket előbbi viszonyunktól.” Lux 1908, 62.

gondolkodás nélkül neki adják, hogy ismeri a hatalmat – Fáni csömörrel fordul el mindettől, s más utat nem talál magának, mint a benső magányt.

Éva hadműveletei a „munkaruha” beszerzése végett szintén az általa nyújtott látványért, a látszat megőrzéséért történik, s egy elkeseredett pillanatában beismeri, hogy „nem neki kell ez a félig kikoldult, félig kicsalt cifraság, hanem a világnak”.³⁴ Valamikor nevelőnősködött, de a háziúr legyeskedése miatt kidobták, s így került az utcára, ahol barátnőket szerzett, akik hitelbe dolgozó varrónőhöz, cipészhez ajánlják be, s Éva újfent pompázhat. Nem keres munkát, mert megszokta az utcát. „Önértétét emelte, hogy aki otthon dologtalan teher, az itt kint hatalmasság, kíváncsú teremtség, akire a férfiak sóvárogva néznek.”³⁵ Éva vágyani kezdett arra, hogy nézzék, hogy lássák, hogy maga is láthassa az őt csodálókat. A terep az utca, ahol a barátnői és más hasonló sorsú lányok is korzónak a tetszés reményében. És ide szükséges Évának a sok cifraság: a tetszetős külső megszerzi a házbért, jobb életet biztosít, egyszóval eltart. Még hitelt is könnyebben talál az a korzózó leány, aki csinosabb ruhában jár, az azt jelenti, „munkaruhája” beváltotta a hozzá fűzött reményeket, s magához vonzotta egy férfi tekintetét, tárcáját. A gálansat megjátszó sétáló férfiak erkölcsöt elkendőző filozófiáját szintén Hódy mondja ki: „...a szépségnek nincs neve, csak hódolói vannak [...] ha egész Budapest a szeretője lenne, az sem jelentene semmi diffamálót reá nézve [...] az ember azt imádja, ami elragadja őt: a szépséget, a szellemet, de soha sem azt, ami untatja: az erkölcsöt. Le a kalappal a szépség előtt, urak!”³⁶ A szépség ilyesfajta mindenek fölé emelése kortünet: a dekadencia, az angol Yellow Nineties esztéticizmus az önmagáért való szépségbe, a sivár hétköznapiakból való kivonulásba való menekülést ajánlja³⁷. A századvég

³⁴ Kóbor 1993, 52.

³⁵ Kóbor 1993, 80.

³⁶ Lux, 49

³⁷ „A dekadencia mozgalma Angliában a nevét esztéticizmusra változtatta—alapjaiban ugyanaz maradt, de emelkedettebb, higiénikusabb beállítódást sejtet.... a ködös Albionban ...a művészet, a mesterséges képzetek és élmények hegemoniára jutottak az élet felett.” Bicskei 1995, 84-85. A korszak neve a The Yellow Book folyóirat címéből ered, mely 1894-ben jelent meg először. Az esztéticizmus teoretikusai Walter Pater, Oscar Wilde, John Ruskin. Wilde nézetei a természet és művészet viszonyával kapcsolatban híven tükrözi az angolszász kultúrkör esztéticizmusának lényegét:

„Az életet körülmények korlátozzák, megnyilatkozásaiban nincs összefüggés, nincs meg a formának és szellemnek finom egymásra vonatkozása, amely egyedül elégítheti ki a művészi és kritikai hajlamú embert. Győzelmeiért nagy árat fizetünk és legkisebb titkát is kalandosan nagy összegért kell megvásárolnunk.... Az ember igazi életében a bánat - mint Spinoza mondja valahol - kapu, amely valami csekélyebb tökéletesedéshez vezet. De az a fájdalom, amelyet a művészet okoz - hogy még egyszer idézzük a nagy görög műkritikust, «megtisztít és megszentel egyszersmind». A művészet és csak a művészet által érzük el

szépségeszménye nem kizárólagosan a dekadencia által kijelölt szépség, hiszen az utilitarianista, konzumerista „eszmények” is jelentkeztek, például a bécsi Ringstrasse továbbépítésében is.

Az utca járókelőinek tekintete előtt egy kis, avagy nagyobb léptékben változó, modernizálódó város alakult, volt alakulófélben. Akár a Fánik, Évák, kik kisebb-nagyobb mértékben, de igazodtak az őket szemlélőkhöz, a tetszeni vágyás eltagadhatatlan motivációjával. A Koronaherceg utca is csábítani akarja közönségét, és csábít is, Budapest Luxnál magához vonzza és tönkreteszi az őt csodálókat, maga a regény képesalbum-szerű képekben villantja fel a város valamiért nevezetes helyeit. A város egy mosolygó, szép, kedves, rafinált kőasszonyként jelenik meg.

Az utca, a korzó, a nézés színhelye és célpontja is: kirakatok, parkok, emberek sokaságának élettere. A férfias jellegű nézés, a sétálás során lezajló, megtörténő világért(elmez)és tárgyként tekint az utcára, miként a szép asszonyokra is.³⁸ Így válik az utca feminin jellegű tereppé, mely éppoly romlásba döntő tud lenni, mint Schneider Fáni végzetes szépsége.

a tökéletességet; a művészet és csak a művészet fegyverez fel bennünket jelen életünk mocskos veszedelmei ellen.”

³⁸ „Walking is first of all a physical action, which, owing to upright posture of humans, consists of »perpetual falling with a perpetual self-recovery.«” Forgione 2005, 668.

Irodalomjegyzék

BAUDELAIRE, Charles 1992

Pictorul vieții moderne și alte curiozități, trad. Radu Toma, Meridiane, București

BICSKEI Éva 1995

Salome alakmásai. *Mozgó Világ*, 5. sz., 59-85.

BOOZER, Jack 1999

The Lethal Femme Fatale int the Noir Tradition, *Journal of Film and Video*, Fall 1999, 20-35.

FORGIONE, Nancy 2005

Everyday Life in Motion: The Art of Walking in Late Nineteenth-Century Paris,
The Art Bulletin, December 2005, 664-687.

HADAS Miklós 2003

A modern férfi születése, Helikon, Budapest.

HANÁK Péter 1993

Miért fin de siècle? *Café Babel*, 4. évf., 10. sz., 3-15.

HANÁK Péter 1999

A halál Budapesten és Bécsben. In: *A Kert és a Műhely*, Balassi Kiadó, Budapest, 52-65.

KÓBOR Tamás 1993

Budapest, Pesti Szalon Könyvek.

KMECZKÓ Szilárd 2000

A végén minden a helyére kerül?– Polányi Mihály optikája,
www.polanyi.bme.hu/folyoirat/2000/2000-04-Vegen_minden_helyere_kerul.pdf,
2008. május 14.

LUX Terka 1908

Budapest, Légrády Testvérek, Budapest.

MOLNÁR Ferenc 1912

Az éhes város, Budapest, Franklin Társulat, Magyar Irod. Intézet és
Könyvnyomda.

SÁRMÁNY Ilona 1994

A "femme fatale" tündöklése és bukása. *Café Babel*, 1-2.szám, 131-141

SCHORSKE, CARL E. 1998

Bécsi századvég. Politika és kultúra, ford. Györffy Miklós, Helikon, Budapest.

SCHOWALTER, Elaine 1994

Dekadencia, homoszexualitás és feminizmus. Ford. Nagy László, *Café Babel*, 1-2.szám, 143-153.

WILDE, Oscar 1890

A kritikus mint művész. Ford. Benedek Marcell,
<http://mek.oszk.hu/03600/03644/03644.htm>, 2008. május 7.