

**2004**

---

**2**

**XXX. ÉVFOLYAM**

S. Varga Pál  
Sághy Miklós  
Túry György  
Tverdota György  
Gyáni Gábor  
Rákai Orsolya  
Lakner Lajos  
Tuomo Lahdelma

רובינסון

XXX. évfolyam

A MAGYAR TUDOMÁNYOS  
AKADÉMIA  
IRODALOMTUDOMÁNYI  
INTÉZETÉNEK  
FOLYÓIRATA

Főszerkesztő  
POMOGÁTS BÉLA

Felelős szerkesztő  
VERES ANDRÁS

Szerkesztők  
BEZECZKY GÁBOR  
HAJDU PÉTER

Technikai szerkesztő  
RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottság elnöke  
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

Szerkesztőbizottsági tagok  
BODNÁR GYÖRGY  
SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség  
1118 Budapest  
Ménesi út 11–13.  
Telefon: 279-2776  
279-2777  
279-2779

Ára: 660 Ft

## MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Előfizethető a Balassi Kiadó Terjesztési Irodáján  
1013 Budapest, Attila út 20.

Tel.: 214-9673; tel./fax: 214-4627

E-mail: balassiterjesztes@axelero.hu

Előfizetési díj egy évre 2200 Ft; egy szám ára 550 Ft

### MEGVÁSÁROLHATÓ

#### *Budapesten*

BALASSI KÖNYVESBOLT

1023 Budapest, Margit u. 1.

Tel.: 335-2885; tel./fax: 212-0214

E-mail: balassikonyvesbolt@axelero.hu

MAGISZTER KÖNYVESBOLT

1052 Budapest, Városház u. 1., tel.: 338-2440

KIS MAGISZTER KÖNYVESBOLT

1053 Budapest, Magyar u. 40.

Tel.: 327-7796; fax: 327-7797

KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖNYVESBOLT

1011 Budapest, Budai Vár „A” épület

Tel.: 375-7533/145; fax: 212-2534

#### ÍRÓK BOLTJA

1061 Budapest, Andrássy út 45.

Tel.: 322-1645; 342-4336; fax: 342-4311

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET

1052 Budapest, Piarista köz 1., tel./fax: 267-6258

#### *Vidéken*

SZIGET KÖNYVESBOLT

4032 Debrecen, Egyetem tér 1., tel./fax: 52/316-428; 52/512-900/2185

KÉT KÖNYVÉSZ

3515 Miskolc, Egyetemváros, tel./fax: 46/361-564; 46/555-462; 46/555-111/1615

SZÉCHENYI ISTVÁN KÖNYVESBOLT

7624 Pécs, Rókus u. 5., tel./fax: 72/525-064; 72/324-684

SÍK SÁNDOR KÖNYVESBOLT

6720 Szeged, Oskola u. 27., tel./fax: 62/420-519

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0133-2368

A folyóirat megjelenését támogatta



---

# Literatura

---

Tartalom

XXX. évfolyam, 2004/2.

---

*Tanulmány*

- S. VARGA Pál  
A nemzeti irodalom eredetközösségi koncepciója  
– Toldy Ferenc 143
- SÁGHY Miklós  
Mészöly Miklós tettenérésének tanulságai  
– *Film* című regényéről – 171
- TÚRY György  
Az esztétikai etizálása  
– Martha C. Nussbaum „etikai kritikája” – 188

*Műhely*

- TVERDOTA György  
Egy pillantás a magyar kultusz kutatásra 199
- GYÁNI Gábor  
Válaszúton az irodalmi kultusz kutatás 208
- RÁKAI Orsolya  
Tükör által színről színre: az (ön)azonosság (f)elismerése  
– Fikció és realitás keveredése a kultuszban – 219
- LAKNER Lajos  
Kultusz, olvasás, identitás 225

Sághy Miklós

## MÉSZÖLY MIKLÓS TETTENÉRÉSÉNEK TANULSÁGAI

– *Film* című regényéről –

Mészöly Miklós *Film* című regényének legelején olvashatjuk az alábbi közlést: „Ügyelünk rá, hogy semmi ne emlékeztessen az egykori szőlőskertekre, prés-házakra.” Aztán a következő mondat végén e „burkolt” szándék nyílt és tömör megfogalmazását találjuk: „neheztjük az összehasonlítást.” Még ugyanezen az oldalon, néhány sorral alább azonban utalás történik arra a világítástechnikai megoldásra, mely hagyja „felfényleni” a harangláb *lőrészterű* ablakait azért, hogy *olyanokká váljanak, mint két „nyilvánossá tett célpont”*. (5.)<sup>1</sup> A *célpont* szó azt a budapesti bombázást idézi fel, mely során a haranglábát magában foglaló templom az első találatot kapta (mint célpont). A háború, a pusztulás képei közé sorolható még az imént (dőlt betűvel) kiemelt *lőrészterű* szó is, bár a szöveg nem mulaszt el figyelmeztetni, hogy az ablakok csupán optikai csalódásként hatnak ilyenek. A topográfiai leírás ellenben egy újabb megerősítéssel „cáfolja” az optikai csalódást, mikor a tenispályák klubépületét „álcázott minikrematórium”-nak láttatja. (12.) És a mézárulás, rombolás, gyilkolás hasonlósági relációjára épített esemény- és topográfiai sort lehetne még folytatni, illetve az alábbiakban folytatnom is, először azonban arra szeretnék utalni, hogy már a regény felütésében, az első oldalakon megfigyelhető az ellentmondás, mely a szándék – hasonlóságok szervezőelvének kerülése, „neheztése” – és a megvalósulás – a hasonlósági relációkban történő láttatás – között feszül. Vagyis akadályozni a hasonlóságok felismerését, ugyanakkor szövegszervezőelvként alkalmazni azt.

A szóban forgó Mészöly-regény recepciója utal a hasonlóságokkal és hasonlításokkal dolgozó úgynevezett hasonlóságelvű szerkesztésmódra, arra az „egyetemes analógia”-rendszerre,<sup>2</sup> mely párhuzamokkal és megfelelésekkel szervezi a szöveg anyagát. Balassa Péter például a *Film* legmélyebb technikai elvének véli a hasonlítást, mondván: a „példátlan formarendszer a hasonlattechnika által valósul meg”.<sup>3</sup> Maga Mészöly Miklós a *Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai* című tanulmányában a hasonlóságelvű szerkesztésmódot olyan lehetőségként

<sup>1</sup> Mészöly Miklós: *Film*. Jelenkor–Kalligram, Pécs–Pozsony, 2002. – Az oldalszámok a szövegben erre a kiadásra vonatkoznak.

<sup>2</sup> ALBERT Pál terminusa: *Alkalmak*. Kortárs Kiadó, Budapest, 1997. 269.

<sup>3</sup> BALASSA Péter: „Passió és állathecc. Mészöly Miklós *Film*jéről és művészetéről.” In uő: *A színéváltóság*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1982. 336.

határozza meg, mely az ember és világ, művészet és valóság viszonyának leírásában, illetve a művészeti megjelenítésben újszerűséget hordozhat: „ne a képzelet csonkítása legyen a cél, hanem a valóságos »levés« és történések eredeti mechanizmusának minél gazdagabb beépítése – *hasonlítva vagy hasonlaltal* – a teremtett világba.”<sup>4</sup>

Balassa Péter idézett tanulmányában részletesen elemzi a *Film* egész szövegvilágában felfejthető állat–ember hasonlósági relációkat, a karakterek attribútumainak analógiáit – melyek akár személybeli azonosságokra is utalhatnak –, továbbá alapos „leltárt” készít a hasonló helyszínek, tárgyak, testtartások rímeléseinről. A jelen dolgozat első bekezdésében megkezdett pusztításra, gyilkolásra utaló analógiás sornak folytatása lehetne a cerkóf-ügy, a Városligeti jelenet, a Múzeum körüli csatározások, a Sax Simon szőlőjében elkövetett gyilkosság, a pedofília stb. említése, mely eseményeket, helyszíneket Balassa szerint az állatvilágban nyilvánvalóbb, „pokoli létharcra” történő utalás szervez együvé: „Vajon nem a kannibalizmushoz való folytonos közelítés ívén helyezkednek el a történelmi állandók? Nedveikkel, hecceikkel, hirtelen kiugró vérvöröseikkel és megkínzatósaikkal, állat és ember keverednek, mint holmi régi csataképeken.”<sup>5</sup>

A hasonlóság mint rendezőelv azonban nemcsak a nagyobb struktúrákat jellemzi, hanem lokális, vagy ha tetszik, mikrostrukturális szervezőelvnek is tekinthető. Példáért térjünk vissza a regény kezdetéhez, ahol az öregembert és az öregasszonyt először jellemzi a szöveg: „Az öregasszony fején matt csillogású, fekete szalmakalap, pereme rágottan cakkos. Selyemszürke szalagján lefelé szálkásodó elszíneződés, zsír és nedvesség-szivárgás. Néhol vonallá élesedik a rajzolat, s az elektrokardiogrammok reszketős csíkjára emlékeztet. Ruhája elől gombolódik, le a szoknyaaljig, ötkoronás nagyságú, szintelen szarugombokkal. [...] Nyaka pigmentfoltos. Tésztafehér benyomást kelt, pedig inas, és nem látszik, hogy reszketne. Néhány hosszanti ín a félig nyitott ernyők acéldrótjának bizonytalanságával nyomja föl a petyhüdt bőrt, s kétoldalt visszaejti. Ez a részlet mikroközlelől tájképként is értékelhető. [...] Az öregember itt tikkal néhányszor a kisebesedett orrtövével, megrándítva a táskásodó húst, a sörtésedő szemöldök bozontot. A szem fölött kiugró párkánycsont alig hosszabb egy babaház virágládájánál, drótszerű játékkórókkal teletűzdelve.” (6.) Az idézetből a következő általánosított hasonlóságokat olvashatjuk ki: a 'kalap elszíneződése olyan, mint az elektrokardiogrammok reszelős csíkjá', a 'ruha gombjai olyan méretűek, mint az ötkoronások', 'bőre olyan fehér, mint a tészta', 'nyakán az inak olyan bizonytalan vonalúak, mint a félig nyitott ernyők acélváza', 'a szem fölött kiugró párkánycsont közel olyan hosszú, és olyan teletűzdelte (szempillákkal?) mint egy babaház virágládája'. Az 'arc mint tájkép' szigorú értelemben nem tartozik a hasonlat alakzatának körébe, amennyiben úgy definiáljuk a hasonlatot, hogy abban a hasonlítási alap

<sup>4</sup> MÉSZÖLY Miklós: *A Tágasság iskolája*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977. 147. (Kiemelés – S. M.)

<sup>5</sup> BALASSA Péter: i. m. 311–312.

is „kifejtetten” meg kell, hogy jelenjen. Ha engedékenyebben kezeljük a kérdéskört, akkor az 'arc tájkép' metafora, mivel alapja a hasonlóság, olyan analógiás relációnak is tekinthető, melyben a hasonlítás alapja nincs jelölve, kifejtve.<sup>6</sup>

Az iménti idézet a *Film* kezdő szakaszából kiemelt példa. Ha figyelembe vesszük a Mészöly-szöveg azon jellemvonását, miszerint legfontosabb (és explikált) céljai közt szerepel, hogy „rájönni igyekszünk egy többé meg nem ismételtet együttlét logikájára” (63.), vagyis a „rögzítés” középpontjában a kapcsolat szereplői, az öregember és öregasszony állnak, akkor belátható, hogy a vázolt közelítési, ábrázolási technika újra és újra előkerül, amint az öregek fókuszba kerülnek, magyarul: végig a szövegben.

A regény világában készülő film gyakran él azzal a montázstechnikával, mely alaki, motivikus stb. *hasonlóságon* alapuló képeket, képsorozatokat szerkeszt egymás mellé. A „testtartások közös körvonala” („enyhe terpeszállás, a valamit markoló kéz”) alapján villámgyors „snittek”-kel montírozza például össze a történelem különböző időpontjaiból kiemelt rendőr- és katonaportrékat a (rendező-) narrátor (104–105.); a lemenő nap motívuma köti össze az egymás mellett mutatott rézkarc és alkonyi ég képét (35.); vagy a „tisztaság” a közös attribútuma az egymás mellé vágott izzadt lócomb és mézga képeknek. (76.) A példák sora szaporítható volna, de talán fontosabb utalni arra, hogy a filmművészetből kölcsönzött *montázs*, *montírozás* terminusok ugyanazt a szerkesztési elvet jelölik, melyről a korábbi példák esetében is szó volt, nevezetesen a hasonlítás elvét. A különbség csupán annyi, hogy a *hasonlósági elv* a szöveg-narráció terminusa, a *montázselv* pedig a kamera, és ezzel összefüggően a „készülő” film szerkesztési elvét jelölő fogalom. E megkülönböztetés talán elméleti légvárgyártásnak tűnhet, a későbbiekben azonban – visszatérve még a kamera, narráció, montázs problémáira – ennek ellenkezője mellett kívánok majd érvelni.

Mind ez idáig semmi egyebet nem tettem, mint – egyetértésben a *Film* értelmezői közösségével – amellet érveltem, hogy a regény látszólag legfontosabb rendezőelve a „hasonlat-szerkesztés”. A gondolatmenet kiindulópontja azonban egy ennek ellentmondó idézet volt, mely az összehasonlítás *akadályozását* tűzte ki céljává („nehéztjük az összehasonlítást”). Vagyis egy ellentmondásból bomlott ki a fenti gondolatmenet, mely ellentmondás mintha a szöveg gyakorlata és (idézett) szándéka, célkitűzése között feszülne. A következő példa ugyanezt a feltevést igazolhatja: „[k]ameránk először a zöld bársonyterítőt veszi szemügyre közelről, a kerek diófaasztalon. A ritkulások között jól kivehető a felvetőszálak sűrű rácsozata. Ez a majdnem képletszerű, elemi látvány a lényegyet nyomozó metszetek egyik utolsó állomására emlékeztet: *rács*, amire a bársony előbb szösz-szájai van-

<sup>6</sup> A problémakört érintő tény: Thomka Beáta a történelmi események szövegbeli (Albert és Balassa által analógiásnak, hasonlóságinak nevezett) egymásra épülését metaforikusnak nevezi. Vö. THOMKA Beáta: *Mészöly Miklós*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1995. 125. A jelen dolgozat szempontjából ezen „eltérés” pusztán terminológiaiának tűnik, hiszen a lényeg, hogy mindkét alakzat egy *hasonlósági relációt* állít fel.

nak rádolgozva, mintegy a rácsba kapaszkodva. A dolog technológiája nyilván azt akarja biztosítani, hogy a bársony bársony legyen, s olyannak mutassa magát, mintha szó se lenne másról.” (63.) Az idézet utolsó mondatában szándékként az fogalmazódik meg, hogy a bársony megjelenítésének, létrehozásának „technológiája” zárjon ki minden hasonlóságot, s olyannak mutassa az anyagot, „mintha szó se lenne másról”. (Kiemelés – S. M.) Azaz: kizárja a hasonlóság alapú összetételt. A „dolog technológiája” kifejezés (legalább) kétértelmű. Egyfelől utalhat a selyemnek mint anyagnak a gyártástechnológiai létrehozására, másfelől azonban jelölheti a filmi megjelenítés technológiáját is, hiszen a bársony „elemi látványa” a kamera rendkívüli nagyításában válik érzékelhetővé. Az utóbbi értelmet figyelembe véve a *film megjelenítés szándékának* tekinthető a hasonlatok kerülése. Mindent olyannak akar mutatni, amilyenek az adott dolog önmagában, a hasonlósági relációk hálóján kívül mutatkozna. Az idézet első szakasza azonban egy ennek ellentmondó gyakorlatot szemléltet, hiszen leírásában a selyem szerkezetét egy rácsozathoz *hasonlítja*, vagyis mégiscsak az analógiák rendszerében ábrázolja. Látható, ellentmondás feszül „elmélet” (szándék) és „gyakorlat” közt. És még egy szinten. A hasonlatkerülés igénye ugyanis a filmi megjelenítés rendszeréhez köthető, míg a hasonlat alkalmazásának gyakorlata a narráció rendszeréhez, pontosabban a narrátorhoz, akit rácsra *emlékeztet* a selyem.

Az eddigiek alapján úgy tűnhet, a hasonlóságon alapuló szerkesztési módszer mellett a *Film* című regényben feltérképezhetőnek látszik egy másik szerkesztési elv, nevezetesen az ellentmondásra, a paradoxonra alapozó szövegépítési módszer. Itt azonban rögtön meg kell állapítani, hogy ismétlenül semmi novumot nem nyilatkoztattam ki, hiszen Károlyi Csaba, Mészöly késői munkásságát vizsgálva, utal a szövegekben egyre erősödő ellentmondásosságra, és a paradox kifejezések megszorodására.<sup>7</sup> Amiért azonban mégsem kell feltétlenül ezen a ponton az érdektelenség vádjával berekeszteni a dolgot, az a következőkkel látszik védhetőnek: Károlyi Mészöly '80-as évekbeli prózáját vizsgálja, és ebbe a korpuszba az először 1976-ben publikált *Film* című regény nem tartozik bele, következésképp megállapításainak közvetlenül nem tárgya a szóban forgó mű, azaz: szempontjaink tekintetében még szűz területnek nevezhető. Ám ennél jóval komolyabb érveként jöhet számításba, hogy Károlyi az ellentmondáselv *felerősödéséről*, fokozatosságról beszél Mészöly munkásságában, míg a jelen dolgot amellettsé kíséri meg érvelni, hogy az ellentmondás elve már a '80-as évek előtt is *erőteljesen* jelen van Mészöly szövegeiben (legalábbis a *Film* tanúsága szerint). Az ellentmondáselv alkalmazásának oka, funkciója természetesen írói korszakoként eltéréseket mutathat, de erre a jelen munka keretei közt nem kívánok kitérni. Annál inkább arra a kérdésre, hogy milyen okai, funkciói lehetnek a pa-

<sup>7</sup> Vö. „Mészöly Miklós 1980-as évekbeli munkái egyre erőteljesebben igénylik a [...] paradox kifejezések használatát. Elbeszélsmódja ugyanis [...] egyre ellentmondásosabbá vált. [...] Annyi mindenesetre bizonyos, hogy az ellentmondásosság szándékos.” KÁROLYI Csaba: „Rekonstrukciók. Mészöly Miklós művészetéről.” In uő: *Ellakni, nézelődni*. Pesti Szalon Kiadó, Budapest, 1994. 46.



radoxonokra és ellentmondásokra alapozó szerkesztési eljárásnak a *Film* című regényben.

A szóban forgó szöveg saját módszerét téve a beszéd tárgyává, reflexív és explicit módon megjeleníti célkitűzéseit a rögzítés és „visszaadás” tekintetében, melyek elsősorban a szövegvilágban készülő filmameratechnikai eljárásait hivatottak meghatározni. Ugyanakkor a narráció a megcélzott metódust általános szövegszerkesztési elvve terjeszti: „[b]ennünket is ugyanúgy figyelhetnek, rögzíthetnek, irányíthatnak, ahogy mi őket” (32.), „ugyanazok a törvényszerűségek működtetik, mint minket”. (56.) A megfigyelt(ek)ről és a megfigyelés eszközéről (kameráról) leválaszthatatlannak látszik a megfigyelő. A célkitűzés-„kinyilatkoztatások” lajstromszerű elősorolásából a be-nem-avatkozás, az elfogulatlan rögzítés szándéka tetszik ki elsődlegesen, az a törekvés, hogy a dolgokat olyannak mutassa, amilyenek azok „valójában”: „semmit se módosítva a látvány és a tények szándékos öntorzításán” (56.), „tartózkodunk tőle, hogy erre vagy arra magyarázzuk” (72.), „meggondolásaink ellenére cselekednénk [ha beavatkoznánk]” (77.), „[n]em kívánunk semmit megoldani” (112.), „[i]gyekszünk nem állást foglalni” (129.), „csupán azt rögzítjük, amit látunk”. (147.) Látszólag a rendezetlenség – elsősorban mint rendezői szándékmentesség – valóban tetten érhető a szöveg ábrázolt világában, mégpedig előre nem tervezett események, öregektől kapott váratlan válaszreakciók formájában. Legjellemzőbb példája a cerkóf-ügy, mely a cinéma direct elvei alapján<sup>8</sup> „maga »szerkeszti« belénk magát, a sétánkba, a közös történetünkbe – és nem fordítva”. (52.) A véletlen jelenlétének további előfordulásai: „mellékes észrevétele a kamerának, ami becsúszik” (21.), „továbbra se titkoljuk tanácstalanságunkat. Ezt különben a kameránk összevissza kóválygása is mutatja” (37.), „véletlenül odarendeződünk” (82.), „ez a beállítás [...] annyira a véletlenül múlik”. (124.) Vagy az öregek reakcióinak kiszámíthatatlanságára példák: „olyan fürgén lódul meg, amit tényleg nem vártunk tőle” (29.), „a meghökkentő kép marad [az öregasszonyról], amit nem tudunk tisztázni”, „az Öregasszony kontyából éppen ekkor esik ki a papírgyüredék, a töredékes félmondatokkal [...] de erről annyira nem tehetünk, hogy még bennünket is zavar”. (132.)<sup>9</sup>

A legtöbbször azonban a személytelen rögzítés szándékának mégiscsak *ellentmond* a gyakorlat, hiszen a „kamerakezelő” (rendező-)narrátor minduntalan beavatkozik az öregek életébe, utasítja, megállítja, visszafordítja, sürgeti, falhoz állítja őket; kifosztja zsebeiket, pihenőt ajánl nekik, és szüntelen igyekszik az öregember mimikájából *olvasni* (például „az Öregember arcáról olvasható le”

<sup>8</sup> Vö. „egy cinéma direct-szerű véletlen”. (28.)

<sup>9</sup> A szándéktalanságok, véletlenek végül azonban mégiscsak egy „rendezői” szándék részévé lesznek, hiszen beleépülnek azokba a hasonlósági hálózatokba, melyek a regényvilágbeli történeteket szervezik. A cerkóf-ügy például – ahogy már említettem – a (vetéléskor megjelenő) „vér” motívuma révén a gyilkolás, pusztulás motívumrendszerébe illeszkedik, és ezzel elveszti véletlenszerűségét és szándékmentességét. Az ellentmondás ez esetben a véletlen megtapasztalásának szándéka és a véletlen megtapasztalásnak pillanatában már eleve benne rejlő „rendezői” mozzanat között feszül.

[50.]. Más összefüggésben is megfogalmazható ugyanez az ellentmondás, mégpedig a rendezés és a rendezetlenség fogalmainak oppozíciójában. A rendezés *szándékos* célja ez esetben ugyanis a szándékosság kerülése, a valóság spontán, koncepció nélküli rendezetlenségének a tettenérése, vagy talán helyesebben: megjelenni engedése. Vagyis az érintettség és érintetlenség egymásnak feszüléséről van szó. A rendezés részének tekinthetők az öregek mozgásával kapcsolatban már említett „beavatkozások”, utasítások stb., de ide sorolhatjuk a különböző idősíkokban zajló események hasonlósági relációinak nagy részét is, hiszen azok többségét a (rendező-)narrátor mondja fel az öregeknek, és ezáltal igyekszik őket értelmezői pozícióba kényszeríteni. Továbbá a rendezői szándékhoz lehet rendelni azt a montázstechnikát is, mely – a már ugyancsak szóba hozott – militarista figurákat, illetve a lócombot és a famézgát, a lemenő napot és a rézkarcot illeszti egymás mellé. A nagyítás, szelektálás,<sup>10</sup> lassított felvétel (28.) szintén rendezői funkciók, melyek már a rögzítés, felvétel során előtérbe kerülnek, a *mit*, a *hogyan* és a *milyen sorrendben* kérdések kapcsán. Talán ennyi példából is kiviláglik, hogy a célok és a „gyakorlat”, vagyis a rendezetlenség ábrázolására törő rendezői *szándék* sokszor ellentmondásba kerül a film megvalósulásának, „tényleges” elkészítésének koncepcionáltságával.

Érdeemes a „rendezői eljárások” közül a nagyítás elvét tüzetesebben szemügyre venni. A mikroközelve hozás paradoxona a következőképpen írható le: a minél nagyobb pontosságra törekvés, melynek egyik eszköze a részletek nagyításban történő felmutatása, először torzuláshoz, végül a látvány teljes átalakulásához, transzformációjához vezet. Az első lépés, amikor a nagyítás oly közel hozza a tárgyat, hogy annak egy részlete kiszakad környezetéből,<sup>11</sup> és behatárolhatatlan, körvonaltalan folttá válik: „[a] túlzásig vitt nagyítás elmaszatolódott foltokat mutat a sámlí sarkán”. (89–90.) Vagy a sámlí-foltokhoz hasonlatos „felismerhetetlen objektumoknak” tekinthetők az öregember arcán nagyításban előtűnő pórusok: „a szokott módszerünkkel: a pórusokat is elkülönítő nagyítással”. (44–45.) És a mikroközelve hozott látványból egyenes út vezet a látottak teljes *átrendeződéséhez*, mint például az arc topográfiájának esetében, melynek „domborulatait” e módszer „valódi” lankákká és völgyekké (pórusok esetében esetleg kráterekké) változtatja: „a részlet mikroközlelből tájképként is értékelhető [ti. az öregasszony nyak]”. (6.) És még egyszer: az ellentét ez esetben a pontosságra törekvés vágya és a látványt eltorzító, átalakító gyakorlat közt feszül.

A topográfiát érintő adatokkal kapcsolatban feltűnő paradoxont eredményez a Mayer fiúárvaház falán található 1886-os évszám, ugyanis, ha „az évszám igaz,

<sup>10</sup> Például: „[d]e ez mellékmotívum” (16), „[d]e ez mind mellékes; ennél sokkal fontosabb” (137–138.), „csak azt fogjuk rögzíteni” (137.).

<sup>11</sup> Vö. „Ha kiszakítanánk ezt a képet a környezetéből, s a közvetlen előzmények folyamatából (amit különben meg is teszünk: az elasztteresített háttérből csupán a két arcot élesítjük, és nagyítjuk ki, legalább a kétszeresére) – akkor mikroközlelből tanulmányozhatjuk egy minden szenvedélyt felülmúló érintkezés anatómiáját.” (33.)

hitelesen cáfolja a szintén adatszerű és hiteles tájat (helyesebben, zugot és rejtek-helyet), ahová Sililó az attak délutánján valóban elmenekült”. (139.) Mindkét közlés „adatszerű” és „hiteles”. Az ellentmondás, logikai megfontolások alapján, törvényszerűen vezet a kérdéshez: „[I]hlet, hogy az egész topográfiánk hamis? Lehet, hogy ahol most járunk, és ahogyan járunk, ugyanígy eshet más megfontolás alá?” (139.) Értelmezői szempontból a kérdés továbbgondolása az alábbi módon összegezhető: *milyen* „más megfontolás alá”? És ezzel összefüggésben: létezik-e egyáltalán más megfontolás? (E kérdésekre a későbbiekben még visszatérek.)

A szöveg szerkezetének „alsóbb” strukturális szintjein, egészen pontosan szó szerkezeti és mondat szinten is tetten érhető az ellentmondáselv jelenléte: „vonz és taszít egy lehetséges mozdulat” (118.), „mintha állnának és haladnának egyszerre” (36.), „mintha magunk is fulladnánk, fulladhatnánk vagy nem fulladnánk” (32.), „alapos és ellenőrizhetetlen logikával próbáltuk végiggondolni ezt”. (32.) A legutóbbi esetben az *alapos* logika (elő)feltételezi az ellenőrizhetőség kritériumát, az idézett példában pedig éppen ez a jellemvonás az, ami hiányzik. Vagy a célkitűzések „belső” ellentmondásának tekinthető az alábbi szakasz: „a kétséget igyekszünk szilárdítani”. (36.) Hiszen a „kétséggel” a „szilárdság” fogalma oppozicionális viszonyban áll. További paradoxonok: „itt sem tehetjük meg, hogy belevesszünk a részletekbe, de azért valamennyire szükség van, hogy tényleg bele ne vesszünk” (125.), „igyekszünk megérteni, hogy ha valóban mindegy, vajon miért teljesen mindegy, hogy így fűgnek-e össze a dolgok vagy másképp [...] mégse feltétlenül mindegy, hogyan fűgnek össze a dolgok”. (87.) Az utóbbi négy idézet a narráció „belső” ellentmondásának tekinthető, vagyis ezekben az esetekben az ellentmondás, eltérően a korábbi példák többségétől, nem „szándék” és „gyakorlat” között feszül, hanem magában a „szándéknyilatkozatban”, pontosabban a narráció reflexív mozzanatában.

A „leltározó olvasást” követően talán meggyőzőbben hangozhatnak az alábbi megállapítások. A *Film* című regény alapvető szerkesztési eljárása a hasonlításelv. Ugyanakkor ezt az elvet felülírja az ellentmondás elve mint szövegépítési módszer. A 'felülírás' terminus használatát azért látom helyesnek, mert – ahogy az már a dolgozatindító példából is kitűnt – a hasonlóságelv alapján elrendezett szövegrészek minduntalan egy ellentmondás egyik szélső értékévé válnak. A hasonlóságok és analógiák alapján *elrendezett* történelmi idősíkok például azoknak a célkitűzéseknek *mondanak ellent*, melyek a be-nem-avatkozás, a rendezetlenség feltérképezését célozzák. De ugyanez elmondható a képeket, szekvenciákat összeillesztő montázstechnikáról és a topológiai objektumokat elrendező szerkesztési elvről is. A szándék, és a gyakorlat újra és újra egymásnak feszül. Ám ez az ellentmondási reláció a narráció „szintjébe” is beszívárog, mégpedig azáltal, hogy „szándék” és „gyakorlat” paradoxonára a narrátor – a pontosság igényének kielégítése végett – minduntalan reflektál. E gesztus (nevezetesen a paradoxon *pontos* leírása) azonban óhatatlanul újabb – a már idézett – ellentmondásba torkollik: „a kétséget igyekszünk szilárdítani”. Vagy másképpen: a bizonytalanságot állandóvá tenni.

Milyen okai lehetnek az ellentmondáselv felülíró erejének Mészöly *Filmjében*? Miért uralják a szöveget az egymásnak feszülő állítások? Ha röviden, összefoglalóan kívánnék válaszolni e kérdésekre, akkor azt mondhatnám: az ellentmondás már eleve benne rejlik a szöveg vállalkozásának természetében. Az (ön)reflexív módon megfogalmazott – fentebb idézett – célkitűzésekből azt a következtetést lehet leszűrni, hogy a szöveg narrátorának szándéka: úgy ábrázolni a tárgyakat és általában a világ objektumait, mintha azokra nem irányulna semmilyen figyelem. A világ objektumait emberi jelentésüktől kívánja megfosztani, vagyis úgy akarja azokat leírni, hogy közben számúzi azokból mindazt, ami bennük emberi. A *hasonlítás* például az érzékelés legalapvetőbb emberi tulajdonsága; a tárgyak hasonlósági (metaforikus) relációkba állítása. Ezért ez nyilván ellentmond a narrátor világmegközelítési szándékának.

Mészöly Miklós esszéi felé tágitva az értelmezés kontextusát, azt lehetne mondani, hogy a szándék, amit a narrátor a *Film* szövegvilágában megfogalmaz, párhuzamba állítható a szerző '69-ben megfogalmazott írói elképzeléseivel: „nem művi módon hangsúlyos elemekkel közvetlen szuggesztíójára bízni rá a sugalmazást, hanem a külön-külön egyenrangúnak vett elemek *szőrendjével*, *kombinatorikájával* fogalmazni meg a személyeset, a véleményt, a víziót. Sugalmazni, de rangsor nélkül azonosulva az elemekkel. Mint ahogy a valóságban is – a tények éppúgy, mint az átéléseink – a történés jelen idejében ragyognak fel és hunynak ki, egymást támogató egyenrangúságban.”<sup>12</sup> Az idézetben említett „egyenrangúság” csak az ember *hierarchikus* fogalmi rendszerén, vagy Nietzsche metaforájával: a fogalmak piramisán túl érhető tetten. A fogalmi rendbe betagozó hasonlósági relációkat megelőzően. Vajon lehetséges ilyen tettenérés?

Mészöly ennek lehetőségét a kamera, és általában a film technikai apparátusának újszerű felfogásában látta. Példaként Andy Warhol azon akciójára utal, melyben egy magára hagyott kamera reggeltől estig rögzítette az Empire State Building épületét. Ez a kamera, véleménye szerint, képes a „külső, történő valóság *látványának*” tettenérésére. „A film technikai zérópontjáról – ti. hogy folyamatos kép – rögzíti a történő valóság zérópontját, a pusztá mozgásszövevényt: *egyenrangú* elemek *minden* fázisát, bizonyos *látzat-egyidejűség* érzését keltve.”<sup>13</sup> Ebben az idézetben mintha arról volna szó, hogy Warhol kamerája a dolgok fogalmakon túli egyidejűségének a megörökítését hajtja végre. Egy oldallal később e feltételezést meg is erősíti a szerző: „Warhol kamerája lényegében két kulcsot ajánl a valóság mélyebb megragadásához. A semlegesített idődimenzió közhelyszerű már; az elemek egyenrangúsága kevésbé.”<sup>14</sup>

<sup>12</sup> MÉSZÖLY Miklós: *A Tágasság iskolája*. 145.

<sup>13</sup> I. m. 142.

<sup>14</sup> I. m. 143.

Az imént vázoltak alapján talán könnyebb megérteni, hogy próza és film versenyéből miért az utóbbi kerül ki győztesen:<sup>15</sup> a „filmnyelv, mint folyamatos kép, a legelsődlegesebb szemléleti-átélési mechanizmusunk [...] még konvencionális egymásutánja is alkalmasabb a szavakénál, hogy zsugorítsa az időt; pusztán mert kép, tehát jelen idejű.”<sup>16</sup> Ezzel szemben a próza: „nemcsak mint struktúra fikatív, a változatai révén; de az időt is jobban igényli. Először önmaga jelentéstartományára kénytelen hivatkozni, s csak azon keresztül a tárgyra, a tárgyon keresztül az összefüggésekre, ha jelentésig akar eljutni. [...] A szó és mondat természetes nehézkedéssel foglya az idődimenzióknak, akár jelentésig akar eljutni, akár nem.”<sup>17</sup> A próza paradoxona talán nyilvánvalóbb az idézet alapján: a világ objektumainak egyidejűségét, és egyenrangúságát csak a nyelv fogalmi, azaz hierarchikus rendszerén keresztül tudja megmutatni, illetve az időtlenséget csakis az időbe kódolt szavak, mondatok egymásutánján keresztül megragadni. Warhol kamerájának az ellentmondása, bár jelelméleti szempontból valóban elkülöníthető, mégis nagyon hasonló a prózáról mondottakhoz.

Ismeretes, hogy egy kamera esetében a valóság bármiféle rögzítettségét, „alkotói” újratemettségét a fényvel égetett celluloidtekercs hordozza. Ehhez a Warhol-példa esetében kétféleképpen lehet filmformátumban (és nem tekercshalomnyi kép alakjában) hozzáférni: 1) valaki megnézi az elkészült filmet; 2) valaki a felvételt készítő kamera keresőjén keresztül reggeltől estig nézi az Empire State Buildinget. A kettő természetesen nem ugyanaz. Jelen pillanatban azonban csak az a fontos, hogy mindkét aktus „odafordulást”, „figyelem fókuszálást” foglal magában. A „befogadó” mindkét esetben rögtön azonosítja a látványt (felismeri, hogy épületről van szó, ablakokat, ajtókat lát, és kijövő meg bemenő embereket), vagyis az objektumokat (hasonlósági jegyek alapján) azonnal besorolja a fogalmi hierarchia megfelelő rubrikáiba. Következésképpen az objektumok „egyenrangúságának” látványát képtelen tetten érni, mert mindent csak a fogalmak hálózatán keresztül képes látni. Az azonosítás egymás utáni aktsaival összefüggésben az 'előtte' és 'utána' kategóriái is alkalmazásra kerülnek, hiszen e fogalmak mentén a filmnéző (kameranyílásba-néző) elkezd időrendbe szervezni a látottakat (például valaki bemegy, *aztán* meg kijön). A hierarchia mellett tehát az idődimenzió is kiirthatatlannak tetszik a látványból. Mindezek alapján úgy tűnhet, Warhol kamerája sem képes az ember száműzésére a tárgyak világából, a „gépi szemponttalanságot” ugyanis mindig elfedi az „odafordulásban” rejlő értelmezés.

Warhol kamerájának problémaköréből két, egymással összefüggő motívum vezethet vissza a vizsgált regényhez (bár valójában – remélem, látható lesz – el

<sup>15</sup> A *verseny* és *győzelem* fogalmak használatával csupán alkalmazkodni igyekszem az idézett szöveg metaforáihoz. Vö. „legelsődleges”, „alkalmasabb” fogalmak jellemzik a filmet, míg a „fogolyság” a prózát.

<sup>16</sup> I. m. 144–145.

<sup>17</sup> I. m. 145.

sem távolodtunk attól). Az egyik egészen nyilvánvaló: a szöveg ábrázolta világban egy olyan forgatásnak lehetünk tanúi, mely a „koncepció nélküli” filmkészítés (cinéma direct) esztétikai alapvetéseit igyekszik követni. A másik, hogy a szövegben többször szó szerint megjelenik a *tettenérés* szókapcsolat, mely a *Warhol kamera* – *a tettenérés tanulságai* című esszére történő jelölt utalásként is értelmezhető, például: „az arcot szeretnénk utoljára tetten érni” (82.), „*az émelet* éadjük tetten”. (119.)

A filmkészítéssel, kamerázással kapcsolatos warholi ellentmondás vizsgálatánál célszerű a következő kérdésekből kiindulni: a kamera maradéktalanul megörökíti, amit a narráció megjelenít? És ha nem, akkor a szövegvilág mely eseményeit rögzíti a kamera?

A kamera és narráció elválásának, vagy ha tetszik, megkülönböztethetőségének legszembevetőbb bizonyítékai, amikor a narrátor (rendező?) olyan kameraállásról számol be, melynek kivitelezése lehetetlen. Például az öregasszony testen keresztül szeretné mutatni az öregember arcát (26.), vagy amikor egyetlen kamerával egyszerre, egy időben szándékozik mutatni az öregeket előlről és hátról is. (144.)

A narráció „többlettudását” mutatja, mikor az öregember zsebeit kiüríti a forgatás előtt a (rendező-)narrátor, majd beszámol a leltárról, és egyúttal közli, hogy melyek azok a tárgyak, amelyek a forgatáskor már nem lesznek az öreg zsebében. Azaz: miket nem fog majd mutatni a kamera. (12–13.)

Az öregember halála utáni megidézésének sem lehet már tanúja a kamera, hiszen addigra a „látható” testet már elhantolták, megjelenni csupán egy gondolat tárgyaként képes: „[ő]vele úgy társaloghatunk már, ahogy akarunk: már kamerára sincs szükség. Ha úgy tetszik, egyszerűen elgondoljuk őt”. (99.)

A narráció függetlenségének árulkodó jele lehet, a következő szövegrészlet is: „pillanatnyilag nem tudhatjuk még, hogy az Öregember pár nap múlva meghal”. (21–22.) A pillanatnyiség a forgatás jelenére, fiktív „mostjára” vonatkozik, ahonét nézve a jövő még ismeretlen. A (rendező-)narrátornak ellenben már van tudása a jövőről. E tudás azonban csak egy későbbi pillanatban válik a kamera számára is láthatóvá.

A regény végén azonban a kamera fog többet „tudni”, mint a narrátor, ő ugyanis a felvevőgépet magára hagyva forgatás közben elalszik. Ébredése után, hogy kiderítse, mi történt, pontosabban, hogy mit rögzített a kamera, kénytelen visszaporgetni a filmtekercseket. (159.)

Talán ennyi példából is kitűnik, hogy a narráció által elmondott, illetve a kamera által rögzített anyag korántsem fedí egymást. A narrátor – az utolsó példát leszámítva – mindig többet „tud”, mint amennyit a kamera láttatni képes. Mégpedig azért, mert a narrátor, nemcsak hogy „rendezi” (utasít, megállít stb.) vagy helyesebben: rendezetlenné igyekszik tenni a látottakat, hanem folyamatosan értelmezi is azokat. Gondolatokat közöl, melyek a látványról eszébe jutnak, és folyamatosan olvasni próbál a látványból. Nem elégszik meg például az öregek arcának leírásával, hanem minduntalan informálódni szeretne azokból, például: a „helyzet figyelemre méltó. Pontosan nem tisztázható feszültség jellemzi, s ez el-

sősorban az öregember arcáról olvasható le”. (50.) De nemcsak a kamerával „egy időben” figyeli, értelmezi a látottakat, hanem az elkészült, felvett anyag eltérő hangsúlyait, nagytárból adódó torzításait is szem előtt tartja. Például: „ez ismét mellékes észrevétele a kameránknak, ami becsúszik, s túlságosan is egyoldalú hangsúlyt ad egy töredéknek a sok közül”. (21.) A filmen az „egyoldalú” hangsúlyt megmarad, bár a (rendező-)narrátori szándék ettől eltér. És hasonlóan torz hangsúlyt kap az öregember egyik mozdulata, amikor összefüggéstelen mutogatásból a kamera mégis az első mozdulatára fókuszál, mintha azzal valóban jelezni akarna valamit az „aggrons”. A narráció közlése azonban e jelzési szándékot cáfolja, pontosabban: kétségessé teszi. (75.) Összefoglalóan azt lehetne mondani, hogy a szövegvilágbeli kamera működését minduntalan körbeveszi a narráció értelmező tevékenysége. Ebből következően nincs is más hozzáférésünk a készülő filmhez, csakis a narráció értelmező-láttatásán keresztül. A felvett nyersanyaghoz, a celluloidszalagra rögzített képekhez, akárcsak Warhol kamerája esetében, az értelmezésen keresztül juthatunk el. Mindez ellentmond a cinéma direct, a tettenérés esztétikájának, vagyis a regénybeli vállalkozás céljának. A *Film*-ben egyetlen egyszer valósul meg a maga elfogulatlanságában, „szemponttalanságában” az önműködő gép warholi esztétikája. Nevezetesen, mikor a (rendező-)narrátor elalszik. Ekkor a kamera valóban önműködővé válik, és kihull minden rendezői koncepcióból, hiszen kezelője, felügyelője álomba zuhan. A helyzet paradoxona azonban, hogy éppen ekkor nincs hozzáférésünk a felvett anyaghoz. (E hozzáférhetetlenségre egyébként tipológiailag az írásjel hiánya, és azt követően egy fehér folt mint szövegközi űr utalhat.) Amikor felébred a narrátor, és visszapergeti a tekercset, majd beszámol, hogy mit láthatunk rajta, akkor ismét az értelmezés közvetítő funkcióján keresztül pillanthatunk a szemponttalan, „automata” valóság rendezetlen terébe.

Elképzelhető, hogy Warhol kamerájának imént vázolt paradoxona a regény ellentmondáselvének legmeghatározóbb mozgatója. Az objektivitásra törekvés, mely minduntalan a vállalkozás szubjektumába ütközik – Mészöly szavaival – „a személyes objektivitás »négyesgögesítésével«”<sup>18</sup> küszködik. A kamera valójában nem egy új objektivitás elérésének lehetőségét hordozza, hanem az arra törő szándék eleve kudarcra ítéltségének még pontosabb kifejezője. A „fokozódó tettenérés teszi mind konkrétabbá a többértelműséget és képtelent”.<sup>19</sup> És ez a folyamat, Mészöly szerint, elvezet az „álomszerű közérzethez”, melyet alapvető *ellentmondások* vezérelnek: „tudom–mégse-tudom; értem–mégse-értem; igaz–nem-is-igaz; hiszem–nem-is-hiszem”.<sup>20</sup> Warhol kamerájának paradoxona azonban itt ismét működésbe lép, hiszen az álom alogikájához csakis az ébrenlét könyörtelen logikájával férhetünk hozzá. E paradoxon számbavételének kifejezője lehet a regényben az alábbi szakasz: „egy pillanatra mi is úgy érezzük, hogy hiábavaló a

<sup>18</sup> I. m. 144.

<sup>19</sup> I. m. 140.

<sup>20</sup> I. m. 142.

fontoskodásunk, és hiába ütöttünk réseket, a fal fal maradt.” (139.) A kudarc teljes, de mégsem nyomtalan: „ütöttünk réseket”. A következőkben ezen rések rajzolata mentén elindulva arra keresem a választ, hogy milyen *funkciója* lehet a *Film* szövegében az ellentmondáselvnek.

Mindenek előtt azonban egy rövid, terminológiát érintő kitérőt szeretnék tenni. A *narrátor* terminust a *kamera* fogalmával szemben alkalmaztam. Amellett érveltem, hogy a kettő „tudása” és rögzítéstechnikája eltérő a regényvilágban, ezért értelmezésemben elkülönítettem őket, és hangsúlyoztam, hogy a kamera rögzítette anyaghoz csak a narrátor közlésein keresztül lehet bármiféle hozzáférésünk. Balassa Péter szerint azonban, a *Filmben* nincsen narrátorhang, hanem a kamera beszél hozzánk: „A biologikumvá váló kamera egyúttal a tettenérés eszköze is, maga a közbeiktatott – habár: perverz – szerszám, egy hang (méghozzá monoton, *nem* narrátorhang): amelyen keresztül szól hozzánk vagy *éppen csak úgy maga elé!*; valamilyen, valakitől eredő, valahonnan hangzó beszéd.”<sup>21</sup> Értelmezésében a narrátorhang mintegy beleolvad a kamera nézőpontjába. A fenti példák tanúsága szerint éppen ennek ellenkezője a helyzet. A kettő egymástól elkülöníthető, és ha valamelyik önálló nézőpontja megkérdőjeleződik, akkor az csak az utóbbié lehet. A filmzés szándékának lehetetlenségére, tervének kivitelezhetetlenségére ugyanis a narrátor *kénytelen* folyamatosan *reflektálni*, a felvett anyag tükrében *kénytelen* szándékait újra és újra felülbírálni. Ezáltal szerepe nemhogy felszámolódik, de hangsúlyosabb, explikáltabb pozícióba kerül. Thomka Beáta *Filmről* írott szavaival: „[h]a a fiktív rendező-narrátor-szereplő része e világnak, a reprezentációnak, hogyan fokozhatja le önmagát, jelenlétét? A semmi narrátorhang terve eleve kivitelezhetetlen, hisz tekintete, érzékelésmódja, látószögei, nézőpontja nyilvánvalóbb és artikuláltabb, mint bármely megszokott külső vagy belső helyzetű, explicit vagy implicit elbeszélő esetében.”<sup>22</sup>

Visszatérve a rések problémaköréhez az alábbi kérdésekkel találhatjuk szembe magunkat: mi az, ami mégis rést üthet a „falon”? Mi lehet a rések természete? Miért nem repesztek, bontják szét az érzékelés falait a rések?

Mészöly írói szándékainak megfogalmazásakor olvashatjuk az alábbi sorokat: „ha az elemek egyenrangúságából indulnánk ki – s nem elemek eleve kitüntetett rendszeréből –, az eddigieknél sokkal közvetlenebb nyitottságot biztosíthatnánk magunknak. [...] külön-külön egyenrangúnak vett elemek szórendjével, kombinatorikájával fogalmazni meg a személyest, a véleményt, a víziót. Sugalmazni, de rangsor nélkül azonosulni az elemekkel.”<sup>23</sup> Forradalmibb formában: „Nem ismerjük a hangsúlyt. Nem vagyunk megvesztegethetők. Egyenlőséjlet teszünk minden részlet közé.”<sup>24</sup> Látható, hogy a cél – és erről Warhol kamerája kapcsán már volt szó – a fogalmak hierarchiáján túli *hangsúlymentes* rendezetlenség tet-

<sup>21</sup> BALASSA Péter: i. m. 322.

<sup>22</sup> THOMKA Beáta: i. m. 122.

<sup>23</sup> MÉSZÖLY Miklós: *A Tágasság iskolája*. 146–147.

<sup>24</sup> I. m. 141.



tenérése. Vagyis túlmenni a megszokott világ határain, és letépni a tárgyakat burkoló fogalmi címkéket, felszakítani a „konvencionális értelmi összefüggéseket”. Ennek módszere az elemek szembeállítás, ütköztetése egymással. A logika keretei közt megfogalmazva: az egymásnak ellentmondó állítások kinyilatkoztatása olyan egyenrangúsághoz vezethet, ahol érvényüket veszítik a legalapvetőbb logikai kategóriák, az igaz és a hamis. Ugyanis az „ilyen ellentmondásos jóindulat megzavar bennünket. Ebben nincs magyarázható logika”.<sup>25</sup> Másképpen megismételve: az ellentmondások, a logikai paradoxonok kivezethetnek a sarkító, ellenpontosító gondolkodás keretei közül, hogy feltárulkozhasson az „álomszerűség” – és erről is volt már szó –, mely egyszerre igaz-és-nem-is-igaz. A matematika terminológiájával a kizárt harmadik elvének lehetne nevezni a paradoxonokkal terhes „álomszerű közérzetet”. És ez az állapot, úgy tűnhet, valóban az egymást kizáró pólusokat kedvelő logika keretein túlra mutat. Vagy esetleg fogalmazhatunk így is: *rést üt a könyörtelen logikán*.

Utaltam már arra, hogy a hasonlósági relációk egyfajta montázsalként is meghatározhatók a szövegben. Mivel a regényvilágban filmforgatás „zajlik”, talán nem túl erőltetett e terminus kölcsönvétele a filmelméletből. A hasonlóságon alapuló montázstechnika a montírozó eljárásoknak csupán *egyik* fajtája, és azokkal a szerkesztési eljárásokkal rokonítható, melyek a filmbeli összefüggések erősítésére, hangsúlyozására töreksenek. Ilyen szerepet szán a montázsnek Eisenstein, aki a japán hieroglifák kapcsán így ír az ott is tetten érhető filmszerkesztési alapelvről: „[e]z pedig nem egyéb, mint: montázs! Igen, pontosan az, amit filmezés közben teszünk, amikor egyértelmű, tartalmukat tekintve pedig semleges dolgokat ábrázoló felvételeket intellektuális összefüggéssé és sorozatokká egyesítünk.”<sup>26</sup> Vagy más helyütt: az „egyes montázsselemek már nem mint független darabok szerepelnek, hanem részleges ábrázolásai lesznek az egységes, általános témának, amely egyformán áthat minden részletet”.<sup>27</sup> A képek hasonlóságán alapuló, elemein túli egészlegességeket építő montázs ellen érvel Erdély Miklós Eisensteint idéző tanulmányában: a „mázsás szimbolikától mindenféleképpen meg kell szabadítani a montázst, hogy visszanyerje elaszticitását, könnyedségét, s nem szabad megengedni, hogy egy kép inkább jelentsen valami mást, mint önmagát, mert azon nyomban megfeneklik lendülete, és a legrosszabb értelemben vett humortalanság pátosszal dagasztott sarában végképp elmerül”.<sup>28</sup> Erdély gondolatai mentén Eisenstein felfogásától eltérő montázsalként látszik körvonalazódni. Nem a műegészít építő hasonlóságok, hanem a képeket elválasztó, szétartó jelentések válnak számára fontossá: a „montázs esetében a választott elemeket

<sup>25</sup> I. m. 175.

<sup>26</sup> Szergej Mihajlovics EISENSTEIN: „A filmszerűség elve és a képfírásjel.” Ford. FÉLIX Pál. In uő: *A filmrendezés művészete*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1963. 180.

<sup>27</sup> EISENSTEIN: „Montázs.” (1938) Ford. KÖRÖSI József. In uő: i. m. 198.

<sup>28</sup> ERDÉLY Miklós: „Montázs-éhség.” In uő: *A filmről*. Balassi Kiadó–BAE Tártóshullám–Intermedia, Budapest, 1995. 103.

úgy kell megszervezni, hogy egymás direkt, triviális jelentését kioltásák”.<sup>29</sup> Ennek módszere a filmben az ellentétes, ellentmondó tartalmú képek egymás mellé montírozása, célja pedig, hogy a gondolkodást a logika szférájából az emocionális szférába kényszerítse: a „montázs olyan technika, mely megidéri az ellentmondást, és addig élezi a feszültséget, míg az a szépségben feloldódik és egysül”.<sup>30</sup> Vagyis elvezet a „kizárt harmadik” esetéhez – és tanulmányában Erdély szintén alkalmazza e terminust –, mely a fogalmak rubrikáinak másfajta rendjét tárhatja fel.

Eisenstein a hasonlóság elvén alapuló montázs mellett érvel, míg Erdély az ellentmondáselvre alapozott montírozást tartja megfelelő képszerkesztési elvnek. Ha az imént vázolt montázselméletek keretei közt kísérlelném megragadni a korábban írtakat, akkor úgy lehetne fogalmazni, hogy a szóban forgó regényben az Eisenstein által képviselt montázselvet felülírja az Erdély Miklós-i, ellentmondásokra alapozó montázselv.<sup>31</sup> És e gondolattal ismét a *résék* keletkezésének területéhez közelítünk. Deleuze ugyanis, aki a filmi képszerkesztés kapcsán alkalmazza a *rés* fogalmát, Erdély elképzeléseivel nagyon megegyező módon ír a montázs működésmódjáról: „[e]gy képhez választunk egy másikat, mely részt vezet be a kettő közé. Ez nem asszociatív, hanem differenciálási művelet, ahogy a matematikusok mondják, vagy diszparációs művelet, ahogy a fizikusok nevezik: ha adott egy potenciál, választanunk kell egy másikat, de nem akármilyet, fontos ugyanis, hogy a kettő között potenciálkülönbség lépjen föl, amely egy harmadik vagy új dolgot hoz létre.”<sup>32</sup> A differenciákra fókuszáló montázselv eredményezheti a részeket, melyek megszakítják a gondolkodás folyamatosságát, és ezáltal kiutat sejtethetnek a fogalmak rögzült, hierarchikus rendszeréből. Miképpen képzelhető el egy ilyen rés a *Film* című regényben?

A nagyítás folyamatáról már volt szó. Vázoltam, hogy a mikroközelve hozás miképpen alakítja át egy arc látványát (annak pórusait, pigmentfoltjait) például lankás tájképpé. Utaltam a transzformáció egy olyan fázisára, pillanatára is, amikor a kezdőkép, a túlzott közelítés miatt, elveszti fogalmi tartalmát (már felismerhetetlen az arc), de még nem nyerte el az új fogalmi tartalmat, vagyis még nem azonosította a tudat az új látványt (tájképként). Ez a két kép (arckép, tájkép) közötti pillanat olyan *rés*ként képzelhető el, mely a fogalmi renden kívül van, hiszen a két fogalom közül (arc, táj) az egyik már nem, a másik pedig még nem fedi az észlelésnek ezt a pillanatát. Úgy tűnhet, a két kép átfordulásának határán keletkező rés megszakítja az érzékelés (gondolkodás) automatizmusának folytonosságát. De tényleg erről van szó? A nagyítás valóban részt üthet a fogalmak hierarchiáján?

<sup>29</sup> ERDÉLY Miklós: „Montázsgesztus és effektus.” In uő: i. m. 150.

<sup>30</sup> I. m. 157.

<sup>31</sup> A vázolt párhuzam jogosságát erősítheti még, hogy a fokozott tettenérés szükségességének leírásakor Mészöly által említett „cinéma vérité” fogalma (Mészöly: *A Tágasság iskolája*. 140.) Erdélynél szintén szóba kerül, mégpedig a „helyes” montázs alkalmazásának mintájaként. (Erdély: i. m. 103.)

<sup>32</sup> Gilles DELEUZE: *A gondolat és a film*. Ford. Kovács András Bálint. Metropolisz 1999/4. 40.

A két kép közötti rést is folyamatosan megnevezi a nyelv. Az egyik alakját elvesztő, de a másik körvonalait még fel nem vevő látványt azonnal lefedik a köztes állapotokra alkalmazható fogalmak: fölt, paca stb., de ilyen megszakíttottságot jelölő fogalomnak nevezhető maga a *rés* szó is, mely a két „szilárd” nyelvi felület közti „átmeneti” állapot metaforikus jelölőjének tekinthető. A *rés*, bár a nyelven kívüliséget ígéri, valójában nem más, mint egy olyan metafora, mely a nyelvből kivezető utat eltömíti. Bármiféle nyelven ütött résről csak a nyelv eszközeivel tudunk beszámolni, és ennyiben a nyelv segítségével már meg is szüntettük, vagy legalábbis a nyelv metaforikus elemévé tettük a *szóban forgó* rést. Másképpen: a nyelvi *rések* a „valódi” réseket visszafalazó metaforáknak tekinthetők. Ebből következően: az érzékelés fala továbbra is fal marad, hiszen nem ütöttünk rajta mást, csupán metaforikus *réseket*.

A *Film* ábrázolt világában Sililó ilyen *rés*ként értelmezhető. A Múzeum körüli események után, Sax Simon szőlőjébe érkezve, kihull az időből: „elképzelése sincs a következő napról”. (25.) A tárgyalóteremben még nyilvánvalóbbá válik időn kívülisége: „az adott pillanatban kizárólag csak azt éli, amit mond” (42.), „folyton összekeveri az időrendet” (72.), „semmibe vesz időrendet, közvetlen okokat, szabadságot, akasztófát”. (78.) A térösszetevők is „egyenrangúakká” válnak számára: „közömbös háttérre lettek az utcák. Másnak lehet, hogy fontos ez a háttér; neki már nem.” (24.) A fogalmi rubrikák határolói mintha szétporladtak volna tudatában: „az örök és bírák, a védője és a nézők, mind egyre ment” (40.), a „huszár és a munkás arca egyformán mosódik bele a délelőttbe”. Alakja, mint ha túl lenne a hétköznapi logikán; ő a „kizárt harmadik”, aki nem ismeri a paradoxonokat, hiszen minden egy időben, egyenlő hangsúllyal vagy hangsúlytalansággal létezik számára; ő az, aki beteljesíti Warhol kamerájának vágját: egyenlőségjelet tesz minden részlet közé, beleértve az okok és okozatok idődimenzióit is. Ő „az egyetlen, aki valamennyiünket meghalad”. Sililó, aki „olyan ártatlan és elfogulatlan, akár egy isten”. (78.) Vagy mint egy „élő” *rés* az összefüggések és ellentmondások könyörtelen rendjében.

A mi sorsunk azonban, hogy újra a jól ismert ellentmondásba botlunk. Hiszen Sililó időn és téren kívüli „tisztasága” „legalább annyira birtokbavehetetlen, mint az üveg simasága. [...] Vagy mint a mézga matt ragyogása; hacsak szét nem ronszoljuk.” (76.) A birtokbavétel egyben a megsemmisítést is jelenti, az érintetlenül hagyás pedig a hozzáférhetetlenséget. Akárcsak Warhol kamerája és a *rések* esetében. „Egyszerűen azért, mert a *tisztaságról* van szó; ami alapvetően más valami, mint aminek a rögzítésére be vagyunk rendezkedve.” (76.) Ebből következően Sililó nem lehet maga a „kívüliség”, hanem csak annak metaforája.

Az Öregemberben is van valami sililói. Néha mintha számára is mindegy lenne, hogy mi történik körülötte. Látszólag összefüggéstelen jelzéseket ad, akárha benne is másképp (vagy éppen sehogy se) strukturálna a mindennapi gondolkodás fogalmi rendjének szigorú apparátusa: „a hirtelen arcrángás a szaglást jelzi, valami erősebb szag jelenlétét, de ugyanígy jelezhet mást is” (6.), „bizonytalan, hogy jól hall-e, és érti-e az összefüggéseket” (20.), „olyasmi történet közben, aminek az előzményét nem tudja átlátni, csak a következményét érzi”. (102.)

Tekintete olyan kifejezéstelen, mintha valóban minden esemény egyenlő hangsúllyal esne latba nála: „[h]ányoznak belőle az apróbb rebbenések, amelyek jelezhetnék, hogy valamilyen külső látvány beléje hatolhat. Pillantása egy teljesen önmagába visszatért pillantás.” (31.)

Az Öregember és Sililó „történetének” párhuzamai is eléggé (tán túlságosan is) nyilvánvalóak. Mindketten ugyanazt az utat járják végig: „a mai topográfia szerint is világos, hogy az utca, amelyiken az Öregemberrel és Öregasszonnal haladunk, a prэшáz irányából vezet a malomkő felé” (42.); vagyis Sax Simon valamikori birtokának objektumait köti össze. Sililó levizeli magát, az Öregember nadrágját pedig olyanná teszi egy locsolókocsi, mintha bevizelt volna. Mindketten felmennek egy „dombra”; Sililó Sax Simon birtokának szőlődombjára, az Öregember pedig egy nyitott gázárok földkupacának dombjára. A példák – főleg az utolsó kettőből – talán kiviláglik, hogy a párhuzamok tartalmaznak értékítéletet, mégpedig az öregember rovására és Sililó javára. Mielőtt azonban ezt az értékkomponenst tüzetesebben szemügyre vennénk, térjünk vissza a kiinduló kérdéshez, mely megközelítőleg így hangzott: vajon az Öregember is egyenértékűként kezeli a dolgokat, és ugyanúgy semmibe veszi az időrendet, mint Sililó?

Valóban úgy tűnhet, hogy az Öregember, Sililóhoz hasonlóan, az összefüggések és ellentmondások rendszerén „kívülre” került. Egy fontos viszonystruktúrának azonban továbbra is a foglya, hiszen az Öregasszonnal alkotott szimbiózisból képtelen szabadulni. Minduntalan az Öregasszony vonzásterében kénytelen mozogni: az „Öregasszony hónalj alatt szorítja az Öregember karját” (38.), „az Öregasszony [...] ezúttal nem a lógó kart fogja meg, hanem a zakó alját hátulról” (50.), az „Öregasszony, aki a hóna alatt fogta, amíg beszélünk, most egyre erősebb szorítással sürgeti” (44.), „az Öregember vállára teszi a kezét, és visszahúzza” (85.), az „Öregasszony oldalról karol az Öregember dereka alá” (82–83.), „az Öregasszony segítségével sikerül irányba fordulnia”. (35.) És akkor is része az Öregasszony gravitációs rendszerének, ha valójában (de ezt nem tudhatjuk pontosan) szabadulni akar a kapcsolat kötelékeiből, ugyanis az ellentétes, inverz erők szintén a rendszer alapján határozódnak meg. Ennek ironikus példája, mikor az Öregember felmegy a gázdombra, és az Öregasszony hiába próbálja ismét a zakójánál fogva visszarángatni, mert az Öregember elhatározásában (van neki ilyen?) hajthatatlan marad. Ám amikor az Öregasszony maga is felmászik a „dombra”, majd az Öregember *elé* áll, és elkezdi őt felfelé húzni, akkor az Öregember önként visszaereszkedik a járdára. (142–143.)

A gázdombos jelenet még egy dologra rávilágíthat. Sililó Sax Simon szőlődombjára vezető kálváriája ugyanis valódi megtisztulással jár, melynek végén Sililó szinte olyanná válik, mint egy időtlen isten.<sup>33</sup> Ezzel szemben az Öregembert

<sup>33</sup> A szőlőhegyre vezető (a Majorból áthelyezett) út menti „ECCE HOMO”-szobor is ebbe a gondolkörbe kapcsolható.

visszarángatják minikálváriájáról, vissza az aszfaltra, ahol újra az Öregasszony irányítása alatt találja magát, nem mintha az alól – és ezt az inverz működésmód bizonyítja – egy pillanatra is kiszabadulhatott volna. Ebben az értelemben az Öregember Sililó lefokozott, parodisztikus alakváltozatának tekinthető, aki ugyan rendelkezik hasonló karakterjegyekkel, mint Sililó, hiszen az események okait és az időrendeket, úgy tűnik, néha ő sem látja át, ám mozgásának, és feltehetőleg gondolkodásának koordinátái is az Öregasszony vonzásterében határozódnak meg. Míg Sililó jézusi, de legalábbis sziszifuszi erkölcsi magaslatokba jut, addig az Öregember *józan észnek* ellentmondó tetteit, nem a „kívüliség” állapota, hanem inkább az öregkori szenilitás szeszélye vezérli.

Az Öregember alakjából a narráció és általában az egész regénybeli vállalkozás öniróniája is kiolvasható. Az eseményeket rögzítő kamera célja ugyanis annak a „kívüliségnek” a tettenérése, mely Sililót jellemzi. De hogy Sililóval kapcsolatban bármi lényegest megtudhasson, megsejthessen, minduntalan az Öregember nyomában kénytelen járni. Ez pedig nem más, mint egy értelmezői előítéletektől mentes világ ábrázolásának kudarctörténete, hiszen a legnagyobb összefüggéstelenség illúziójában is minduntalan felsejlenek egy (jelen esetben: inverz) rend törvényei. Warhol kamerájának időtlensége és hangsúlytalansága helyett ismét – és lassan már törvényszerűen – csak egy látszatrendezetlenség rögzítéséről beszélhetünk.

Az Öregember figurájába talán a *Film* értelmezésének paródiája is bele van kódolva. Az Öregember ugyanis a narráció történetmondásai által folyamatos értelmezésre van kényszerítve (például: az „Öregemberrel külön is meg kell értetnünk” [23.], „Igyekszünk továbbra is a magunkét sulykolni” [75.], „szeretnénk megértetni az Öregemberrel” [78.]). Ő részben megfelel az elvárásoknak, hiszen amit lehet, azt félreért, vagy legalábbis semmi jelét nem adja annak, hogy megértette, vagy bárhogy is értette a hallottakat, feltéve persze, ha egyáltalán meghallotta a mondottakat. Ennél ideálisabb értelmezőt el sem képzelhetne magának a narrátor, hiszen szándéka éppen egy ilyen értelmezés nélküli világ tettenérése, rögzítése egy hasonlóan elfogulatlan pozícióból. A tettenérési lánc végén pedig a rögzített anyag (szöveg, film) befogadója állna, aki szintén mentes lenne minden értelmezői szándéktól. Egyszóval maga lenne Sililó. Ő azonban nem olvasna ki többet a regényből, mint egy falevélből. Vagy a filmezés példájánál maradvá: őneki már mindegy, hogy magát a kamerát nézi-e vagy éppen a filmet. Ezért, ha bármiféle értelmezésre számít a szóban forgó regény, akkor csak az öregember állhat az interpretációs lánc legvégén (meg egyáltalán bármely pontján), akinek ellentmondásokra, összefüggéstelenségekre, látszathasonlóságokra utaló gesztusai mögött mégiscsak felsejlik egy *emberi* szándék.