



SÁGHY MIKLÓS
A fény retorikája

Minden kornak megvan az uralkodó médiuma. A 20. századé vitathatatlanul a film, a mozgóképek. Milyen módon válasszunk erre az „új” hatalmi berendezkedésre az egyik „rég” művészeti ág, az irodalom? Milyen módon érhetők tetten a nagy tömegeket vonzó új médium hatásai az irodalmi alkotásokban? Az irodalmi szövegek mely vonásai magyarázhatóak a mozgóképek megjelenésével? És egyáltalán milyen jelenségeket foglal magában az *irodalmi filmszerűség* fogalma?

Elsősorban ezekre a kérdésekre keresi a választ Sággy Miklós, aki vitatva az egyirányú, direkt hatásmechanizmus gondolatát olyan kulturális horizonton belül vizsgálja a két művészeti ág viszonyát, mely magában foglalja mindazokat az érzékelésbeli, világtapasztalatbeli és reprezentáció-történelmi változásokat, melyek a fotóalapú mozgóképek megjelenésével és a megjelenését lehetővé tevő folyamatokkal függhetnek össze. E viszonyrendszer kiemelt irodalmi példaként kezeli a szerző Mándy Iván moziírásait és Mészöly Miklós *Film* című regényét, mely alkotások különös érzékenységgel reflektáltak a mozgóképek megjelenését előidéző és követő kulturális változásokra.



Sággy Miklós 1972-ben született Győrben.

Jelenleg a Szegedi Tudományegyetem Film- és Irodalomelmélet

Tanszéki Csoportjának adjunktusa.

Fő kutatási területe: az irodalom és a film kölcsönviszonya.

Korábban megjelent kötete:

Az újmagyar dal (kortárs lírakritika)

(2004; Tóth Ákossal közösen).

SÁGHY MIKLÓS
A fény retorikája

SÁGHY MIKLÓS

A fény retorikája

A technikai képek szerepe

Mándy Iván és Mészöly Miklós munkáiban

 **tiszatáj**
KÖNYVEK

SZEGED

2009

A kötet megjelenését támogatta:

SZTE BTK Doktori Iskola

Pompeji Alapítvány

Tartalom

<i>Köszönetnyilvánítás</i>	7
Előszó	11
BEVEZETÉS	
Medialitás, médium, apparátus	29
A film kettős „üzenete”	35
Miképpen olvassa az irodalom a film „üzenetét”?	47
A filmszerűség közvetlen-hatás elmélete	52
A filmszerűség mediális megközelítése	62
MÁNDY IVÁN MOZIJA	
A nézői tekintet hatalma (<i>Diákszerelem</i>)	83
Az ember, aki nem látott a szemétől (<i>Zoro halála</i>)	98
Filmszakadás a szövegtérben (<i>A Régi idők mozija</i> című kötet néhány jellegzetességéről)	128
MÉSZÖLY A FELVEVŐGÉPPSEL (Mészöly Miklós <i>Film</i> című regényéről)	
A kamera nagyító funkciójának retorikai szerepe	151
A hasonlatelven túl: az ellentmondás rései	165
A narrátor teste (<i>A visszanéző kameraszem</i>)	186
<i>Bibliográfia</i>	205

Köszönetnyilvánítás

Ez a könyv a PhD-disszertációm lényegesen átdolgozott, átszerkesztett változata. A disszertáció elkészítésében és megvédésében nyújtott különböző formájú segítségükért – bizalmukért, tanácsaikért, kritikájukért, megjegyzéseikért, fáradhatatlan olvasói munkájukért – ez úton mondok köszönetet Egyed Erikának, Fried Istvánnak, Fűzfa Balázsnak, Karácsonyi Juditnak, Milián Orsolyának, Odorics Ferencnek, Olasz Sándornak, Szabó-Gilinger Eszternek, Szajbély Mihálynak, Szilasi Lászlónak, valamint bírálóimnak, Kulcsár-Szabó Zoltánnak és Virág Zoltánnak.

Szeged, 2008. július

*„Talán a fénykép a legtitokzatosabb mind-
azon tárgyak közül, melyekből összeáll,
és szövevényyé sűrűsödik az a környezet,
amelyet modernnek látunk.”*

(Susan Sontag)

*„A technika minden vonatkozásában be-
lénk írja magát”*

(Mészöly Miklós)

Előszó

Lev Tolsztoj 1908-ban így ír a filmi reprezentálás irodalomra gyakorolt jövőbeli hatásáról: „meglátják, hogy az a kis zörgő masina a forgó fogantyújával forradalmat okoz majd az életünkben – az írók életében. Közvetlenül támadja meg az irodalom régi módszereit. Alkalmazkodnunk kell majd az árnyas vászonhoz és a hideg masinához. Az írás új formája válik majd szükségessé. Gondolkoztam rajta, és éreztem, hogy mi jön.

De tulajdonképpen szeretem. Ez a gyors jelenetváltás, az érzelmeknek és a tapasztalatnak ez a keveredése – sokkal jobb, mint az írásnak az a nehézkes, vontatott formája, amelyhez eddig hozzászoktunk. Közelebb áll az élethez. Az életben is változások és átmenetek villannak el szemünk előtt, a lélek indulatai pedig olyanok, mint a szélvihar. A kinematográf megsejtett valamit a mozgás titkából. És ez maga a nagyság.”¹ Akár a tolsztoji jóslat beteljesülését is igazolhatná Colin MacCabe professzor megállapítása közel száz évvel későbbről: „lehetetlen számvetést adni bármelyik XX. századi íróról anélkül, hogy a mozi hatásáról beszéljünk.”² De hasonló módon értelmezhetnénk Frederic Jameson *Signatures of the Visible* című munkájának alábbi szakaszát is: „a film nyomot hagyott a XX. századi írók munkáin és életén; illetve azt is mindig érdemes megemlíteni, hogy milyen alapvető szerepet játszik a moziba járás a modern értelmiségiek mindennapi életében.”³ Magyar elméletírók is szép számmal idézhetők, akik a század eleji jóslat beteljesülése mellett érvelnek. Csupán egyetlen, nem túl távoli példát említve a 2003-

¹ Lev Tolsztoj (cím nélkül). Fordítóként nem személy, hanem a Filmtudományi Intézet van megjelölve. In *Írók a moziban*. Szerk. Kenedi János. Magvető Könyvkiadó, Bp., 1971, 7.

² Colin MacCabe: *On Impurity: the Dialectics of Cinema and Literature*. In *Literature and Visual Technologies. Writing After Cinema*. Edited by Julian Murphet – Linda Rainford. Palgrave, Hampshire, 2003, 16.

³ Frederic Jameson: *Signatures of the Visible*. Routledge, New York – London, 1992, 5.

ban megjelent és a téma szempontjából megkerülhetetlenül fontos *Történelem, kultúra, medialitás* című kötetből: a mozi- és a rajzfilmek megoldásai nem csupán „tematikusan hatják át az irodalmi alkotásokat, hanem szerkezetileg is, új és új írásmódok lehetőségét teremtve meg ezzel”.⁴ Talán nem szükséges a rokon tartalmú idézetek sorát folytatni ahhoz, hogy e könyv legfontosabb előfeltevését – mintegy az elméletírókat visszhangozva – szavakba önthessük: a mozgóképi reprezentálás megjelenése és fokozatos elterjedése nem hagyta érintetlenül a múlt századi irodalmi alkotásokat. A jelen munka – e pontján még óhatatlanul is túlzó általánosságban megfogalmazott – fő kérdésfeltevése pedig ekképpen foglalható össze: milyen formai és tartalmi megoldásokban érhető tetten a film megjelenésének és fejlődésének hatása az irodalomban? Egyszóval arról lesz szó a következőkben, hogy *miképpen* vált valóra Lev Tolsztoj prófécijája.

Az irodalmi művek azon jellemvonásait, melyek jelenléte, megjelenése feltételezhetően a mozgóképi médium sajátosságainak átvételére vezethető vissza, a „filmszerű” jelzővel illeti a szakirodalom. A *Világirodalmi lexikon* ide vonatkozó szócikke a következőképpen határozza meg a filmszerűség fogalmát: „olyan ábrázolásmód, mely a film megjelenítési módjának eszközeit alkalmazza (pl. a mozgás fokozott érzékeltetése térben és időben, tömör, sűrített ábrázolásmód).” Mindazonáltal a szóban forgó terminus nem irodalmi alkotások jelzőjeként bukkan fel először, hanem filmelméleti írásokban használták a teoretikusok az új médium önálló, minden más művészi kifejezésformától különböző sajátosságainak jelölésére. A *filmszerű* fogalma volt alkalmazható mindazokra a megoldásokra, melyeket a korabeli kritika az éppen csak megszületett médium önállóvá és „nagykorúvá” válása útján üdvösnek tartott. „A *filmszerűség* – írja Németh Antal 1928-ban – minden nagy filmrendező célja, kibányászni ennek a fiatal, új művészetnek rejtett lehetőségeit, önálló, filmszerű, művészi kifejezés céljára alkalmassá tenni a titkait fokozatosan feltáró csodálatos új matériát, melynek ugyanúgy meg-

⁴ Bednatics Gábor–Bengi László: In rebus mediourum. In *Történelem, kultúra, medialitás*. Szerk. Kulcsár Szabó Ernő–Szirák Péter. Balassi Kiadó, Bp., 2003, 176.

vannak az anyagból folyó törvényei, mint a márványnak, fának, festéknek, vászonnak, hangszernek, szónak.”⁵ A filmszerűség fogalma csak ezt követően – megközelítőleg a 20. század első negyedében – bukkan fel először az irodalmi alkotásokról szóló írásokban.

Nem kérdéses, hogy a filmszerűség jelző mint gyűjtőfogalom számos különböző irodalmi jelenséget foglal magában, továbbá az is nehezen vitatható, hogy a fogalommal jelölt jellemvonások köre az elmúlt században folyamatosan változott, átalakult. A legfontosabb filmszerűnek tartott regényekről és irodalmi irányzatokról jó összefoglalást olvashatunk Györffy Miklós *Szerepcsere vagy munkamegosztás? Az irodalmi és mozgóképes elbeszélés száz éves együttélése* című munkájában, továbbá – már említett – *Literature and Visual Technologies. Writing After Cinema* című tanulmánykötet is a témát érintő alapos és sokrétű elemzéseket tartalmaz. Fontos azonban megjegyezni, hogy ezek a munkák kizárólag a filmszerűség világirodalmi példáit veszik számba, miközben a magyar irodalmi alkotások filmes jellemvonásainak elemzéséről monográfiái igényű mű, tudomásom szerint, ez idáig nem született.⁶ Annak ellenére sem, hogy Györffy Miklós 1980-ban közölt tanulmányában arra hívta fel a figyelmet, hogy „film és irodalom kapcsolatát szokás a megfilmesítésre leszűkíteni. [...] Ritkábban esik szó viszont a filmnek az irodalomra tett hatásáról vagy általában a film és a próza (vagy akár a dráma és a líra) tematikai és formai kapcsolatairól – vagy éppenséggel divergálásáról.”⁷ Néhány évvel ezelőtt megjelent ugyan az *Adop-*

⁵ Németh Antal: A filmszerű. In *Kulturális közegek. Médiumok a 20. század első felében Magyarországon*. Szerk. Bednancics Gábor–Bónus Tibor. Ráció Kiadó, Bp., 2005, 384–385.

⁶ Olyan kötetek persze vannak, melyek az új médiumot tárgyaló publicisztikákat, szépirodalmi alkotásokat és tanulmányokat gyűjtenek össze. Példaként lehetne említeni a széles látókörű és nagyon jól használható *Írók a moziban* című 1971-ben megjelent kötetet, illetve a szintén értékes forrásokat közlő *Kulturális közegek* című munkát, vagy például a magyar írók ilyen tárgyú novelláit és publicisztikáit tartalmazó *Mozi* című könyvet (Noran, Bp., 2003.).

⁷ Györffy Miklós: Emberek író- és felvevőgéppel (A magyar próza és film egy évtizede). *Filmkultúra* 80/1, 5.

tációk (*film és irodalom egymásra hatása*)⁸ című fontos és nagy haszonnal forgatható kötet, ám e tanulmány-antológia nem korlátozó-dik – céljainak megfelelően teljes joggal – az *irodalmi filmszerűség* vizsgálatára, ehelyett kétirányú kölcsönhatásként vizsgálja a két művészeti forma viszonyát.⁹ De hogy a hiány megfogalmazására egy témába vágó példát is említsek: ha igazat adunk Károlyi Csabának, aki a Mándy recepció áttekintése után nem kis malíciával megállapítja: az íróval kapcsolatban, úgy tűnik, nem is beszélhetünk másról csak a „nyavalyás filmszerűség”-ről¹⁰, akkor felmerülhet a kérdés, hogy Erdődy Edit kismonográfiájának¹¹ és Hózsa Éva Mándy-könyvének¹² egy-egy fejezetén, továbbá Bodó említett munkáján kívül miért nem született még Mándy munkáit ilyen szempontból átfogóan elemző munka? Az igény megfogalmazásának ereje persze tovább fokozható, ha egy pillantást vetünk Mándy *Asztalsarok* című novellájára, melyben ezt olvashatjuk: „Valahogy úgy dolgozom, mint film vágója a vágószobában. Kidobni, kivágni minden felesleges részletet!”¹³ Vagy idézhető volna még e célból az Ember Marianne által készített,

⁸ *Adoptációk (film és irodalom egymásra hatása)*. Szerk. Gács Anna–Gelencsér Gábor. Kijárat Kiadó, Budapest, 2000.

⁹ Az *irodalmi filmszerűséget* mindössze két tanulmány vizsgálja: Bodó Márton: *Mándy Iván mozija (73–100)* és Németh Marcell: *Mészöly kamerája (101–127)*. Részben Vasák Benedek Balázs tanulmányában (185–205) is találunk Karasznahorkai László *Sátántangó* című regényére vonatkozó ilyen jellegű megállapításokat, ám Vasák munkájában elsősorban a regény és a belőle készült Tarr Béla film – tájkép és tájbárázolás szempontjai alapján történő – összehasonlító elemzése áll a középpontban. Nem volna teljes a kép, ha nem említenénk újra Györffy Miklós *Emberek író- és felvevőgéppel* című munkáját, mely a 70-es években vizsgálja – főként a történelmi tematika, és az allegorikus-parabolikus ábrázolásmód szempontjából – a magyar film és az irodalom kölcsönviszonyát.

¹⁰ Károlyi Csaba: Ennyi volna ez az egész? In uő: *Ellakni, nézelődni*. Pesti Szalon Könyvkiadó, Bp., 1994, 37.

¹¹ Erdődy Edit: *Mándy Iván*. Balassi Kiadó, Bp., 1992.

¹² Hózsa Éva: *A novella új neve. (Mándy Iván novelláinak tipológiája és szövegközi értelmezése.)* Forum Kiadó, Újvidék, 2003.

¹³ Mándy Iván: *Asztalsarok*. In uő: *Novellák II*. Palatinus, Bp., 2003, 530.

'71-es interjú is, melynek során Mándy így beszél az új médium rá gyakorolt hatásáról: „A filmtől tanultam a sűrített és tömör kifejezést, és azt, hogy ne kelljen mindent végigírni”.¹⁴

Sietve jelzem, a jelen dolgozat sem kíván átfogó, mindenre kiterjedő képet adni sem Mándy, sem az elmúlt, közel száz év magyar irodalmának filmszerű jellemvonásairól, és ebben az értelemben *semmiképpen sem tekinthető* – az imént csak jelzett – hiányt pótló munkának. Továbbá abban az értelemben sem nevezhető annak, hogy kimerítő válaszokat kívánna megfogalmazni a téma tárgyalása során felmerülő problémákra, kérdésekre, és ezzel mintegy végérvényesen helyére illeszteni valamit, ami eddig nem túl sokat tárgyalt területe a magyar irodalomtörténet-írásnak.

Amire e munka vállalkozik, az elsősorban az irodalmi *filmszerűség* jelenségének újszerű megközelítése, mely legpontosabban a mediális közvetítettség szempontjainak előtérbe helyezéseként volna tömören és néhány szóban jellemezhető. A medialitás kérdését szem előtt tartó elemzési módszer azon az előfeltevésen alapul, hogy az ember és a világ közötti közvetítés szükségszerű, mert azzal a világgal, amelyben élnek, vagy amellyel szembesülnek, az emberek nem közvetlenül állnak szemben. A „tér nem üres az emberek és a világ között. Egyedül ez a »közötti(ség)«, illetve az, ami azt kitölti, határozza meg az emberek helyét a világban, teszi őket »szubjektumokká« és – megfordítva – ez hagyja a világot az ő világukká válni, tehát (olyan) valamivé, amit valamilyen módon (»mint valamit«) észlelnek, értelmeznek, amin keresztül megértésre jutnak másokkal és amibe cselekvőleg beavatkozhatnak.”¹⁵ A világ megjelenítésének módjai nagy mértékben, mondhatni kizárólagosan függenek azoktól a mediális közegektől, melyek az emberi szubjektum tapasztalatát meghatározzák. A mediális megközelítésben – amiképpen ez már a szó eredeti jelentéséből is kiolvasható – felértékelődik a „közöttiség”

¹⁴ Hogyan lehet a film hatékony formálóerő? (Írói nyilatkozatok az új magyar filmről.). Ember Marianne interjúja. *Filmkultúra* 71/5, 13.

¹⁵ Wolfgang Struck-ot idézi: Kulcsár Szabó Ernő: Az „immateriális” beírás. In *Az esztétikai tapasztalat medialitása*. Szerk. Kulcsár-Szabó Zoltán – Szirák Péter. Ráció Kiadó, Bp., 2004, 9.

szerepe; még pontosabban: az azt „kitöltő” eszközök szerepe, legyen az akár a kulturális technológiák bármelyike: film, fotó, gramofon, nyomtatott könyv stb., vagy akár maga a nyelv mint az egyik legalapvetőbb emberi médium, „melynek révén megformálódik a beszélő és a hallgató közötti viszony, melynek segítségével mindkettő meghatározott viszonyba lép az őket körülvevő valósággal.”¹⁶ Egy új közvetítő eszköz megjelenése a világtapasztalat új módjait eredményezheti, átírva ezáltal a percepció és a reprezentáció régi, bevett formáit. Az új technológia „átalakító erejének” működését pedig az teszi lehetővé, hogy az észlelés tanult dolog, olyan „nyelv”, amelyet a társadalom tanított meg számunkra, hiszen „a különböző társadalmakban nem ugyanúgy lát az ember.”¹⁷ Hogy megértsük, milyen „látási” – észlelési, értelmezési és reprezentációs – szabályok hatják át egy kor közösségi viszonyait, az lehet leginkább segítségünkre, ha figyelmet szentelünk az eszközöknek, melyek az emberi érintkezéseket bonyolítják.

Aktuális témánkra, az irodalmi filmszerűség problémakörére vonatkoztatva mindezt úgy fogalmazhatnánk, hogy a jelen munka elsősorban arra a kérdésre keresi a választ, hogy milyen módon, és milyen formában jelentkeznek az epizstemétörténeti hatások, melyek a mozgóképi reprezentáció megjelenését követték. Más szóval: hogy az új médium világházékelést átalakító befolyása hogyan mutatkozott meg az irodalmi alkotásokban. E megközelítés nem közvetlen, direkt érintkezésem alapuló hatásmechanizmusként tételezi a film befolyását az irodalomra, hanem egy jóval általánosabb, észlelés-, kódolás- és reprezentálástörténeti összefüggésrendszerben kívánja vizsgálni

¹⁶ Johannes Andereg: Fikcionalitás és esztétikum. Ford. V. Horváth Károly. In *Narratívák 2. Történet és fikció*. Szerk. Thomka Beáta. Kijárat Kiadó, Bp., 1998, 48.

¹⁷ Paul Virilio-t idézi: Kulcsár Szabó Ernő – Szirák Péter: Előszó. In *Történelem, kultúra, medialitás*. Szerk. Kulcsár Szabó Ernő – Szirák Péter. Balassi, Budapest, 2003, 10. Vö. „Azt a módot, ahogyan az emberi érzékelés szerveződik – azt a közeget, amelyben végbemegy – nem csupán a természet, hanem a történelem is befolyásolja.” (Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. Ford. Barlay László. In uő: *Kommentár és prófécia*. Gondolat Kiadó, Bp., 1969, 307.)

a két médium kölcsönviszonyát. Az alább bemutatásra kerülő elemzésekben – hogy egy túlzóan egyszerűsítő példával éljek – valójában fel sem merül kérdésként, hogy az éppen vizsgált szöveg szerzője járt e valaha moziban vagy sem, hiszen ha történetesen nem járt ott sosem, akkor is csak azon szociális és kulturális viszonyokba ágyazódva születtek munkái, melyek percepciók módjait nagymértékben meghatározta a mozgókép médiuma. E megközelítés jogosságának példaértékű igazolása lehet Mészöly Miklósnak *A „tettenérés” dialektikája* című szövege. Ebben ugyanis az író hosszasan elemzi Andy Warhol *Empire State Building*-ről készített filmjét, anélkül, hogy azt valaha is látta volna: „A filmet nem láttam; de közvetlen élmény híján is izgalmasnak, elgondolkodtatónak érzem végletekig feszített célkitűzését. Nemcsak a film, de a próza s általában a valóság művészi megközelítése szempontjából. [...] Lehet, hogy hazárd kirándulás egy nem látott film; de még a különböző műfajok eszközei között is van annyi áthallás, hogy a lényegben ne tévedjünk.”¹⁸

A sorra kerülő vizsgálatok szempontjából fontos másik szerző, Mátyás kapcsán is szükséges hangsúlyozni a közvetlen hatások szempontjának, ha nem is mellőzését, de legalábbis háttérbe helyezését. Az ő munkáinak tanulmányozásakor ugyanis nagy a kísértés, hogy a szövegek „előszövegeit”, a töredékeiben itt-ott felismerhető filmeket és a mozgóképek bemutatásának színhelyeit, a mozikat azonosítsuk, és a művek azokhoz történő (nosztalgikus) viszonyát tegyük a vizsgálat fő kérdésévé. Korántsem vitatom egy ilyen megközelítés jogosságát, inkább csak arra szeretnék utalni, hogy a jelen tanulmány nem ezt az eljárásmodot követi. Ehelyett, mint ahogy azt már fentebb vázoltam, az áll majd az elemzések előterében, hogy a XIX. század legvégén megszületett filmi médium miképpen adott új orientációt a gondolkodásnak, érzékelésnek, és az emberi kifejezésnek, il-

¹⁸ Mészöly Miklós: *A „tettenérés” dialektikája* (A cinéma direct útmutatói). *Filmkultúra* 1969/2, 49. Később ezen esszéje kisebb változtatásokkal megjelent *A tágasság iskolája* című kötetben *Warhol kamerája – A tettenérés tanulságai* címen. Az utóbbi, 1977-es kiadásban már nem szerepel az itt idézett szakasz. (Ahol *A tágasság iskolája* című kötetben megjelent szövegváltozatra hivatkozom, ott természetesen ezt külön jelelöm majd.)

letve, hogy ennek hatásai aztán miképpen jelentek meg az irodalmi alkotásokban.

Jogos kérdésként merülhet fel még az olvasóban, hogy a „filmszerűség” mediális alapon történő meghatározását, miért éppen Mándy Iván és Mészöly Miklós munkáin kívánja vizsgálni e könyv írója?

Nyilván a döntés nem mentes az értelmezői önkénytől, hiszen a szoros szövegolvasás módszere, melyet alkalmazni kívántam munkám során, kevésbé teszi lehetővé a téma tág horizontú bemutatását. Nem beszélve arról, hogy egyetlen könyv terjedelmi határain jócskán túlmutatna, ha szerzője át kívánná tekinteni az elmúlt évszázad irodalmi filmszerűségének minden módosulását és egyéni megvalósulását. Utaltam már arra, hogy a világirodalmi művek jóval feltérképezettebbeknek tűnnek a mozgóképi médium hatásainak szempontjából, mint a magyar irodalmi alkotások, és ez akár egy fontos érv is lehetne amellet, hogy miért inkább az utóbbiakra összpontosít a dolgozat.

Ha a mozgófénykép megjelenését követő magyar irodalomra tekintünk, akkor – mindenek előtt tematikai alapon – olyan alkotásokat lehetne a filmszerűség tanújaként elősorolni, mint Babits Mihály (*Detektívhistoria, Mozgófénykép*) Juhász Gyula (*A moziban, Prologus [a Fehér galambok fekete városban című Lóth Ila filmhez]*) Heltai Jenő (*Mozi, Dal a moziról*) mozi-versei, Karinthy Frigyes mozi-novellái, (mint például a *Jövőbe látó gép*) vagy az 1938-ban megjelent, *Amiről a vászon mesél* című kötete.¹⁹ Ha röviden szemügyre vesszük a felsorolt műveket, akkor megfigyelhetjük, hogy e szövegek a mozgóképet nem tekintik az „öreg” művészetekkel egyenlő értékűnek. Babits *Mozgófénykép* című versében egy „automobil-rohadás”, egy „Szerelmi Tragédia” elevenedik meg, egy banális zsáner-

¹⁹ A téma tekintetében korántsem kimerítő a lista, hiszen többek közt nem említettem Kosztolányi Dezső *Mozi* vagy Móricz Zsigmond *Borcsa a moziban* című műveit sem, és a sort nyilván még lehetne folytatni; de hangsúlyozom, csak a téma tekintetében legszembeötlőbb szépirodalmi műveket szándékoztam a gondolatmenet kifejtésére röviden segítségül hívni.

film, „melyet a lámpa a falra vetít”. A jelenetek gyors ritmusát kot-tázó, bámulatos verszene kíméletlen hűséggel parodizálja az üldözös-szerelmes-romantikus műfajkeveréket, melynek zárlatában – akár-csak a vers többi részében – feltűnő az ironikus távolságtartás: „Így a halálkocsi Ámerikát szeli, szeldeli, szegdeli, jár: / drága szekér ke-rekén, sima tó fenekén csupa kéj a halál.”²⁰ A *Detektívhistória* című vers szintén egy „automobilos-rohanás”-t ábrázol, ám a mozi-nézés ez esetben nem ártatlan bugyutaság csupán, hanem e cselekedet úgy állítódik színre, mint menekülés a világháborús valóság elől, mint a kegyetlen realitást kiiktató bódulat, és ebben az értelemben enyhén szólva nem túl előnyös a filmnézés itteni erkölcsi megítélése: „ők félnek! – kacagj hát! – Mit remegsz! Jobb volna talán / a fronton? – Piszt! Most ott kanyarodnak a part falán – // Most – Zsupsz! – Ezt jól csináltuk, ugye? No fiam, kacagj! / Hm, urak, jólesik a fürdő? Minden mozi csak! // Veszély? Mi az?! Elmegy, elsuhan. – Jobb volna talán a fronton? / Ölik egymást, millió bolond! Mi gondod, és mi gondom?”²¹ Juhász Gyula *Moziban* és a *Prológus* című verseiben szintén úgy jeleníti meg a filmszínházat, mint az önfelelt kábulat színhelyét, ahol „a tarka képeket elnézni jó”, ahol a sok bánaton me-rengő elmét kikapcsolva enyhülést lel az ember. Az új médium meg-jelenését a beszédes elnevezésű *Mozimámor* című írásában így kom-mentálja: „a legújabb mámor, a mozimámor pedig egyre terjed”, mint valami betegség.²² És talán az is árulkodó példa, hogy Heltai Jenőnek a *Dal a moziról* című versében egy szó sem esik az új mé-dium reprezentációs technikájáról („Tudj’ az ég mit láttak itt”²³), ar-

²⁰ Babits Mihály: Mozgófénykép. (Első megjelenés: *Nyugat* 1909/1. szám.) Az idézet forrása: *Babits Mihály összegyűjtött versei*. Osiris, Bp., 1995, 38.

²¹ Uő: *Detektívhistória*. (Első megjelenés: *Háborús detektívhistória* címen, *Nyugat* 1920/23–24. szám.) Az idézet forrása: *Babits Mihály össze-gyűjtött versei*, 239.

²² Juhász Gyula: *Mozimámor*. (Első megjelenés: 1920.) In *Írók a mozikban*, 40. Vagy akár Tóth Árpádot is lehetne idézni, aki *Meleg van* című versé-ben „bódító” élménynek nevezi a mozit.

²³ Heltai Jenő: *Dal a moziról*. In *Heltai Jenő versei*. Papyrusz Book, Bp., é. n., 155.

ról viszont annál többet megtudhatunk, hogy miképpen lehet teherbe esni elővigyázatlan hölgyeknek a filmszínház sötét nézőterén. A médiumra, illetve erkölcstelen nézőire fordított figyelem arányai persze nem meglepőek, ha figyelembe vesszük a mértéket, amellyel Heltai a filmet méri: „Egy centiméter igaz költészet / És háromezer méter butaság.”²⁴

Karinthy *Amiről a vászon mesél* című kötetében szintén a moziban vetített filmek történetészövését parodizálja, és szövegeivel a különböző műfajok elé állít egy-egy görbe tükröt. Fontos azonban Karinthyval kapcsolatban megemlíteni, hogy miközben „torzító lencse” nélkül is komolytalannak tartja a filmek többségének tartalmát,²⁵ addig a mozgóképi médiumnak fényes jövőt jósol, és a filmi reprezentáció megjelenésében a kultúra által várt megváltót ismeri fel: „a mozgófényképet az emberi lelemény legcsodálatosabb alkotásának látom”;²⁶ illetve: „az íróvesszőnek, a vésőnek és ecsetnek, a lantnak és hárfának *minden* tulajdonságát egybefoglaló és összesűrítő technikai lehetőség”.²⁷ A lehetőség valóra válásáig azonban – állítja *Film* című írásában – még jócskán várni kell, ám ha ez egyszer bekövetkezik akkor a médiumot művészi szempontból elsilányító, elértéktelenítő és eliparosító „bűnös” városba, azaz Hollywoodba érkezőt majd a következő kép fogadja: romba dőltek „kasi-

²⁴ Heltai Jenő: Mozi. In i. m. 352.

²⁵ Pl. „A legelőkelőbb színházi előadásokhoz méltó nyitány elhallgat azonban, hangtalan előkelőséggel lebben szét a függöny – a többi már unalom és szalmacséplés és némułtság és művésziétlenség és primitívség.” (Karinthy Frigyes: Mozi és panoptikum. [Első megjelenés: 1912.] In *Karinthy Frigyes összegyűjtött művei. 5. Szatírák I.* Akkord, Bp., 2001, 213.) Vagy a *Prológus egy cirkusz-filmhez* című versében hasonló gondolatok: „Mégiscsak más, mint társa a fényes Operába’, / Mert filmen ejtett könnytől, mit ejt a megcsalt kedves, / És filmen ejtett vértől vászon még nem lett nedves: / Vásznon imádott asszony, ó tisztelt csőcselék, / Vásznonból vétetett, szegény vászoncseléd!” [1914-re datálva.] In *Karinthy Frigyes összegyűjtött versei.* Nippon Kiadó, Bp., 1996, 47.)

²⁶ Uó: A mozgófénykép metafizikája. *Nyugat* 1909/12. szám 642.

²⁷ Uó: A mi időnk következik most! (Biztató jelek Hollywood felől). (Első megjelenés: 1935.) In uó: *Szavak pergőtüzében.* Szépirodalmi, Bp, 1984, 529.

rozott filmvárosai, és a filmgyárak porlepte vázai fölött a sakál üvölt, mint ma Kheops piramisainak tövében.”²⁸ Karinthy a film aranykorának eljövételét a távoli jövőbe vizionálja, korabeli szerepét pedig 1929-ben így értékeli: „ha az emberi kultúra kovácsát és őrszemét, a művészt kérdezed meg ma még, mit jelent a kultúra történetében a filmszalag, ő tiszta lelkiismerettel azt fogja felelni, hogy semmit – és igaza is van.”²⁹ Talán a fenti példák vázlatos áttekintése után megkockáztatható a kijelentés, hogy ezzel Babits Mihály, Juhász Gyula és Heltai Jenő is egyetértenének. Ugyanakkor Karinthy megközelítésmódja, mely szétválasztja a médiumot – melynek szép jövőt és nagy kulturális hatást jósol – és annak korabeli tartalmát (üzenetét) – melyet kortársaival együtt elmarasztal –, akár a mediális megközelítés előfutárának is tekinthető, hiszen a médiumban látja a film valódi *üzenetét*, nem pedig annak mindenkori tartalmában.³⁰

Karinthy elképzelése arról, hogy egy új reprezentációs technika valódi kulturális hatásának a technika megszületése után jóval később kell érződnie a társadalomban, szintén egybevág a mediális forradalmakat elemző elméletírók gondolatával. McLuhan például így ír a médium megjelenése és adekvát értelmezése közti időszakadék létrejöttéről: mivel régi eszközökkel akarunk megérteni új reprezentációs technikákat, ezért „akik először tapasztalják az új technológia kezdetét, legyen az ábécé vagy rádió, igen hevesen reagálnak rá, mert azonnal új érzékelési arányok keletkeznek a szem vagy a fül technológiai kitágulása miatt; ez az embereknek egy meglepően új világgal szolgál, markáns új tapasztalatot vagy új kölcsönhatást kínál az érzékletek hálózatában. De amint az egész közösség a munka és az érintkezés minden területén magába szívja az érzékelés új szokását, a kezdeti heves hatás fokozatosan szertefoszlik. *Ám az igazi forradalom az egyéni és társadalmi életnek az észlelés új technológia*

²⁸ Uő: Film. (Első megjelenés: 1929, a *Minden másképpen van* című kötetben.) In uő: *Karinthy Frigyes összegyűjtött művei. 20. Szatírák III.* Akkord, Bp., 2004, 159.

²⁹ Karinthy: i. m. 157.

³⁰ Vö. a később tárgyalásra kerülő McLuhani tézissel: „a médium az üzenet”.

által létrehozott új formájához való későbbi és hosszadalmas alkalmazkodásban van [kiemelés tőlem: S. M.]”³¹ A filmes reprezentálás kezdeteire „hevesen” reagáló, ám korántsem az egyenrangúság mércéjével közelítő korabeli irodalmi alkotások, akár a médium forradalmasító hatását teljes és átfogó nagyságában még meg nem tapasztalt korszak válaszainak is tekinthetőek. Karinthy munkáinak vázolt kettőssége, mely az új médium irodalmat is megtermékenyítő hatásait a jövőbe vetíti, magyarázható az új kulturális technológia megjelenése és tényleges megértése közti időbeli eltérés jelenségével. És hogy a filmes reprezentációhoz történő „alkalmazkodás” milyen hosszú időt vett igénybe, azt talán mi sem bizonyítja jobban, hogy 1944-ben megjelent esszéjében Szabó Lőrinc ekképpen ír az irodalmi alkotásokból még mindig hiányzó mediális hatásról: „Nem az a csodálatos, hogy a költők foglalkoztak már a technikával, hanem az, hogy olyan kevésbé foglalkoztak vele. Hogy nem fedezték fel eléggé óhajait és állításait, hogy nincsenek olyan állandó viszonyban vele az írásokban, mint az életükben.”³² Amennyiben a médiumok „megkésett értelmezésének” tézisést és Szabó Lőrinc ’44-es írását komolyan vesszük, továbbá mindehhez hozzászámítjuk a második világháborút követő időszak „megszakított folytonosságát” – amiképpen Kulcsár Szabó Ernő nevezi az 1948 és 1960 közti, „művészeti párt-ideológia” által vezérelt időszakot a magyar irodalomban³³ –, akkor a ’60-as, ’70-es évek irodalmánál találjuk magunkat, vagyis éppen ott, ahol e könyv elemző munkáját kifejtteni igyekeznek. Még pontosabban: Mándynak és Mészölynek ’60-as évek végén, ’70-es évek elején megjelent, témát érintő munkáinál.

Az is fontos szempont lehet annak indoklásakor, hogy a mozgófénykép születésének irodalmi kortársai helyett miért az említett szerzőket tárgyalja e könyv, hogy a film reprezentációs technikája csak hosszú évtizedek fejlesztő és alkotó munkája után érte el azt

³¹ Marshall McLuhan: *A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte*. Ford. Kristó Nagy István. Trezor Kiadó, Bp., 2001, 36.

³² Szabó Lőrinc: *Technika és költészet*. In *Kulturális közegek*, 82.

³³ Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Argumentum Kiadó, Bp., 1993.

a művészi és technikai színvonalat, mely az „öreg” művészetek méltó rokonává tette.³⁴ A kezdeteket követő közel fél évszázad után – melynek áttekintő bemutatására itt nincsen mód – a hatvanas évek „kiteljesedését” szokás „filmművészeti aranykorként” is emlegetni.³⁵ Továbbá az is kétségtelen, hogy ugyanezen korban megfigyelhető Magyarországon a film és az irodalom munkaszövetségre lépése, ami egyfelől a regények megfilmesítésében, másfelől pedig az írók filmről szóló elmélkedéseinek és filmszerű regényeinek megszaporodásában érhető tetten. E hatásmechanizmusról Mészöly-esszéjében így ír Nadas Péter: „Az ifjú film beleszeretett az öreg irodalomba.

³⁴ A második világháborút megelőző filmelméleti és filmkritikai munkák ugyanis főként a film művészi értékeinek, eszközeinek elismertetéséért szálltak síkra. Francesco Casetti például a '45-el megváltozó helyzetet így jellemzi: „1945 körül nagyrészt új, a teoretikus reflexió formáját és jelentését lassan megváltoztató jelenségek sora lép föl. Első közülük, hogy a filmet immáron széles körben a *kultúra részeként* ismerik el. Az elméleteket 1945-ig általában az új eszközök támogatásának szükséglete irányította: hangsúlyozták (többnyire a többi művészettel való összevetés segítségével) a filmben rejlő lehetőségeket, s előtérbe állították csúcsteljesítményeit: ezek az írások igyekeztek kiemelni a filmet marginális státusából, és megbecsülésre méltó tárgyat csinálni belőle. A világháború után a filmnek egyre kevésbé volt szüksége ilyen kincstári védelemre. Természetesen jócskán volt még határozatlanság a közönség csak magaskultúrához szokott része s ellenállás a kulturális tradíciók őrei körében, de az értelmiségiek nagyobb része számára az új művészet legitimitása egyértelmű volt.” (Francesco Casetti: *Filmelméletek 1945–1990*. Ford. Dobolán Katalin. Osiris, Bp., 1998, 15.)

³⁵ Ahogy azt például Györfly Miklós is megteszi idézett munkájában: „Hatvanas évek – hetvenes évek: gyakorta hallhattuk a szembeállító emlegetést, gyakran idézték egy valóságos filmművészeti aranykor nosztalgikus emlékét.” (Uő: *Emberek író- és felvevőgéppel*, 5.) Bíró Yvette pedig így emlékszik vissza a '60-as, 70-es évek filmművészetére: „Alig néhány év tizede [írja 1994-ben] még irigyelt elismerés vette körül [a filmművészetet], a modern kor vezető kifejezési formájának kiáltották ki, mely páratlan érzékenységgel válaszolt az új kihívásokra. A bizonytalan rangú serdülőből hirtelen felnőtt lett – így mondtuk akkor – nagykorú, önállóságában megszilárdult művészet.” (Bíró Yvette: *A hetedik művészet*. Osiris, Bp., 2003, 5.)

És szerelemre gyűlt az öreg irodalom. Érzelmük hevesnek és pusztítónak bizonyult, ám gazdagítónak is. A film felzabálta az irodalomból azt, amit ehetőnek és emészthetőnek talált: a dialógusok és a leírások útvesztőiben tekergő cselekményt, a mesét; az irodalom viszont megtanult a filmtől képekben látni és gondolni a világot. Így váltak a filmek túl irodalmivá, s az irodalmi alkotások túl filmivé. Ami természetesen azt jelenti, hogy a film lemond arról, hogy film, az irodalom pedig lemondott arról, hogy irodalom legyen. Megzavarták és megújították egymást, összerosódtak és elveszítették függetlenségüket.”³⁶

Ha segítségül hívjuk Walter Benjamin 1931-ben a „legújabb irodalom” és fényképezés kapcsolatáról írt gondolatát, miszerint előbbi „felfigyelt az egyértelmű tényre, hogy önnön kezdetei egybeesnek a fényképezés virágkorával”³⁷, akkor ennek megfelelően talán lehet azt mondani, hogy a ’60-as, ’70-es évek irodalma észrevette, hogy kiteljesedése egybeesik a *film* „aranykorával”. E jellemvonás természetesen nem csak a – tanulmány számára ezúttal fontosabb – magyar irodalomra vonatkoztatható, hiszen például a francia „új regény” szintén nyílt szövetséget kötött a nagykorúvá lett mozgóképpel. Az irányzat jeles alakja, Alain Robbe-Grillet – aki maga is rendezett filmeket, és számos forgatókönyvet írt – úgy véli, a regényíró feladata a nyelvi ábrázolást olyanra formálni, mintha az nem mondana, hanem értelmező magyarázatok nélkül *mutatna* valamit. „Ugyanúgy, ahogy a felvevőgép lenszéje a valóság felé fordul, és pusztán azt veszi fel, amit lát, ez a fajta regény nem akarja értékelni a tárgyakat, sem az eseményeket, amely nem használ metaforákat, nem értelmez, megelégszik azzal, hogy földmérő módjára bemutassa a névtelen narrátor szeme előtt megjelenő lényeket és dolgokat.”³⁸ Visszatérve azonban a magyar példákra, látható – noha a gondolatmenet e pont-

³⁶ Nádas Péter: M. M. In uő: *Talált cetli*. Jelenkor, Pécs, 2000, 245.

³⁷ Walter Benjamin: A fényképezés rövid története. Ford. Pór Péter. In uő: *Angelus Novus (Értekezések, kísérletek, bírálatok)*. Magyar Helikon, Bp., 1980, 689.

³⁸ Bernard Pingaud: Új regény és új film. Ford. Szávai János. In *Írók a moziban*, 632. A francia „új regény”-ről a későbbiekben még lesz szó.

ján még inkább csak feltételezhető –, hogy a 60-as, 70-es évek irodalmát sokkal inkább megszólíthatta a nagykorúvá vált film, mint az „aranykort” megelőző időszak alkotóit az útkereső mozgókép.

Ám a legnyomósabb érv Mándy és Mészöly előtérbe helyezése mellett mégiscsak az lehet, hogy nehéz volna rajtuk kívül másokat említeni, akik a filmi reprezentálás irodalmi kérdéseit olyan mélységben vonták be műveikbe, mint ők ketten. Mándy Iván két külön könyvben (*Régi idők mozija* [1967], *Zsámboky mozija* [1975]) és számos egyéb kötetben megjelent novellájában viszi színre a mozgóképi megjelenítés, befogadás és létrehozás kérdéseit. Mészöly Miklós pedig egyik legfontosabbnak tartott regényében, a *Filmben* (1976) az elfogulatlan, „hangsúlyokat nem ismerő” rögzítés, megfigyelés és reprezentálás lehetőségeit a mozgóképtől kölcsönzött eszköz, a kamera segítségével kutatja. Ezen kívül lehetne még említeni az *Ami jön (képsorok egy elképzelt filmhez)*, illetve a *Negyvenhat videoclíp* című írásait, melyek, amiképpen a címeik is jelzik, a montázsszerkesztésen alapuló, filmszerű szerkesztésmóddal kísérleteznek. Jóllehet a szóban forgó szerzők több könyvükben is színre viszik az új médium különböző megközelítésmódjai által felvetett kérdéseket, bájosan tudnánk azonban másokat idézni a magyar irodalomból – a már említett Karinthy-n kívül –, akik külön szépirodalmi kötetet és egyáltalán ekkora teret szenteltek volna a film technikai, reprezentációs és egyéb problémáinak.³⁹ Kétségtelen, a gondolatmenetnek ezen a pontján e megállapítások pusztán „mennyiségi”, illetve tematikai szempontokon alapuló érveknek tekinthetők.⁴⁰ Az alábbiakban bemutatásra kerülő interpretációk előtt azonban ennél többre nem is nagyon hivatkozhat a jelen könyv szerzője, ha csak nem mások ez irányú kutatásaira és azokból leszűrött rokon véleményekre. Erre pél-

³⁹ Az olyan forgatókönyvektől, „filmvázlatoktól”, mint például Pilinszky János *Rekviem* (1961), vagy Mándy *Szabadíts meg a gonosztól* (1980) című munkái, mivel azok ténylegesen filmes felhasználásra készültek, ezúttal eltekintek.

⁴⁰ A számadatokra hivatkozó indokok még kiegészíthetők azzal, hogy a *Mozi* című – magyar írók filmes tárgyú írásait és publicisztikáit összegyűjtő, fentebb már említett – kötet anyagának megközelítőleg felét Mándy ilyen tárgyú novellái teszik ki.

duként, ismét és sokadszor a téma jeles kutatóját idézve: Mészöly szoros kapocs a „film és irodalom között. A *cinema vérité* és a filmmel több felől érintkező *nouveau roman* ihlette módszerein kívül tanúsítják ezt esszéi, tanulmányai, a *Magasiskola* filmváltozata és a *Film* című legújabb regénye”. Illetve Mándyra vonatkozóan hasonló megállapítások: „A Régi idők mozijá-nak legendáriuma és a *Sziget a szárazföldön* forgatókönyve óta [Mészölyé mellett] kultúrtörténeti ritkaságként becsüljük Mándy és a mozi frigyét is”.⁴¹ A jelen munka éppen e kultúrtörténeti *ritkaságok* mibenlétét kívánja behatóan tanulmányozni.

A fejezet végén még egyetlen, a terminológiát érintő, fontos kérdésre szeretnék röviden kitérni. A kötet címe azt ígéri, hogy technikai képek irodalmi művekre gyakorolt hatását vizsgálja majd e munka. Az eddigiekben azonban csak a *filmi* reprezentálás szövegekre gyakorolt befolyásáról esett szó, melyeket összefoglalóan a „filmszerűség” szóval jelöltem. Mindazonáltal a fogalom alá tartozó jelenségek köre tágabb értelemben lesz használatos, mert jóllehet elsősorban és mindenekelőtt a *mozgóképi* megjelenítés hatásmechanizmusait vizsgálja a jelen munka, mégsem lehet eltekinteni a filmnek attól a jellemvonásától, hogy az valójában mozgásba hozott *fénykép*. Ennek megfelelően a mozgóképi médiumáról nem beszélhetünk meggyőzően anélkül, hogy sok esetben olyan megállapításokat ne tennénk, melyek az „álló” fényképekre is érvényesek. A „technikai képek” jelen írásban használt terminusa ennek megfelelően magában foglalja a film mellett a fotóeljárással készült egyéb képeket is; azokat, melyek reprezentációs mechanizmusai gyakran hasonló – vagy esetenként azonos – kérdéseket vetnek fel, mint mozgófényképekéi.

Elengedhetetlen ugyanakkor az iméntiek további pontosítása. A „technikai képek” fogalma alá a digitális eljárással készült képek is besorolhatóak volnának. Ám ezekkel e dolgozat nem kíván foglalkozni, hiszen a digitális képek a legtöbbször egészen más reprezentációs problémákat vetnek fel, mint az analóg képalkotó médiumok, és ezen kérdéskörök vizsgálata jócskán túlmutatna egyetlen kötet vállalható feladatain.

⁴¹ Györffy Miklós: Emberek író- és felvevőgéppel, 18–19.

BEVEZETÉS

Medialitás, médium, apparátus

Az emberi tapasztalat médiumok általi közvetíttetését hangsúlyozó elméleti irányzat alapvetése, hogy a mindenkori érzékelésből kiiktathatatlan a medialitás. Mert „sosem az üzenet vagy a jelentés az, amit észlelünk, hanem a jelölő – a maga (materiális) medialitásában.”¹ A közvetítők felértékelt szerepe maga után vonja a média-technikák és kommunikációs szerkezetek tanulmányozásának szükségességét, hiszen azok megjelenése, változása, módosulása stb. szoros összefüggésben áll a kulturális értékek, társadalmi berendezkedések és nem utolsósorban a politikai erőviszonyok alakulásával. Minden kornak és kultúrának megvan az érzékelést meghatározó általános modellje és tudásrendszere, mely szinte előírászerűen hat mindenkire, mindenre. E modell nagymértékben megváltozhat, módosulhat egy új közvetítő eszköz születésével és elterjedésével.

A kultúraforradalmasító médiumok közül a legalaposabban és legtöbb szempontból talán az ábécé alapú írásbeliség és a nyomtatott könyv médiumának megjelenését vizsgálták az elméletirők. A problémakört behatóan tanulmányozó Marshall McLuhan és Walter J. Ong egyetértenek abban, hogy a beszéd és az írás azért teremtenek eltérő kulturális környezetet, mert különböző módokon szervezik érzékelteinket és érzéseinket. A szóbeli és az írásbeli kultúra szemben áll egymással, mert az előbbit az akusztikus, míg utóbbit a vizuális érzékelési módok vezérlik. A kettő közötti váltás kiteljesedése – a nyomtatás feltalálásával és elterjedésével – a látás által meghatározott világtapasztalatot juttatta elsődleges szerephez, hiszen a fonetikus írás a hang látható jellel történő lefordításaként és a *vizuális térbe* való bezárásaként értelmezhető. Ennek következtében az akusztikus világ szakrális, kozmikus térérzékelését, a szenzuális tapasztalatok összehangoltságát felváltotta az – írásképre jellemző, illetve annak látványából és megértéséből fakadó – lineáris és szekvenciális érzékelésmód, valamint a dolgok és az események közötti okozatiság feltételezése. A szóban forgó folyamatok végül elvezetnek a racionális és

¹ Kulcsár Szabó Ernő: Az „immateriális” beíródás, 13.

logikai gondolkodásmód térnyeréséhez. A nyomtatott anyag tanította meg ugyanis az embereket arra, „miként szervezzék meg minden más tevékenységüket szisztematikus és lineáris alapon.”² Vilém Flusser pedig egyenesen a történelmi tudat létrejöttének feltételeként értelmezi a nyomtatott íráskép megszületését és széleskörű elterjedtségét. „A 19. században ugyanis ez volt a helyzet: a könyvnyomtatás felfedezése és az általános iskolakötelezettség bevezetése következtében mindenki tudott olvasni. Létrejött egy általános történelmi tudat, amely eljutott még abba a társadalmi rétegbe is, amely azelőtt mágikusan élt – a parasztságba –, s ez proletarizálódott és elkezdett történelmileg létezni. Ez az olcsó szövegeknek köszönhetően történt meg: a könyvek, újságok, rölapok, mindennemű szöveg olcsó lett és létrehozott egy nem kevésbé olcsó történelemtudatot és nem kevésbé olcsó fogalmi gondolkodást.”³

A röviden vázolt példa alapján talán könnyebben belátható, hogy mit ért a kanadai médiatörténész, McLuhan sokat idézett gondolatán, miszerint „a médium az üzenet.”⁴ A tetszetősen tömör megfogalmazás lényegében úgy értelmezhető, hogy bármely közlési eszköz esetében nem a tartalom, hanem sokkal inkább annak hatása érdemel figyelmet, amely az ember pszichikai, episztemológiai és szociális viszonyaiban hoz létre alapvető változásokat. Más szóval: „a társadalom mindig erősebben formált a médium természete által, mellyel az ember kommunikál, mint a kommunikáció tartalma által.”⁵ A nyomtatott könyv megjelenése különösen jó példa erre, hiszen nem annak mindenkori tartalma az, ami a könyv mint médium

² Marshall McLuhan: *A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte*, 159.

³ Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*. Ford. Veres Panka és Sebesi István. Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Bp., 1990, 16.

⁴ Az *Understanding Media: The Extensions of Man* című kötetében külön fejezetet (*The Medium Is the Message*) szentel a kérdésnek a szerző (Mentor Book, New York, 1964.); illetve Quentin Fiorével közösen írt könyvük a *The Medium is the Massage* a címbeli betűjátékkal utal a médium hatásának, „üzenetének” mindent átformáló (mondhatni: „átgyűrő”) jelentőségére. (HardWired, San Francisco, 1967.)

⁵ McLuhan–Fiore: *The Medium is the Massage*, 8.

hatását meghatározza, hanem maga a Gutenberg-technológia és az általa előállított könnyen hordozható, bárhol (némán) olvasható kötetformátum és annak tipográfiai kivitelezése válik döntővé.

Ha most a jelen munka szempontjából fontos mozgóképi médium üzenetét akarjuk megfejteni, akkor legelőször is azzal kell számot vetni, hogy mit tekintünk a filmi reprezentálás tényleges médiumának.⁶ Ez azért is tűnhet fogas kérdésnek, mert a teljes technikai fejlettségét megvalósító (színnel, hanggal stb. kiegészült) mozgófénykép lényegében több művészi ág eszközeit is magában foglalja. Képei lehetnek festőiek, dialógusai irodalmiak, nem beszélve arról, hogy a látottakat akár alámondott, akár feliratként megjelenő szövegek kísérhetik, illetve a zene is fontos eszköze lehet egy-egy filmművészeti alkotásnak – hogy csak a legnyilvánvalóbb „kölcson”-eszközöket említsem. A megközelítésmód, mely a filmet összetett művészi jelenségnek tekinti, nem egyetlen, hanem több szimultán működő kifejezési forma *intermediális* hálózatoként határozza meg a mozgófényképet mint médiumot.⁷ Ezzel szemben áll a film *monomediális* meghatározása, mely a mozgóképet a többi művészeti ágtól határozottan elkülöníthetőként jellemzi, és pontosan ebben az elhatárolhatóságban látja a film mint művészi kifejezőeszköz sajátos

⁶ McLuhan a mozi médiatörténeti hatásának jelentőségét az írásbeliséggel rokonítja: „a fonetikus ábécé éppoly új volt a görögök számára, mint a filmfelvétel gépe a mi huszadik századunknak.” (Uő: *Gutenberg-galaxis*, 36.) Hasonló gondolat Flusser tollából: „az emberi kultúrában az őskeresztesek óta két gyökeres fordulópont észlelhető. Az elsőt, a Kr. előtti második évezred közepe táján, a »lineáris írás feltalálása« címszóval jellemezhetünk: a másodikat, amelynek tanúi vagyunk, a »technikai kép feltalálása« címszóval.” (Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*, 7.) Balázs Béla pedig a könyvnyomtatás feltalálásának jelentőségéhez méri a film megjelenését: a filmnek „az emberiség kultúrájára gyakorolt hatása nem lesz csekélyebb a könyvnyomtatás jelentőségéhez.” (Balázs Béla: *A látható ember*. (1924) *A film szelleme* (1930). Gondolat Kiadó, Bp., 1984, 18.)

⁷ Ugyanezen elképzelés *palimpszeszt*ként is értelmezi a filmet, vagyis olyan hordozóanyagként, mely többszörösen tele- és felülírt a műalkotásban résztvevő különböző művészi kifejezésformák által. Vö. Pethő Ágnes: *Múzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmen*. Pro-Print, Csíkszereda, 2003, 48.

– és semelyik más művészi formával nem helyettesíthető – szerepét. A mozgófénykép monomediális médiumként történő leírása azonban, éppen a kifejezési forma vázolt összművészeti jellegéből következően, pusztán ideál, illúzió. „Eszménykép, amelyre a film mint művészet törekedhet, és amely a filmelméletek története során akkor jelentkezett egy esszencialista gondolkodásmód formájában, valahányszor a filmnek a többi művészettel szembeni autonómiáját éppen kifejezésmódjának egyediségét hangoztató érveléssel bizonyították (többnyire a szerzőiség műalkotásteremtő szerepével együtt). Ugyanakkor e monomédialitás egy befogadói illúzió is, amely abból származik, hogy amikor beülünk a moziba, és folyamatosan végignézzük a filmet (vagyis *egy* filmet, és különleges élményben részesülünk) a filmérzékelés egyedi jellegzetességeit a filmbefogadás bizonyos mérvű linearitása, a mozgásérzékelések figyelemlektető és egyszerűsítő ereje valamint a képek ún. átlátszósága határozza meg. A jelenleg művelt pragmatikus, kognitív filmelmélet is feltehetően éppen ezért tulajdonképpen a médium semlegességét, illetve nagyfokú transzparenciáját feltételezi.”⁸

A filmekre tekintő regényekben, irodalmi alkotásokban és nem utolsósorban a kettő viszonyát vizsgáló irodalomtörténeti, irodalomelméleti munkákban szinte kizárólag a szóban forgó médium monomediális elképzelése figyelhető meg. Ez talán azért sem meglepő, hiszen amikor az adott irodalmi alkotás a mozgófénykép felé fordul, akkor elsősorban a médium *kizárólagos* sajátosságai érdeklik, egyszóval azok a jellemvonások, melyeket *nem* más művészeti formáktól kölcsönzött a filmművészet. Mészöly *Film* című regényében például szinte *monomániás* módon a kamera szenvtelensége,

⁸ Pethő: i. m. 47. Nyilvánvalóan – amiképpen Pethő is utal rá – a filmtörténet különböző korszakaiban és a mozgóképi alkotások különböző műfajait, stílusait nézve igen eltérő az intermedialitás szerepe és érzékelhetősége. Abban a korszakban, amikor a film önálló művészetként történő meghatározása volt a fontos – elsősorban a második világháborút megelőzően – e nézet háttérbe szorult, és helyette a monomediális elképzelés volt a mérvadó; napjainkban pedig (és erre jó példák lehetnek akár Jean-Luc Godard, akár Peter Greenaway filmjei) a mozgóképek intermedialis szervezetsége kerül előtérbe.

hangsúlyokat nem ismerő automatizmusa dominál, miközben a hang-effektusok, zenei aláfestés stb. minimális, szinte elhanyagolható szereppel bírnak a regényben.⁹ De ugyanez elmondható akár Luigi Pirandello *Forog a film* (első megjelenés folytatásokban: 1915–1916) című regényéről is, melyben a narrátor – Mészölyhöz hasonlóan – a kamera gépi szemponttalanságát utánzó, személytelen történetmesélési módra törekszik, és ebből következően nem érdeklik a felvett képi anyagra ráépülő egyéb (zenei stb.) művészi eszközök. (A regény megírásának idején persze a némafilmek nem is rendelkeztek ilyen eszközökkel. Sőt, a mű elbeszélője, Serafino Gubbio, az operatőr még a kameráját is kézzel hajtja.)

Röviden azt a kérdést is szükséges érinteni, hogy milyen technikai apparátusok hozzák létre a mozgókép médiumát. A filmi reprezentáció technikai hátterének három komponense elengedhetetlen és meghatározó: rögzítés, tárolás és kivetítés. Az ennek megfelelő apparátuselemek: kamera, celluloidszalag és vetítógép (továbbá kevésbé meghatározó módon: a vászon). Ezen instrumentumok közül leggyakrabban a kamera színre vitelével találkozhatunk irodalmi szövegekben (például Mészölynél), de a vetítógép (vetítőfülke), a vászon és maga a celluloidszalag is gyakran a történetek főszereplői lesznek (például Mándy munkáiban). Mindazonáltal az apparátus hangsúlyos helyzetbe került elemének szövegbeli, mediális szerepe nem határozható meg önállóan, az apparátus-rendszer egésze nélkül. A kamera például önmagában, a filmszalaggal és a láthatóvá tevő eszközökkel alkotott viszonyrendszerén kívül, csupán fém és üveg(lencsék) halmazaként definiálható, melyre ugyan történetesen rá lehet ülni, fejbe lehet vele ütni valakit stb., de lényegi sajátosságát meghatározó funkciója, a képrögzítés nem rendelhető hozzá. És ugyanígy a vetítógép sem azonosítható adekvátan a kivetítésre kerülő celluloidszalag és az azt rögzítő felvevőgép nélkül. Ebből következően az apparátus elemei kölcsönösen feltételezik egymást, hiszen tárgyi funkciójuk csak a vázolt viszonyrendszerben létezik. A mono-mediális elképzelés (ld. irodalmi példák esetében) ilyen értelemben inherensen magában foglal egy figurális elemet, mégpedig azért,

⁹ E problémáról szólók még a későbbiekben.

BEVEZETÉS

mert a megnevezett szerkezet (kamera, filmszalag, vetítőgép) a mozgóképi reprezentációs rendszer (rögzítés, tárolás, kivetítés) *egésze* helyett áll. Valójában a mozgóképi reprezentálás *film* elnevezése is tükrözi e névátvitelt, hiszen a rendszer egészéből csupán a 'hajlékony hárttyát', a tárolás egységét emeli ki, és helyettesíti vele az egészet.

A film kettős „üzenete”

További nehézség a film médiumának vizsgálatakor, hogy nem könnyű meghatározni a mozgófénykép önálló, *kizárólagos* „üzenetét” abban a korban, melyet a képek áradata és „ostroma” jellemez, hiszen – amiképpen erre már korábban utaltam – a különböző képtípusok (fotó, film) mediális sajátosságai, származási rokonságuk következtében, átfedésben vannak egymással. Az azonban bizonyosnak és nehezen vitathatónak látszik, hogy a film a mozgás illúziójának megteremtésével jelentősen megnövelte az (álló) fénykép reprezentációs hitelét. Paul Virilio szavai akár a mozi üzenetét meghatározó korabeli jóslatként is hangozhatnak: „a mozgás érzetét keltő illúziót mindenki a látvány igazságának fogja tekinteni, ahogyan az optikai illúziók az élet igazságának fognak látszani.”¹ Magyarán a mozgófénykép megjelenése volt a fénykép feltalálását követő lépés az úton, mely a valóság *képeinek* a valósággal történő felcserélése felé vezetett.

Az új médium sajátosságait kortársként számba vevő Balázs Béla úgy véli, hogy a film beteljesíti az „intellektualizált és elvont kultúra emberének” fájdalmas vágyakozását „a közvetlen, konkrét valóság átélése iránt, amelyet nem rostál meg szavak és fogalmak szitája.” Balázs az új „közvetlenség” megvalósulásaként értelmezi a mozgófénykép születését, melyet a dolgok konkrét, „nem fogalmi átélése”-nek a vágya fejlesztett művészetté.”² A „közvetlenség” gondolata a valóság film általi tényleges átéléseinek lehetőségét jelenti az elméletíró munkájában, melyet a filmkép valóság-hűsége, más szóval: realizmusa biztosít.

A világ megismerésének új, és soha nem látott pontosságú eszközeként interpretálja a mozgóképet – és annak elődjét: a fotográfiát (még mindig kortársi nézőpontból) – André Bazin, a híres francia filmesztéta is. A *Mi a film?* című munkájában így fogalmaz: „Még

¹ Paul Virilio: *Az eltűnés esztétikája*. Ford. Ágnes Klimó. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Bp., 1992, 35.

² Balázs Béla: *A látható ember. A film szelleme*, 111.

a leggyengébb, a deformált, a színtelen, a dokumentumérték nélküli fénykép is a modell ontológiájában gyökerezik, magával a modellel azonos”³; vagy egy oldallal később ugyanez a gondolata: a „fényképezett tárgy léte viszont éppúgy részese a modell létének, mint egy ujjlenyomat. Ezáltal magához a természethez kapcsolódik, és nem egy másik alkotással helyettesíti azt.”⁴ Roland Barthes ugyancsak azt feltételezi, hogy az igazán jó fényképeknek van egy olyan ún. *punctum* komponense, mely a fotográfiát „örült, de a valósággal érintkező képpé” tudja tenni.⁵ Mindazonáltal, ha igyekszünk belátni a realistának nevezhető⁶ esztétikai elképzeléseket, akkor nem tekinthetünk el attól az ellentmondásosnak látszó gondolattól, hogy a fénykép és a mozgókép alapvető tulajdonságából (és ontológiai státusából) következően, noha a valóságot jelenvalóvá teszi, vagyis médiumként működik, egyúttal felszámolja saját közvetítő, azaz médium voltát. Sőt, az idézett két elméletíró pontosan a médium önfelszámolásában látja a fénykép alapú megjelenítés fő érdemét: a jó fotográfia – írja Barthes – meghaladhatja saját fénykép voltát „és talán éppen ekkor válik művészivé, ha médiumként megsemmisíti önmagát, ha már nem jel, hanem maga a dolog”.⁷ Bazin pedig így vélekedik a közvetítő észrevétlenné válásáról: „először történik, hogy semmi sem iktatódik be az ábrázolás tárgya és az ábrázolás közé. Először történik, hogy a külső világ képe az ember teremtő beavatkozása nélkül, szí-

³ André Bazin: *Mi a film?* Ford. Baróti Dezső. Osiris, Bp., 2002, 21. (Az idézett szövegrész első, francia megjelenése: 1935.)

⁴ Bazin: i. m. 22.

⁵ Roland Barthes: *Világoskamra*. Ford. Ferch Magdolna. Európa Könyvkiadó, Bp., 1985, 130. A *punctum* fogalmát a *studium* terminussal szembeállítva alkalmazza Barthes. A *studium* fogalmán konvencionális fotóművészeti kódokat ért, míg a *punctumon* terminusán olyan képelemekre utal, melyek által a fénykép – Barthes szavaival – „valóban meghaladja önmagát”, és a valósággal képes kapcsolatot teremteni.

⁶ Vö. Barthes önmeghatározását: „A realisták, köztük jómagam – mert én már akkor realista voltam, amikor azt állítottam, hogy a Fotográfia kód nélküli kép” (i.m. 100.).

⁷ Barthes: i. m. 55.

gorú determinizmus jegyében, automatikusan formálódik meg.”⁸ Hogy a két elméletírónak a fotó és film realizmusára vonatkozó gondolatai milyen közel állnak egymáshoz, azt mi sem bizonyítja jobban, hogy imént idézett elképzelésük példajaként mindketten a Torinóban őrzött halotti leplet említik: „a Fotográfíának van némi köze a feltámadáshoz.” – írja Barthes. „Nem ugyanazt mondhatjuk-e el róla, amit a bizánciak Krisztus szemfedőjéről, amely ma a torinói katedrálisban látható: hogy arkcheiropoiótosz hatja át, a rajta lévő kép nem emberi kéz műve.”⁹ Illetve Bazin ugyancsak a dolgok valóságának az ábrázolásra történő átvitelét példázza e jelenséggel: „Pusztán csak megemlítjük, hogy Krisztus »Torinóban őrzött halotti leple« az ereklye és fénykép szintézisét jeleníti meg.”¹⁰

⁸ Bazin: i. m. 20.

⁹ Barthes: i. m. 94.

¹⁰ Bazin: i. m. 21. Talán érdemes megemlíteni, hogy metaforahasználati rokon-sága alapján Barthes *Világoskamra* című művét Sigfried Kracauernek *A film elmélete* című, szintén a filmelméleti realizmus gondolkörébe tartozó munkájával is rokoníthatjuk. Kracauer ugyanis a következőképpen írja le a valóság és a fénykép kapcsolatát: „mintha csak a felvevőgép most ragadta volna ki [ti. a „természeti tárgyakat”] a fizikai lét méhéből, és mintha a képek és a valóság közötti köldökzsinórt még nem vágták volna el.” (Siegfried Kracauer: *A film elmélete (A fizikai valóság feltárása)*. Ford. Fenyő Imre. Filmtudományi Intézet, Bp., 1964, 340.) Barthes több helyütt ugyancsak a köldökzsinór metaforát használja a valóság és a fotóeljárás szétválaszthatatlanságának leírására: „Mintha köldökzsinórszerű kapcsolat volna a lefényképezett dolog és az én tekintetem között” (Barthes: i. m. 93.), illetve: „A fényképész ezen a vékony kis köldökzsinóron keresztül adhat életet” (i. m. 125.). Jóllehet Kracauer a film realista elképzelése mellett érvel, mégis máshogy értelmezi a nevezett közelítésmódot, mint Barthes és Bazin. „Bazin szerint a film a valóság belső igazságát emeli ki; Kracauer szerint viszont egyszerűen visszaadja a tények valóságát [...], Bazin szerint a film alapvető realizmusa a részvételi vágyból születik [...] Kracauer szerint dokumentatív készségeben konkretizálódik. Részvétel és dokumentáció, a dolgok igazsága és a tények realitása”. (Casetti: *Filmelméletek 1945–1990*, 44.). Barthes realizmusa inkább Bazinéhoz látszik közelebb állni, mégpedig azért, mert ő is az igazság és nem a tények megjelenéseként értelmezi a fényképek

Az eddig vázolt elméleti megközelítésekben a film és fotó „üzene-
nete” összefoglalóan úgy határozható meg, hogy ezen eszközök a vil-
lág reprezentálásakor képesek kiiktatni saját medialitásukat, és ily-
módon válnak olyanná, mint egy áttetsző ablak, amin keresztül a vil-
lagra tekinthetünk – a világ tényleges jelenléte nélkül.¹¹ A technikai
képek e látszólag objektív karaktere, mely a nézőt arra indítja, hogy
ne a képtárgyat (papír, fényérzékeny szalag stb.) lássa mint közvetít-
őt, hanem „anyagtalannak” tekintse azt, mint az ablak nyílását, ter-
mészetesen nem újkéletű elképzelés. A reneszánsz festészet korában
már igényként fogalmazódott meg, hogy a festett kép felülete olyan
legyen, hogy kitekintést biztosítson a valóságra. „Elsőnek Alberti
kezdte terjeszteni azt a gondolatot, hogy a festmény olyan mint egy
ablak, amelyen át a látható világra tekinthetünk. Leonardo da Vinci
mélyítette el ezt a felfogást, amikor azt tanította, hogy a perspektíva
nem egyéb, mint teret látni egy teljesen áttetsző üvegtábla mögött,
amelynek a felületére kell elhelyeznünk azokat a tárgyakat, amelye-
ket az üveg mögött látunk.”¹² A technikai képek a festészetnek ezt az

valóságtartalmát: „Összemosódott igazság és valóság, és ezentúl ebben
láttam a Fotográfia valódi természetét (szellemét)” (Barthes: i. m. 89.).

¹¹ Az „ablak” metafora ellentéte a „keret” metafora. Az utóbbi ugyanis ép-
pen a film medialitását, nyelvszerűségét, közvetítő voltát hangsúlyozza,
mégpedig oly módon, hogy nem az áttetsző üvegre, hanem a látvány
kontextusból kiszakíttóságára (keretezésére) hívja fel a figyelmet. Nem
észrevétlenné, hanem láthatóvá kívánja tenni a mozgóképet mint médi-
umot. A keretezett képkockák ugyanis egymás kontextusába helyezve
olyan művilágot hozhatnak létre, mely jócskán *különbözik* a modell ere-
deti világától. E filmkészítési eljárás mód szükségességét vallják például
az orosz montázsiskola rendezői és elméletírói, akik nem a kép áttetsző-
ségére, hanem *bekeretezettségére* és szabadon elrendezhetőségére he-
lyezték a hangsúlyt.

¹² Erich H. Gombrich: *Művészet és illúzió. (A képi ábrázolás pszichológi-
ája)*. Ford. Szabó Árpád. Gondolat, Bp., 1972, 272. Kittler pedig ekkép-
pen ír Alberti és a technikai (beleértve a digitális eljárással készült) kép
pusztán: „Alberti kidolgozta az ideális vagy pusztán gondolatanban
létező ablakot. Valószínűleg ez a »fenesta aperta« volt mindazon grafikus
felhasználói felület őse, amelyek a számítógépek képernyőit húsz éve az

„ablakszerű” szerepét vették át, és tökéletesítették a modell és másolat felcserélhetőségének mértékéig.¹³

A technikai kép a táblafestészet ablakszerű ábrázolásmódjánál annnyival tovább megy, hogy nemcsak azt képes mutatni, amit az emberi szem – akár az üvegtáblán keresztül – láthat, hanem a valóságnak azt a dimenzióját is képes feltárni, amely a természetes (technikai eszközök nélküli) látás számára elérhetetlen. Ennek közismert és leggyakrabban említett példája Edward Maybridge 1878-ban végrehajtott, stanfordi kísérlete, amely során egy ügető lóról 40 ezredmásodpercnyi távolságra lévő 12 kamerával készített sorozatfelvételt, ezzel bizonyítva, hogy galoppozás közben egy bizonyos mozgásfázisban valóban csupán egyetlen pata érinti a földet. A kísérletben a kamera azt látja, amire a szem képtelen, ezáltal mintegy az emberi látás területét tudja kiterjeszteni. „Nincs aki vitatná” – írja Susan Sontag –, „milyen hatalmas lökést adott a fényképezés a látás megismerő törekvésének, hiszen a közeli és távoli felvételek révén hihetetlenül kitágította a láthatóság birodalmát.”¹⁴ A fényképező és filmfelvevő optikai eljárásait az amerikai szerzőhöz hasonlóan Barthes is az emberi megismerés kiterjesztéseként értelmezi: „felbontok, felnagyítok, és ha szabad így mondani: lassítok, hogy legyen

ügynevezett »windows«-zal boldogítják.” (Friedrich Kittler: *Optikai médiumok*. Ford. Kelemen Pál. Magyar Műhely – Ráció, Bp., 2005, 58.)

¹³ A (mozgó)fénykép szerepátvállalásáról többek közt olvashatunk Arthur C. Danto *Művészet a művészet vége után* című írásában: „a mozgókép feltalálása volt, ami azt jelentette, hogy a művészetnek tulajdonított reprezentációs célokat egy egészen más eszköz révén is el lehet érni” (Ford. Sajó Sándor. In *Kép – Fenomén – Valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat Kiadó, Bp., 1997, 373.); Walter Benjamin „A fényképezés rövid története” című munkájában: „a fényképezésnek ma is, miként nyolcvan évvel ezelőtt, át kell vennie a stafétabotot a festésztől” (i. m. 705.); vagy a legismertebb ez irányú vélemény Bazin *A fénykép ontológiája* című írásában olvasható: „A fényképezés felfedezése lezárta a barokk művészet korát, és felszabadította a képzőművészeteket a hasonlóság kötelezettsége alól [...] a fénykép és a film felfedezése a lényegyet tekintve is végleg eleget tesz a realizmus követelményeinek.” (Uő: *Mi a film?*, 19.)

¹⁴ Susan Sontag: *A fényképezésről*. Ford. Nemes Anna. Európa, Bp., 1999, 148.

időm végre tudni.”¹⁵ A kamera által feltárt tudás azonban némiképpen más jellegű, mint az eszköz segítségével nélkül szerzett vizuális tapasztalat. Walter Benjamin szavaival: „más természet jelenik meg a fényképezőgép s más az emberi szem előtt; elsősorban mert az ember által tudatosan áthatott tér helyébe tudattalanul áthatott tér kerül.”¹⁶ Az *elméletíró gondolatmenetében fontos elem a pszichoanalízis szótárából kölcsönzött tudattalan fogalma, mégpedig azért, mert Benjamin úgy véli, „a film ismeretvilágunkat valóban olyan módszerekkel gazdagította, amelyek a freudi elmélet módszereivel világíthatóak meg”* adekvátan.¹⁷ E párhuzam magyarázataért érdemes egy pillanatra *A fényképezés rövid története* című szöveghez visszatérni. „Ha például valaki, s akár csak nagyjából, számot akar vetni az emberek járásával, abban a másodperctörédekben, amikor *kilép* a sorból, biztos nem tudja a többiek magatartását szemmel követni. A fényképezés és különböző segédeszközei: a kimerevítések, nagyítások ezt tárják fel a számára. Ahogy a pszichoanalízis segítségével az ösztönös-tudattalant, úgy ismerjük meg a fényképezés révén az optikai tudattalant.”¹⁸ A mindennapi élet pszichopatológiája izolált és egyúttal elemezhetővé tett olyan jelenségeket, amelyek korábban „észrevétlenül úsztak tova az észlelt dolgok széles áramában.” A film az érzékelés hasonló elmélyülését vonta maga után a szemmel látható ismeretvilág egész terjedelmében. A kamera segítségével nemcsak a valóságot tudjuk megtapasztalni, hanem annak szabad szemmel nem érzékelhető mélységeibe vagyunk képesek belátni. Egy pillanatfelvétel rögzített idő és térdimenzióit szemlélve olyan új mintázatok kerülhetnek előtérbe, melyek a felvétel készítésekor nem voltak láthatóak. Ebből következően a *pontos* és *alapos* megfigyelés lehetősége is megszületett a (mozgó)fényképezés feltalálásával. Az új mé-

¹⁵ Roland Barthes: *Világoskamra*, 113.

¹⁶ Walter Benjamin: *A fényképezés rövid története*, 693.

¹⁷ Uő: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*, 325.

¹⁸ Uő: *A fényképezés rövid története*, 693. Vö. *A mozgókép „a racionális ébrenléti állapotot mesterséges és ellentmondásos képszerű állapottal akarja fölcserélni, tudatalattivá vált segítséget nyújtva az embereknek [kiemelés tőlem: S. M.]”* (Paul Virilio: *Az eltűnés esztétikája*, 29.)

dium értelmezése pedig, mely az optikai tudattalant láthatóvá tevő eszközként határozza meg a fotóalapú képkészítést, nagymértékben támogatta, és egyben kiterjesztette a technikai kép objektivitása mellett érvelő elképzeléseket.

A tudatos megfigyelésen túlit láthatóvá tevő optikai kép pszichanalitikus metaforája értelmezhető úgy is, hogy van a látásnak egy *nem szándékos* vagy még inkább: *szándékosan* nem látható össze-tevője, amely a technikai kép segítségével válik mégis láthatóvá. A kamera ezáltal a *szándékoktól mentes* látvány világába adhat bepil-lantást, hiszen annak automatizmusa és elfogulatlansága teszi lehetővé az érdeklődés és cél nélküli szemlélődést. E gondolat, mely az „optikai tudattalant” metaforájából bontható ki, első pillantásra jó okkal rokonítható a képelméletben főként a festészet kapcsán sokat vizsgált „ártatlan szem”, vagy másképpen: „romlatlan”, „érintetlen” szem problémakörével. A „romlatlan szem” gondolata – akárcsak a kép ablakszerű áttetszőségének elképzelése – nem a filmmel együtt (noha a fotóeljárás feltalálása után) született. Már John Ruskin – mutat rá Gombrich – 1856-ban ilyen módon jelöli ki a festészet út-ját: „a festészet egész technikai ereje attól függ, hogy szemünk vissza tudja-e nyerni azt, amit egykori »romlatlanságának« nevezhetnénk; azaz: tudjuk-e gyermeki módon érzékelni a színfoltokat mint olyanokat anélkül, hogy tudnánk, mit jelentenek ezek – mint ahogy az a vak ember érzékelné ezeket, aki egyszerre, hirtelen látni tudna.”¹⁹ Ruskin elképzelése szerint, az ily módon festett kép a fogalmak rendszerén túlra hatolva minden megszokott tapasztalatot kikapcsoló látásélményt közvetítene az ember számára. Ám mi volna e tapasztalat átélését segítő alkalmasabb eszköz, ha nem a gépi szem, a felvevőgép elfogulatlan optikája és mechanikai automatizmusa? Valóban úgy tűnhet, hogy a kamera, mintegy továbbfejlesztve a festészet törekvéseit, olyan nézőpontot kínál az ember számára, amelyet nem befolyásol a látás történelmi jelrendszereinek, gondolkodásbeli kategóriáinak és hagyományainak súlya. Némiképpen előre vetítve egy később tárgyalásra kerülő problémát, Warhol kamerájának automatizmusát Mészöly Miklós ekképpen jellemzi az előző fejezetben már

¹⁹ Idézi: E. H. Gombrich: *Művészet és illúzió*, 269.

idézett munkájában: „nincs szempontunk. Nem ismerjük a hangsúlyt. Nem vagyunk megvesztegethetőek. Egyenlőségelet teszünk minden részlet közé. Egyetlen elfogulatlanságunk, hogy a kiválasztott valóság-darabból mit veszünk középpontnak, mit utasítunk a kép szélére.”²⁰ Az idézet látszólag azt sugallja, hogy csakugyan a „tisztá”, „elfogulatlan”, „ártatlan” észlelés lehetőségét kínálja a (warholi) kamera-nézőpont.

Nagymértékben félrevezető volna mindazonáltal, ha nem válsztanánk el a festészet azon törekvését, mely az ábrázolás bevett konvenciója ellenében dolgozza ki a szem „érintetlenségének” gondolatát, illetőleg a kamera gépi automatizmusának „ártatlanság-elképzelését”. Az előbbi a fogalmi gondolkodás béklyóitól akarja megszabadítani a festészetet, beleértve az ábrázolás Alberti által kidolgozott perspektivikus koncepcióját és a festészet egyéb „megkövült” szabályrendszerait, az utóbbi pedig szükségszerűen el kell tekintsen attól, hogy a felvevőgép, kamera éppen a festészetben terhessé vált optikai fogalmak és képkészítési módok továbbörökítőjének tekinthető.²¹ A képek ugyanis, melyeket a camera obscura ismeretelméleti modelljét magában foglaló fényképezőgép állít elő, megtestesítik mindazokat a teoretikus fogalmakat (perspektíva, fénynyelés, fénytörés stb.), melyeket az optikai elméletek dolgoztak ki. Amiképpen Flusser írja: a fotó alapú képek „mind átkódolt technikai fogalmakat képviselnek, amelyek úgy tesznek, mintha automatikusan tevődtek volna át a világból a felületre. Éppen ezt a megtévesztést kell

²⁰ Mészöly Miklós: A „tettenérés” dialektikája, 51. Az itt vázolt olvasat persze meglehetősen egyoldalú és elnagyolt, de a probléma árnyalására és alapos körülfárására – legalábbis ami Mészölyt érinti – később kerül sor.

²¹ Vö. A lineáris perspektíva a reneszánsz és az impresszionizmus között „minden egyes festményen eluralkodott, a fotográfia óta pedig – technikai szabványként – az optikai média-technikába is utat talált.” (Kittler: *Optikai médiumok*, 44.). Ill.: „Gyakran érvelnek amellett, hogy a mozi 19. század végén és 20. század elején megjelenő gépezete differenciáltabb formákban ugyan, de a reprezentáció korábbi ideológiáját és ugyanazt a transzcendentális szubjektumot őrzi meg.” (Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei*. Ford. Lukács Ágnes. Osiris, Bp., 1999, 41.) A kérdésről a későbbiekben még lesz szó.

fölfedni, hogy felmutathassuk a fényképészet igazi jelentését, vagyis a fogalmak programozását; hogy feltárjuk, hogy a fényképezés nem más, mint absztrakt fogalmak szimbólum-komplexuma, szimbolikus faktumokká átkódolt diszkurzus.”²² E nézőpontot számításba véve azt mondhatnánk, hogy a fogalmak előtti „beszédre” törekvő festészet, mely a dolgokat szemlélő mindennapi viszonyulást kívánja függeszteni és kiiktatni, nemhogy szövetségesének, de legkomolyabb ellenfelének tekintheti a reprezentációs eljárást, mely a kamera, felvevőgép segítségével hozza létre a világ képmását.

Mindazonáltal nemcsak a kamera-szem „ártatlansága”, „érintetlensége” kérdőjelezhető meg az imént vázolt módon, hanem a festészet elfogulatlanságra törekvése is komolyan kritizálható. A szem „ártatlanságának” elképzelése ugyanis előfeltételezi, hogy különbséget tudunk tenni aközött, amit valóban látunk, és aközött, amit értelmünkkel teszünk hozzá látásérzetünkhöz. Egyszóval mintha a szem – kamera módjára – elválasztható volna a testtől és tudattól, melybe beágyazódik mind funkcionális, mind anatómiai szempontból. E gondolat cáfolatául lehetne említeni azokat a pszichológiai kísérleteket, melyek arra világítanak rá, hogy milyen esetleges viszony áll fenn látásinger és annak érzete között. Egyáltalán nem szükséges, hogy a megfigyelő valódi fénnel álljon kapcsolatban, mikor fényélményeket tapasztal. A szemhéjra gyakorolt nyomás, agyrázkódás, narkotikumok, magas lázzal járó betegség stb. mind okozhatnak látásérzetet, anélkül, hogy azoknak valódi külső ingerforrása volna. A látásérzet már ebből a szempontból sem képzelhető el egy külső, transzcendens szem formájában, mely teljesen független a testtől, és „érintetlen” minden egyéb értelmezői folyamatától. További érvként lehetne hivatkozni azokra a filozófiai megfontolásokra, melyeket Kulcsár Szabó Ernő ekképpen foglal össze: „azt az empirikus elgondolást, amely egy dolog fiziológiai észlelését azzal helyezte az érzékelést megértő tapasztalat elé, hogy az érzékszerveink voltaképpen sohasem szavakat, hanem hangokat, sohasem melodikusságot, hanem zörejeiket, nem tárgyakat vagy alakokat, pusztán vonalakat és kiterjedéseket észlelnek, már Heidegger azzal bírálta, hogy olyan észle-

²² Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*, 36.

lésformákból indul ki, amelyek úgyszólván meg tudnák előzni a valamit már mindig is valamiként »értő« látás, hallás eseményét.”²³ Az idézetből kiolvasható a kritika, mely megkérdőjelezi a minden várakozás és szándékosság nélküli megfigyelés lehetőségét, vagy ha tesszük, az elme olyan „üres lapként” történő értelmezését, amelyre a természet szabadon jegyezheti fel bármiféle titkát. Gombrich pedig az alábbi módon summázza a festészet „romlatlan szem” elképzelésére vonatkozó vizsgálatait: kétségbe vonható, „hogya egyáltalán elérhető-e az emberi szem számára olyan fokú »romlatlan passzivitás«, mint amilyenről az előzőekben volt szó. Ha vizuális benyomás ér bennünket, azzal reagálunk rá, hogy följegyezzük, »iktatjuk«, így vagy amúgy csoportosítjuk, még akkor is, ha a benyomást kiváltó tárgy csak egy tintafolt vagy egy ujjlenyomat [...] A »romlatlan«, »elfogulatlan szem«, nem egyéb, mint mítosz.”²⁴

Az eddigieket összefoglalva azt lehetne mondani, hogy a mozgófénykép „üzenete” egyfelől úgy nyer értelmezést, hogy e médium kiteljesíti mindazokat az objektív és elfogulatlan ábrázolásra vonatkozó szándékokat, melyek már a festészetben is megjelentek, és amelyek ígéretét már a fotóeljárás megszületéséből is ki lehetett olvasni. A modell és annak képi megjelenítése közti ontológiai rokonság, a képrögzítési eljárás annak automatizmusából következő látészólagos „elfogulatlansága” és „ártatlansága” mind azt sugallja, hogy a médium valóban kiiktatható a reprezentálás folyamatából, áttetsző ablakká tehető, sőt, felnagyító, kimerevítő stb. eljárásaival a valóság sokkal pontosabb és addig soha nem látott mélységeibe pillanthatunk be. A mozgás érzetét keltő médium tehát olyan magas fokú illúziót eredményezett, melyet több elméletíró is a világ igazságának művészi megjelenéseként értelmezett.

Másfelől a mozgófénykép megjelenésének, mediális üzenetének az eddig vázoltaktól meglehetősen eltérő interpretációját is kiolvashatjuk a témával foglalkozó teoretikus szövegekből. Ezen értelmezési irányvonalnak az alap gondolatát így fogalmazza meg Eiferth Anna *A kép az eltűnés esztétikájában* című munkájában: az „érzék-

²³ Kulcsár Szabó Ernő: Az „immateriális” beíródás, 20–21.

²⁴ E. H. Gombrich: *Művészet és illúzió*, 270.

rendszerünkbe vetett bizalmunk megingását először az optikai érzékelés terén éltük meg a fényképezés elterjedése kapcsán. Ez a technológia annak az igénynek a hatására fejlődött ki, hogy a valóságot olyan élethűen képezzük le, mint ahogy azt magunk körül látjuk. Az eredmény azonban azt mutatta, hogy a valóság egyáltalán nem olyan, mint amilyennek mi látjuk. Így a fotó önmagunkba vetett bizalmunkban rázkódtatott meg. A teleprezencia nyomán ez az érzetünk csak fokozódott – végképp nem hiszünk a szemünknek.”²⁵ Ha a „médium mint áttetsző üveg” metafora segítségével próbálnánk megvilágítani az idézetből kiolvasható megközelítésmódot, akkor azt lehetne mondani, hogy ez esetben nem az „akadálymentes kilátás”, hanem az „ablak” maga kerül előtérbe, vagyis a médium önfelszámolásának *illúziója* áll az értelmezések középpontjában. Az ilyen megközelítésmódú szövegeknek azért kitüntetett célpontja a mozgófénykép, mert e médium testesíti meg az illúziókeltés tökélyre fejlesztését, és ebből következően: nagy becsapási képessége egyben a nagy leleplezhetőség modelljévé is teszi a filmet. Hogy a mozgófénykép milyen „veszélyesen” csökkenti a közvetítő közeg érzékelésének szükségességét, azt a francia filmtéoretikus, Christian Metz így fogalmazza meg: „a mozi a többi művészetnél nagyobb mértékben vagy sajtászerűbb módon bilincsel minket a képzelődéshez: az észlelés teljes apparátusát hozza mozgásba, de csak azért, hogy mindjárt bele is lökje saját távollétének szakadékába, amely távollét mindamellet az egyedül jelenlévő jelentő.”²⁶ Látható, a mozgóképi médium egyfelől létrehozta a közvetlenség egyre tökéletesebb érzetét, másfelől pedig éppen az „önmagánállét”, a jelenlét radikális fenyegetéseként interpretálható, „vagy legalábbis minden tapasztalat, s a kommunikáció feltételeként is adódó érzékelés mediális hatásfunkciójának” tudósításaként.²⁷ Az utóbbi értelemben a film olyan közvetítő eszközként határozható meg, amelyen keresztül valami

²⁵ Eifert Anna: A kép az eltűnés esztétikájában. In *Kép – Fenomén – Valóság*, 395.

²⁶ Christian Metz: A képzeletbeli jelentő. Ford. Józsa Péter. *Filmtudományi szemle* 1981/2, 60.

²⁷ Bednancs Gábor – Bónus Tibor: Előszó. In *Kulturális közegek*, 12.

más, jelesül önmaga előállítottsága válik láthatóvá. A mozgókép ilyen irányultságú elemzése mindennél inkább fontosnak tartják a közvetítettség mibenlétének vizsgálatát, illetve feltételezik, hogy a film sokkal inkább igényli a reflexív megközelítésmódot, mint például a könyv, amelynek mediális tulajdonságai, materiális jelenlétéből adódóan (pl. kézbe fogható, polcra tehető tárgy stb.) látszólag sokkal nyilvánvalóbbak, mint a mozgókép esetében. És mivel illúziókeltésének nagyobb mértéke a reflexió igényét és hatásfokát is megnöveli, a film fokozottan reflexív médiumnak nevezhető. Továbbá e tulajdonságára hivatkozva nevezi Virilio a mozgóképet olyan reprezentációs eljárásnak, amely minden tapasztalat és érzékelés irreális voltának modelljeként szolgál. Némiképpen átfogalmazva szavait: a világ illúzió, a mozgókép pedig a világ illúziójának bemutatása.²⁸ Magyarán olyan szimulációs eljárás, mely a valóság létrejöttének mediális feltételeit utánozza. És ebből következik a tömör virilói megállapítás: „a valóság racionális vizsgálata: mozi.”²⁹

A filmi médium üzenetét vizsgáló eddigi gondolatmenet még tömörebb összefoglalásaként elismételhető, hogy az új reprezentációs eljárás megjelenéséből egyfelől a még pontosabb valóságábrázolás és még behatóbb és még mélyebb világmegismerés ígérését olvasták ki a kérdéskör elemzői, másfelől pedig – összevetésben más reprezentációs eljárásokkal – az illúziókeltés sokkal nagyobb mértékű leleplezéseként értékelték az új médium születését.

²⁸ Vö. Paul Virilio: *Az eltűnés esztétikája*, 25.

²⁹ Virilio: i. m. 22.

Miképpen olvassa az irodalom a film „üzenetét”?

Az *Előszó*ban röviden vázoltam a századfordulót követő magyar irodalom néhány kiemelkedő íróalakjának viszonyát az új médiumhoz. Rámutattam, hogy szövegeik azt bizonyítják, a mozgóképet nem tekintik a nagy hagyománnyal rendelkező művészetekkel egyenlő értékűnek. Ennek igazolásakor főként azt róják fel az új technikai tálmánynak, hogy banális történeteket ábrázol, és leginkább csak arra való, hogy elkábitssa, és a gondolkodás kényszerétől megszabadítsa az embert. Utaltam arra is, hogy noha Karinthy már szétválasztja a tartalmi oldaltól – amire főként az említett szerzők hivatkoznak – és az új közlésforma mediális sajátosságainak az *üzenetét*, ám az utóbbi kiteljesedését nem saját korában, hanem a távoli jövőben képzelel el. Összefoglalóan e viszonyulásmódokat, akár a film megjelenését követő „negatív hatásnak” is nevezhetnénk, melyről, mint az új médium születését követő általános jelenségről, így ír McLuhan: „a művelt ember nem csak süketté és tudatlanná válik a film és fotó jelenlétében, hanem tüzei is védekező arroganciáját azzal, hogy lekezelően »populáris szemétnak« és »tömegszórakozásnak« nevezi őket.”¹ Az így jellemezhető írói attitűd nyilván nem érzi az új médium reprezentációs sajátosságait irodalmat befolyásoló tényezőnek, és ebből következően nem is foglalkozik vele komolyan. Vagy Karinthy szavait felidézve: ha az emberi kultúra ezen álláspontját magáévá tevő örszemet, a művészt kérdeznénk meg, mit jelent számára a kultúra történetében a filmszalag, ő tiszta lelkiismerettel azt fogja felelni, hogy semmit.

A „negatív hatás” vagy „indifferens hatás” konstatálásánál jóval komolyabb megfontolásokra ad lehetőséget a film irodalomra gyakorolt „felszabadító hatásának” vizsgálata. Az új mozgóképi technikával megjelenő történetmesélési módok ugyanis azáltal, hogy átvállaltak az irodalomtól bizonyos esztétikai és mediális funkciókat,

¹ Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man*, 175.

egyre inkább saját, belső lehetőségei felé irányították az irodalom gyakorlatát. Miként – és erről már szoltam – a fénykép fél évszázaddal azelőtt a festészettől, a 19. és 20. század fordulóján a film vette át az irodalomtól a reprezentáció némely funkcióját. Vagy ahogyan ezt Thomka Beáta a '70-es évek végén megfogalmazta: „az irodalomszociológia már jó ideje foglalkozik annak az átszerveződésnek a kérdéseivel, amelyeket az új médium elterjedése hozott a kultúrába: a film, a televízió szerepének megnövekedésével a regény szükségszerűen lemondott egy sor korábbi feladatáról, s energiáinak nagy részét azoknak az igényeknek a kielégítésére használhatja fel, amelyeket vele szemben a ma regényolvasója támaszt.”² A szerző ezt követően a regény nagyfokú intellektualizálódásának folyamatát említi példaként, továbbá, hogy a kohéziós erőt kifejező fix pontok megszűnnek az írásokban, és hogy az elbeszélői álláspont statikáját dinamika, a regények metonimikus szerveződését pedig a metaforikus váltja fel.

A filmet követő regények – írja Schubert – kiiktatták a „sztorit”, hiszen mentesítve érezték magukat minden olyan nehezéktől, amelyet a 19. század rakott rájuk, egyszóval eltekinthettek attól a korábban alapvető feladatuktól, „hogy megtörtént (vagy elvben lehetséges) történések bonyolult társadalmi és tárgyi szövevényének valószínű képét” adják.³ Az irodalomnak nem kellett többé vizuális és auditív élmények megjelenítőjének lennie, mivel ezt a funkciót átvette tőle a film. Ehelyett – Kittler szavaival – „minden optikai és akusztikai illúzió nélküli huszonnégy puszta betűre” egyszerűsíthette önmagát. Stéphane Mallarmé kitűnő példája lehet e megközelítésmódnak, ugyanis ő pontosan a szöveg tudatosan kialakított képére helyezte a hangsúlyt, a betű materialitására, vagy a költő szavaival: az „olvasnivaló térbeli elrendezésére”. Nem meglepő hát, hogy amikor egy körkérdésben arról faggatták, mit tart az illusztrált könyvekről, azt válaszolta, „nincs véleménye róluk – épp azért, mert Mal-

² Thomka Beáta: *Narráció és reflexió*. Forum Kiadó, Újvidék, 1980, 9.

³ Schubert Gusztáv: *Próza fekete-fehérben*. Filmszététikai elmélkedések egy Mészöly-regény ürügyén. In *Az értelmezés kalandjai 2*. Szerk. Ballassa Péter–Kovács András Bálint. ELTE Esztétika Tanszék, Bp., 1985, 194.

larmé olvasóinak – nem úgy, mint Hoffmann olvasóinak – már nem hallucinálniuk, hanem egyszerűen olvasniuk kellett; akiknek azonban illusztrációkra van szüksége, tegye félre a könyveket, és menjen inkább moziba.”⁴ Ettől az írói, költői megközelítésmódtól egyenes út vezet a gondolathoz, miszerint az új médium megszületése után „az irodalom egyedüli komolyan veendő modern kritériuma annak strukturális megfiglesíthetlensége” kell legyen.⁵

A film „felszabadító hatás”-ának vizsgálatakor az alapvető problémát az jelenti, hogy nehéz meghatározni és elkülöníteni a jelenségeket, amelyek az irodalom fejlődésének „belső” törvényszerűségeiből fakadnak, azoktól, amelyek a film „átvállaló” szerepének következményei. Feltehetőleg e szétválaszthatatlanság nehézségeire utal Schubert Gusztáv is, amikor úgy fogalmaz, hogy „a film azért nem hatott felszabadítóan az irodalomra, mert az az igény (a fokozott valóság-hűség szüksége), amely életrehívta, egyszersmind a próza fejlődésének »távlatait« is meghatározta. Az írói szemlélet átalaku-

⁴ Mallarmé idézi: Kittler: *Optikai médiumok*. 180. Kittler meglehetősen nagy léptékű irodalmi periodizációjában a felvilágosodás irodalmát a látatásra törekvő példaként határozza meg: „A szövegeket a jövőben úgy kell megalkotni, hogy az olvasók a megkötött tárgy nézése nélkül is rekonstruálhassanak egy nézetet, mégpedig nem csupán a távollevő tárgy nézetét, hanem azt a szemléletet vagy perspektívát is, amelyet a nem kevésbé távollevő szerző vett fel a tárgyal szemben [...] Hogy rövidre fogjuk: Diderot és német fordítója, Lessing óta az irodalom maga is kvázi-optikai médiumként működött.” (i. m. 93. 94.) De hasonló véleménnyel van a német romantika kiemelkedő alakjáról, E. T. A. Hoffmannról is, mondván: „nem csak fiktív alakjainak vannak újra és újra jelenségeik, hanem a regény egészében véve olvasók számára készített optikai jelenségként működik” (113.). A kittleri irodalomtörténetben nyilvánvalóan jóval hangsúlyosabb a film megjelenésének „felszabadító” és „funkcióátvállaló” szerepe, hiszen a mozgókép – e narratíva szerint – ténylegesen magára vette mindazokat az „optikai” funkciókat, melyeket addig a regények voltak kénytelenek ellátni. Más szóval az irodalom megszabadulhatott a mozgóképek iránti vágy beteljesítésének magára vállalásától, melyet a film feltalálása előtti időkben „legalább a képzelet tartományában képes volt kielégíteni” (105).

⁵ Kittler: i. m. 16.

lását nem annyira a média megújításának vágya, sokkal inkább a társadalom mozgásai kényszerítették ki.”⁶ Kétségkívül az elkülöníthetlenség problémájával akkor is számot kell vetni, amikor a film irodalmat befolyásoló (és nem felszabadító) „üzenetét” kívánjuk elemzés tárgyává tenni. Amennyiben a kérdéskört – célkitűzésünknek megfelelően – kizárólag a film születését követő századra korlátozzuk, akkor az új médium „átvállaló” hatásáról valóban nem sok mindent lehet mondani. Mégpedig azért nem, mert a „felszabadító hatás” meggyőző leírásához elengedhetetlenül szükséges a megelőző korok irodalmi folyamatait átvilágítani – amiképpen ezt például Kittler teszi –, hogy tudjuk, *minek* a terhéől szabadította meg az új médium az „öreg” irodalmat. Ellenben, amikor a film irodalmat befolyásoló szerepét óhajtjuk feltérképezni, akkor nyugodt szívvel támaszkodhatunk, nyelvészeti szakszóval: szinkron, összehasonlító elemzésekre, melyek a két médium strukturális vagy egyéb hasonlóságait igazolhatják, cáfolhatják. (Noha persze az ilyen vizsgálatból származó állítások sem többek – jó esetben –, mint erős feltételezések.)

Mielőtt teljes odaadással választott témánk, a film „üzenetét olvasó” irodalmi alkotások felé fordulnánk, röviden utalnék arra, hogy nemcsak a szépirodalmi szövegeket ihlette meg az új médium születése, hanem az irodalomelméleti fogalomtár is meglehetősen sokat kölcsönzött a mozgóképi reprezentálás technológiájától. Thomka Beáta így fogalmaz a jelenséggel kapcsolatban: „az összefüggések nem nyelvi terepére maga az irodalomelméleti fogalomkészlet figyelmeztet bennünket. A látószög, perspektíva, a térbeli alapjelentésű, térbeli viszonyokat jelző kategóriák, külső, belső nézőpont, közelkép, panoráma stb. mellett egyéb képzőművészeti műfajok és eszközök elnevezései sorjáznak szótárában.”⁷ Murphet és Rainford kissé radikálisabban közelítenek a problémához, amikor azt írják, hogy „a film a múlt században egyszerűen »gyarmatosította« a tra-

⁶ Schubert Gusztáv: *Próza fekete-fehérben*, 195. Némiképpen módosít így kiinduló hipotézisén, miszerint: „A film megjelenése elvben lehetővé tette, hogy az epika megszabaduljon azoktól a funkcióktól, melyek ellátására médiuma a hangos mozgóképnél kevésbé alkalmas” (193).

⁷ Thomka Beáta: *Glosszárium*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 2003, 100.

dicionális irodalomkritikát az olyan vizuális és térbeli metaforákkal, mint »keretezés«, »közelítések«, »nézőpont«, nem is beszélve az olyan még alapvetőbb kategóriákról, mint »montázs« és »fokalizáció«.⁸ Ennek okát pedig abban látják, „hogy a mozi volt a huszadik században az elbeszélés és a figurális beszédmód kvintesszenciális médiuma, mely minden más médiumnál jobban megtestesítette a »késő kapitalizmus« technikai és kulturális logikáját egészen a televízió születéséig.”⁹ Kétségtelenül az elbeszélés-elmélet vette át a legtöbb fogalmat a mozgóképtől (amiképpen ezt az idézetek is példázák), melyek közül talán a felvevőgép optikájának *fókuszáló* működéséhez hasonlított szövegbeli láttatás, a fokalizáció esetében a legnyilvánvalóbb a kölcsönzés ténye. „Ez egy olyan fogalom” – írja Mieke Bal – „amely technikai jellegű. A fényképezésből és a filmből ered, ezáltal technikai jellege még inkább hangsúlyos.”¹⁰ Elképzelhető ugyan, hogy az elméleti szövegek fogalomkölcsonzései azért következtek be, mert az írók, költők tömegesen alkalmazták az új médium szóbeli ábrázolásmódba is átültethető, különböző eljárás módjait, és a teoretikusok csupán e jelenséghez alkalmazkodva használják az idézett terminusokat, ám az sem zárható ki – amiképpen Murphet és Rainford állítja –, hogy a film a 20. századnak oly mértékben meghatározó médiuma, hogy az közvetlen hatással volt az irodalom-elméleti írásokra. Mindazonáltal a további lehetőségek felvázolása, bizonyítása, cáfolása, egyszóval a kérdés alaposabb vizsgálata meszsze túlmutat a jelen munka vállalásain.

⁸ Julian Murphet – Lydia Rainford: Introduction. In *Literature and Visual Technologies*, 6.

⁹ Murphet–Rainford: i. m. 7.

¹⁰ Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Translated by Christine Van Boheemen. University of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London, 1997, 144.

A filmszerűség közvetlen-hatás elmélete

Montázs

Azok a munkák, melyek a film irodalomra gyakorolt hatását kívánják meghatározni, leggyakrabban a montázs-szerkesztés, a vágástechnika átvételét és szövegszerű alkalmazását említik. A példaként felhozott szépirodalmi alkotások között első helyen – mint a jelenség egyik legkorábbi és legnyilvánvalóbb példája – John Dos Passos *Manhattan kalauz* (1925) című regénye áll. A kérdés kutatói sűrűn utalnak Alfred Döblin *Berlin, Alexanderplatz* (1929), James Joyce *Ulysses* (1922) és Gertrude Stein *The Making of Americans* (1925) című műveire is. Hemingway szikár, személytelen – főként pályája kezdetén született – prózáját pedig szinte már közhelyszámba menő módon montázsszerűnek nevezik. Hasonlóan közkeletű e megállapítás Mátyás Iván munkáinak jellemzésekor is a magyar irodalomtörténeti munkákban. A további példák meglehetősen esetleges felsorolása helyett azonban (legalábbis a munka céljait tekintve) fontosabb a „kölcsönzési” viszony *mikéntjét* szemügyre venni.

Az elgondolás, mely az irodalmi montázsszerkesztés megjelenését a mozgóképi médium születését követő időszakra datálja, és azt mintegy a film inspirációjára létrejött eljárásnak tekinti, *egyirányú* hatásmechanizmussal számol. E feltételezés tarthatatlanságára elsőként a filmi montázs-kutatás egyik legjelentősebb alakja, Szergej Mihajlovics Eizenstein hívta fel a figyelmet. A *szerező Dickens, Griffith és mi* című tanulmányában vázolja, hogy a párhuzamos montázs első filmbeli alkalmazója és nem utolsósorban az orosz montázsiskola által is nagyra tartott David Wark Griffith milyen irodalmi mintákra támaszkodott filmjeinek létrehozásakor. „Kissé meglepődünk” – írja –, „amikor felfedezzük, hogy a »hivatalosan« káprázatos Griffitht, az ördögi tempók, szédületes cselekmények, parádés üldözések Griffithét ugyancsak Dickens irányítja! Márpedig ez így

van!”¹ Ám az előképek kimutatásakor Eisenstein nem áll meg az említett írónál, hanem elmegy egészen Shakespeare-ig, Puskinig, mondván „Griffith több évszázadra is visszavezethette volna a vágás családfáját, s egy másik nagy őst talált volna saját maga és Dickens számára, egy másik angolt – Shakespeare-t.”² Látható, az egyirányú kölcsönzés elve már csak azért is megkérdőjeleződik, mert a montázs, amit – bizonyos elképzelések szerint – a filmtől átvett az irodalom, valójában az utóbbiból került az előbbibe. Bajban vagyunk tehát, ha a lineáris hatásmechanizmus keretei közt gondolkodunk, sőt, tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a montírozó eljárások köre korántsem szűkíthető az említett két művészeti kifejezésformára (film, irodalom), hanem kiterjeszthető az emberi világérzékelés alapvető mechanizmusaira. Ez utóbbit többek között Eisenstein is megteszi (Pudovkinnal, Kulesovval egyetemben), ám a filmelmélet-történetben korántsem elsőként, hiszen Hugo Münsterberg 1916-ban már a „tudat vetítívásznaként” határozza meg a filmet: „mindenki tudja saját tapasztalatából, hogy határozott és pontos analógia vonható az 1900 óta kialakult film-formák és a mentális folyamatok között, melyek a tudat minden egyes szintjét működtetik.”³ A gondolat, mely a filmkészítés montázsszerű szerkesztésmódját a valóság érzékelésével rokonítja, felbukkan többek közt Jean Mitry, Gilbert Cohen-Séat és Paul Virilio filmelméleti írásaiban, Henri Bergson pedig külön fejezetet szentelt a kérdésnek a *Teremtő fejlődés* című munkájában. Napjainkban a klinikai agykutatás kísérletekkel támasztotta alá, hogy az elme működése valóban a film fragmentált struktúrájához hasonlítható, hiszen – amiképpen arra Oliver Sacks, az angol ideggyógyász rávilágít – kóros esetekben (bizonyos mérgezések, súlyos migrének esetén villódzó, kimerevített vagy időben elmosódó képek-

¹ Sz. M. Eisenstein: Dickens, Griffith és mi. Ford. Kőrösi József. In uő: *A filmrendezés művészete. Válogatott tanulmányok*. Gondolat, Bp., 1963, 271.

² Eisenstein: i. m. 296. Puskin montázs alapú szerkesztésmódjáról a *Montázs 1938* című tanulmányában ír Eisenstein. In uő: *Válogatott tanulmányok*. Áron Kiadó, Bp., 1998, 151–184.

³ Hugó Münsterberg: *A film* (pszichológiai tanulmány). Ford. Farkas Csaba. *Filmspirál* 20. 1999/4, 34.

ről számolnak be a betegek) megfigyelhető az „elemekre bontott látás” jelensége, mely hitelt adott annak az elképzelésnek, hogy „a tudat különálló mozzanatokból épül fel”, akárcsak a mozgófénykép.⁴

A kérdés tétje úgy volna meghatározható, hogy amennyiben a montázszerű világérzékelés általános emberi tapasztalatként írható le, annyiban nem lehet egyetlen művészi kifejezési forma kizárólagos sajátja, ehelyett sokkal inkább minden történetmesélés, „folyamat”-rekonstrukció elengedhetetlen és nélkülözhetetlen eszköze. Ebből következően a nyelvi narratívákat ugyanúgy jellemzi a kihagyás, vágás, montírozás, mint a mozgóképi történetmondást, függetlenül attól, hogy időben melyik jelent meg előbb. Vagy Flusser szavaival fogalmazva: „a filmi gesztusban nincsen semmi rendkívüli újdonság: a történetet beszéli el. Az elbeszélő a történeteket mindig is – legalábbis Homérosz és a Biblia óta – ollóval és ragasztóval komponálta”.⁵

Ha számot vetünk a mindenkori történetmesélés és esemény-reprezentálás azon jellemvonásával, hogy abban óhatatlanul kihagyásokkal, vágásokkal, sűrítésekkel kell a történet létrehozójának élnie, akkor az irodalmi filmszerűségeken belül értelmezett montázs kérdése nem helyezhető el direkt-hatás, vagy ha tetszik, ok-okozati viszonyokra alapozó elméleti keretben, hiszen az elsőbbség kérdése irreleváns szemponttá válik.

⁴ Oliver Sacks: A tudatfolyam sodrában. Ford. Nagy Mónika Zsuzsanna. 2000 2004/11, 74.

⁵ Vilém Flusser: A filmzés gesztusa. Ford. Tillmann J. Attila. *Balkon* 1997/1–2, 68. Vö. még: „A narratologia egyik legfontosabb megállapítása, hogy maga a narratíva olyan mélystruktúra, mely megvalósulásának médiumától teljesen független. Más szóval: a narratíva alapvetően szöveg-elrendezés, mely elrendezés-séma különböző módokon aktualizálódhat: frott alakban novellaként és regényként; kimondott szavakban, [...] rajzokban; képregényekben; táncban (mint narratív balett vagy pantomim); sőt még a zenében is, vagy legalábbis a programzenében”. (Seymour Chatman: *What Novels Can Do That Films Can't* (And Vice Versa). In *Film Theory and Criticism*. Edited by Leo Braudy–Marshall Cohen. Oxford University Press, Oxford–New York, 1999, 435.)

Kamera-nézőpont

A film irodalomra gyakorolt hatásainak vizsgálatakor a montázs mellett leggyakrabban említett és elemzett kérdés a kamera-nézőpont alkalmazása. A regények, melyek ezt az eljárásmodot választják, látszólag igyekeznek olyan objektívek lenni, mint a felvevőgép. Szándékuk a személyes elbeszélői pozíció helyébe a személytelen automatizmust léptetni, mely, úgy tűnhet, rögzített pillanatképek, kimetszett valóságdarabok tetszőleges sorát pergeti le az olvasó előtt. A leggyakrabban Dos Passos említett regényét, Hemingway szikár, személytelen prózaművészetét, Alain Robbe-Grillet filmszerű írásait és újabban az amerikai minimalizmus irányzatát szokás e jellemvonás példájaként idézni.

Mindenekelőtt a modern művészet „megismerő funkciója” és szándéka motiválta a kamera nézőpont alkalmazását – állítja Schubert, aki többször idézett tanulmányában meggyőző alapossággal vizsgálja a kérdést. „A modern teoretikusok és művészek szerint a »régi« művészet bűne az, hogy képtelen a valóságot pontosan tükrözni, az írói személyesség befedi, elleplezi azt, amit a műnek meg kellene mutatnia”, és ezért „ki kell kísérletezni azokat az új módszereket, melyekkel a valóság »igazi arca« felfedhető.”⁶ A valóság „igazi arca” pedig azzal a dokumentarista módszerrel ábrázolható, mely nem csupán hasonlóságra és valóságghúségre törekszik, hanem a valósággal egybevágó „lenyomattá” kívánja tenni a művészi alkotást. Peirce szavaival: nem a valóság szubjektív ikonját, hanem annak objektív indexét kívánja létrehozni.⁷ Ebből következően a szerzőnek, „ha komolyan veszi a művészet megismerő funkcióját, nem az a vágya, hogy művét pontosnak *higgyék*, hanem, hogy valóban *az* legyen, a világot nem értelmezni akarja, hanem tettenérni. Hogy erre sor kerülhessen, ahhoz az alkotásnak dokumentummá kell válnia, mert csak az adhat a modellről belevetítésektől mentes, maradéktalanul teljes információt.

⁶ Schubert Gusztáv: *Próza fekete-fehérben*, 196.

⁷ Az itt használt terminusokat (index, ikon) *A jelek felosztása* című tanulmányában definiálja Peirce (In *A jel tudománya*. Szerk. Horányi Özséb – Szépe György. Gondolat, Bp., 1975, különösen: 38.)

Milyen feltételek mellett válhat egy mű dokumentummá? Létrehozójának személytelenné, prekoncepcióktól mentesnek, a kérdéses művészeti ág anyagának pedig a lenyomat rögzítésére alkalmasnak kell lennie. Nos, ez a két feltétel együtt csupán a filmművészetben adott, ezért vonzódik az objektivitásra törekvő író ehhez a médiához, innen a próza filmet utánzó pastiche-jellege.”⁸

Az irodalmi fikció új sémáinak Mészöly szerint is fontos eleme a valóság tettenérésének fokozottabb igénye, és ennek beteljesítésekor sokat tanulhat a filmi reprezentálástól vagy legalábbis annak metaforikus jelölőjétől, a kamerától: „a kamera személytelen, szemponttalan [...] s ez valóban újfajta szimbiózist ígér ember és világ, művészet és valóság között. Minél több elemnek (vagy akár csak az eddigieknek is!) egyenrangú figyelembevételével »megragadni« és »felidézni«: hogy épp ezzel váljon a *személyes* az objektív megértés *objektív* többletévé.”⁹

Milyen jellemvonásokkal rendelkezik a kamera, amely – Schubert szavával – a „bölcsek kövét” jelenti az irodalom számára? Egyfelől fontos, hogy a felvevőgép a „valóság mélyebb megragadását” teszi lehetővé, illetve, hogy az „optikai tudattalan” dimenzióját teszi hozzáférhetővé „használója” számára. Másfelől a kamera lényeges attribútuma az automatizmus, mely látszólag az író személyességét, belevetítéseit, elfogultságait képes kiküszöbölni, ily módon a (felvevőgépet segítségül hívó) szöveg az „idődimenzió semlegesítésével”, az „elemek egyenrangúvá tételével” reprezentálhatja a világot. Vagy amiképpen Robbe-Grillet fogalmazott, a filmkép egy csapásra (és akaratlanul) visszaadja a tárgyak *valóságát*. „Meg kellene kísérelnünk tehát [a regények írásakor is], hogy a »jelentések« (lélektani, társadalmi, funkcionális »jelentések«) világának helyébe szilárdabb, közvetlenebb világot építsünk. Akár úgy, hogy a tárgyak és mozdulatok először *jelenlétükkel* kényszerítsék ránk magukat, s ez a jelenlét azután kezdjen uralkodni, túl minden magyarázó elméleten, mely megkísérli valamilyen vonatkozásban rendszerbe zárni őket, legyen

⁸ Schubert: i. m. 197.

⁹ Mészöly Miklós: Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai. In uó: *A távasság iskolája*. Szépirodalmi, Bp., 1993, 139.

az érzelmi, szociológiai, freudi, metafizikus vagy bármilyen más rendszer. A jövő regénykonstrukcióiban a mozdulat és a tárgy egyszerűen ott lesz, mielőtt bármi is volna [...] A tárgyak mostantól kezdve [...] lassanként elvesztik majd változandóságukat és titkaikat, lemondanak hamis rejtélyességükről, gyanús belső tartalmukról, melyeket egy esszéista »a dolgok romantikus magvának« nevezett.”¹⁰

A tárgyak és mozdulatok „kényszerítő” jelenlétének gondolata, mely a „börtönként” ható „magyarázó elméletektől” látja megszabódhatónak a dolgokat, azzal a – röviden már vázolt – elképzeléssel is rokonítható, mely a festészet ábrázolásmódját az „ártatlan”, „elfogulatlan” szem működésmódjához hasonlítja. Az idea, miszerint a festő úgy jelenítse meg a világot, mintha nem ismerné a jelentését, mintha minden tapasztalaton túli tapasztalatot közvetítene, és hogy alkotás közben függessze fel azt az érzékelésmódot, ahogyan a mindennapokban viszonyulunk a dolgokhoz, Robbe-Grillet imént idézett „esztétikájával” látszik egybevágni. Lényeges különbség mindazonáltal, hogy a francia író nem a festészettől, hanem a felvevőgép automatizmusától és elfogulatlanságától várja a fogalmak előtti beszéd megvalósulását.

Az eddig mondottak tükrében a kamera-nézőpont irodalmi alkalmazása nem következett egyértelműen és kizárólagosan a mozgóképi reprezentálás megszületéséből. A fokozott tettenérés és a világ fogalmilag meghatározott rendje mögé hatolás vágya már az 1870-es és 1880-as évek modernista festészetét is jellemezte. E törekvés beteljesítésében élen járt Cézanne, aki „úgyszólván (forma-indifferens) színfoltok denotációt megelőző fenomenalításra redukálta a természetet, e redukció pedig megnyitotta előtte azt a lehetőséget, hogy a színfoltokból mint a denotációt megelőző természeti jelenségből olyan összefüggést konstituáljon, amely önmagában megalapozott, azaz nem a denotáció révén szabályozott.”¹¹ E mód-

¹⁰ Alain Robbe-Grillet: A holnap regényének egyik útja. Ford. Réz Pál. In *A francia „új regény”* (II. kötet). Szerk. Konrád György. Európa, Bp., 1967, 64–65.

¹¹ Max Imdahl: Művészettörténeti megjegyzések az esztétikai tapasztalathoz. Ford. Kukla Krisztián. In *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Szerk. Bacsó Béla. Kijarat, Bp., 2002, 215.

szerrel ahhoz az eredeti tapasztalási módhoz képes visszavezetni bennünket, „ahol még egymástól elválaszthatatlanul, lárvá állapotban szunnyadnak” a fogalmak.¹² Ha a kamera nézőpont alkalmazása – amiképpen Robbe-Grillet megfogalmazta – valóban a tárgyak és mozdulatok minden „magyarázó elméleten” túli jelenlétét kívánja tettenérni, akkor a gépi szemponttalanság irodalmi megjelenése akár a 19. század végi festészetelméleti elképzelésekből is származtatható. Sietve teszem hozzá, korántsem gondolom bizonyítottnak ezt a felvetést, csupán jelezni kívántam, hogy a közvetlen hatásgyakorlás elmélete logikailag – és nem egészen indokolatlanul – ezt a származtatási vonalat is lehetővé teszi. Annyit mindenképpen érdemes megfontolni, hogy a kamera nézőpont irodalmi alkalmazásának tanulmányozásakor ajánlatos jóval átfogóbb és összetettebb viszonyrendszert kijelölni, mint amelyet a közvetlen és egyvonalú hatásvizsgálat kínál. Nem beszélve arról, hogy a gépi szemponttalanság – Mézőly szavaival – „barbár ellenállhatatlansága” a film születését megelőző irodalmat is megigézte. McLuhan szerint Dickens *David Copperfield* (1850) című regényében „a világ realiztikus ábrázolásakor a felcseperedő gyermek szemét használja kameraként, megvalósítva így a tudatfolyam eredeti formáját még mielőtt ezt Proust, Joyce vagy Eliot átvette volna a filmtől.”¹³ Hasonló véleményen van Bazin is a gépi szemponttalanság irodalmi előfordulásának tekintetében. Ha a realista ábrázolásnak azt a módját jellemezzük a kamera nézőponttal – írja –, amely „pusztán a külvilági benyomások visszaadására törekszik, akkor kiderül, hogy ezt már azok az angolszász regényírók is alkalmazták, akik technikájuk pszichológiai igazolását a behaviorizmusból merítették. Az irodalmi kritika azonban rendszerint a film igazi természetének félreismeréséből kiindulva szokott a kérdéssel foglalkozni.”¹⁴

A kamera-nézőpont aleseteként lehetne még említeni a szövegbeli láttatás „kocsizó”, távolító, közelítő mozgását, mely a valódi fel-

¹² Maurice Merleau-Ponty: Cézanne kételye. Ford. Szabó Zsigmond. *Enigma* 10. 1996/3, 83.

¹³ Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man*, 259.

¹⁴ André Bazin: *Mi a film?*, 87–88.

vevőgép látványkövető mechanikáját utánozza. Hogy a mozgás, a gépi „helyváltoztatás élménye, mely a filmben találta meg adekvát kifejezését, mennyire érezte hatását az irodalmi ábrázolásban” is, arra Györfy Proust *Az eltűnt idő nyomában* (1913) című regényének azt a részét hozza példaként, ahol az elbeszélő – szó szerint! – „kocsizással” írja le a martinville-i templomot.¹⁵ Persze kérdéses lehet, hogy ha például azt a kocsit lovak húzzák, és a cselekmény jóval a film feltalálása előtt zajlik, akkor mennyiben változna a leírás? Akkor is „film-es-kocsizásnak” tekinthetnénk ezt az ábrázolásmódot? Továbbá e szempont alapján akár Petőfi Sándor *Az Alföld* című versét is kamera mozgatással láttatott ábrázolásmódnak tekinthetjük, hiszen a „rónák végtelenjének” madárperspektívájától (a darura helyezett kamera-nézőpontból) jutunk, „kocsizunk” egyre közelebb a „magányos, dőlt kéményü csárdá”-hoz. A vers 1844-ből való, nem valószínű, hogy a filmi reprezentálás hatása alatt állt.¹⁶ A példák sorát hosszan lehetne folytatni, és ezek egytől-egyig azt bizonyítanak, hogy a mozgásból történő láttatás egyáltalán nem a mozgóképi kameramozgások hatására jelent meg az irodalomban. Röviden: „a filmszerűséggel legfeljebb analóg, de lényegét tekintve immanens epikai fejleménynek tekinthető, hogy a 20. századi elbeszélés mód gyakran változtatja, mozgatja az ábrázolás szemszögét. Joyce-nál akad példa bőven erre is, Gide, Virginia Woolf, Faulkner elbeszélés módjuk egyik alapelvévé teszik, sőt már Proustnál megfigyelhetjük alkalmazását.”¹⁷

¹⁵ Györfy Miklós: Szerepcsere vagy munkamegosztás? Az irodalmi és mozgóképes elbeszélés száz éves együttélése. In uó: *A tizedik évtized*. Palatinus, Budapest, 2001, 38–39.

¹⁶ Az imént vázolthoz hasonló közelítések és távolítások („kocsizások”) jelenlétét mutatja ki McLuhan Burns, Wordsworth és Byron munkáiban is. (*Understanding Media*, 252.)

¹⁷ Györfy Miklós: Szerepcsere vagy munkamegosztás?, 37. Vö. még: A nézőpontok e „változatossága, amely Tolsztojban ugyanúgy megtalálható [mint Hemingway-nél], azt a gyanút ébreszti bennem, hogy az elbeszélések lehetnek a filmek vizuális megoldásainak forrásai, semmint fordítva.” (Matin Wallace: *Recent Theories of Narrative*. Cornell University Press, Ithaca–London, 1986, 144.)

Az irodalmi filmszerűség eseteként tárgyalt montázs és kamera-nézőpont alkalmazásának fenti áttekintését a következőképpen lehetne összegezni: erősen megkérdőjelezhető az elgondolás, mely a mozgóképi médium születésének irodalomra gyakorolt hatását közvetlen (eszköz)átvéteklént értelmezi. Ehelyett az irodalom és mozgófénykép viszonyát jóval átfogóbb és árnyaltabb művelődés- és episztémétörténeti összefüggésrendszerben érdemes vizsgálni. Mindezt már csak azért is fontos hangsúlyozni, mert egyre gyakrabban találkozhatók olyan elképzelésekkel, melyek egyenesen az irodalom előkészítő tevékenységéből vezetik le a film médiumának megszületését. Kittler például úgy gondolja, hogy a „mozgó képek iránti kielégítetlen vágy egy másik médiumot fejlesztett ki, amely e vágyat a film feltalálása előtti időkben legalább a képzelet tartományában képes volt kielégíteni: ez volt a romantikus irodalom.”¹⁸ Hasonló elképzeléseket fogalmaz meg Pethő Ágnes is, aki szerint a film „csak folytatója és kiteljesítője volt annak a XIX. század végi látványkultusznak, amely a képzőművészeteket és az irodalmat egyaránt áthatotta [...] A *filmvetítést* lehet, hogy a beszédes nevű francia fényképlemez-gyáros családnak köszönhetjük, a *filmelbeszélés* viszont egészen biztos, hogy nem a Lumière-masínából varázsolódott elő mintegy a semmiből, hanem a képi és irodalmi ábrázolás/történetmondás legváltozatosabb (nem is csak egy évszázados) hagyományainak talaján formálódott.”¹⁹ Bazin pedig összefoglalóan ezt írja: „a helyzet tehát olyan, mintha a film legalább ötven esztendővel kullogna a regény mögött. Ha mégis azt hiszik, hogy az első hat a másikkra, akkor csak egy, pusztán a kritikusok agyában létező virtuális filmről lehet szó. Egy olyan nem létező, egy olyan ideális filmművészet hatására gondolnak, amelyet a regényírók csinálnának..., ha épp filmalkotók lennének, arra a filmművészetre, amelyet még csak várunk, de amely még nem született meg.”²⁰ Bazin itt elsősorban a filmek azon – túlsúlyban lévő – típusára gondol, melyek a tömeges szórakozásigényeit kívánják kielégíteni. A „virtuális film” fo-

¹⁸ Friedrich Kittler: *Optikai médiumok*, 105.

¹⁹ Pethő Ágnes: *Múzsák tükre*, 19.

²⁰ Bazin: i. m. 88–89.

galma pedig értelmezésében a mozgókép mediális sajátosságait foglalja magában, eltekintve a filmek mindenkori tartalmától. Nem hanyagolható elemzési szempont rá mutat ebben az írásában implicit különbségtévesztésével a francia filmesztéta. Nevezetesen: nem szabad figyelmen kívül hagyni a tényt, hogy az irodalom más mozgóképpel találkozott a század elején, mint például a 60-as, 70-es években – vagyis a „filmművészeti aranykor” idején (ahogy arra már utaltam korábban). Mindazonáltal a probléma durva leegyszerűsítése volna, ha a különböző irodalmi korszakok eltérő filmértelmezését *kizárólag* ugyanazon időszak mozgóképi ábrázolásában fellelhető különbségekre vezetnénk vissza. Sokkal inkább arról van szó, hogy az adott kor irodalmi és filmművészeti alkotásai ugyanannak a kornak a gyermekei, ezért rokon kérdésekre kell hasonló, jóllehet médiumspecifikus válaszokat megfogalmazniuk. Vagy amiképpen Bazin a film születését követő amerikai regényirodalomra vonatkozóan megfogalmazta: az „sem a film megszületéséből, hanem inkább abból a sajátos, az ember és a technika viszonyát is feldolgozó világfelfogásból merít, melyet egyébként maga a szintén ennek a civilizációnak eredményeképp létrejött film sokkal kevésbé tükröz vissza, mint a regény.”²¹ A jelen könyv vizsgálati körébe tartozó Mándy-szövegek filmszerűségéről ekképpen ír Vitányi Iván: „nem egyszerűen a film ihlette meg tehát Mándyt, hanem az élet azonos jelenségei hasonló stílusjegyeket hoznak létre a különböző művészetekben.”²² E gondolatokkal egyetértésben az alábbiakban azt vizsgálom, hogy milyen rokon vonások találhatók film és irodalom ugyanazon korkérdésekre adott válaszaiban. Pontosabban, hogy mik azok a közös kérdések, amikre az irodalom mintegy a film segítségével keresi a válaszokat.

²¹ Bazin: i. m. 88.

²² Vitányi Iván: A pálya szélén. (Mándy Iván helye az irodalomban). In *A pálya szélén. In memoriam Mándy Iván*. Szerk. Domokos Mátyás–Lengyel Balázs. Nap Kiadó, Bp., 1997, 123.

A filmszerűség mediális megközelítése

Látás, reflexió, metaforizáció

„Soha nem volt még olyan kor, mint a miénk, amelyben a vizuális ábrázolás a szó minden értelmében olyan olcsó lett volna. Körülvesznek bennünket és állandó ostrom alatt tartanak plakátok, hirdetések, komikus és képes folyóiratillusztrációk. A valóság képeit látjuk ábrázolva a televízióban, moziban, postabélyegen és élelmi-szercsomagokon.” – írta Gombrich 1956-ban.¹ A helyzet azóta annyiban változott, hogy a technikai képek „ostroma” fokozódott, hiszen újabb frontok nyíltak a képrögzítés modernebb technológiáinak megjelenésével. Azáltal, hogy a képek lettek a 20. században az információ alapvető hordozói, jelentős változás következett be a valóság érzékelésében. A technikai képek ugyanis olyan tökélyre fejlesztették a reprezentálás módját, hogy eredeti (jelölt) és másolat (jelölő) megkülönböztetése nem tekinthető többé problémamentesnek. Sőt, az utóbbi évtizedekben „a jelentésvektor megfordulását” figyelhetjük meg, vagy ha tetszik, az egész hagyományos kauzális szemlélet megkérdőjelezését, az oknak és következménynek, a modellnek és eredetinek a felcserélődését. Ennek következtében a kép a valóság elé helyeződik, és „a valóságot látszatok, képek sorozataként éljük át.”² Vagy Vilém Flusser szavaival: a technikai képek, „ahelyett, hogy bemutatnák a világot, meghamisítják, míg végül az ember az általa létrehozott képek funkciójában kezd élni.”³ Ha mindezzel számot vetünk, akkor felmerülhet a kérdés: vajon milyen okokra vezethető vissza a „valóságpótló” képek ilyen mértékű „elburjánzása”, elszaporodása?

Susan Sontag szerint a „mi korunk” nem „perverzitásból helyezi a képet a valóság elébe, hanem részint azoknak a gondolati irányza-

¹ E. H. Gombrich: *Művészet és illúzió*, 18.

² Sontag: *A fényképezésről*, 200.

³ Flusser: *A fotográfia filozófiája*, 9.

toknak reakciójaként, amelyekben a valóság fogalma mind bonyolultabb és bizonytalanabb lett.”⁴ Némiképpen hasonló okokra vezet vissza Barthes a huszadik századi (populáris) mítoszok népszerűségét – beleértve a filmek mitikus történeteit is. Azok ugyanis elrendezhetőnek láttatják a világ dolgait, és felkínálják annak örömét, hogy tökéletesen érthetővé váljon a valóság, „amelyben a jelek – minden akadály, jelentésvesztés és ellentmondás nélkül – végre-valahára összhangban vannak az okokkal.”⁵ Látható, a valóságmegértés ilyen öröme és nyugalma csak azon „vakság” révén valósulhat meg, amely a hagyományos kauzális szemlélet megkérdőjelezésével nem vet számot.

Rilke *Malte Laurids Brigge feljegyzései* (1910) című munkája jól példázza, hogy a világtapasztalat milyen változásaival kellene mégis szembe nézni a 20. század emberének. A naplóregény feljegyzései egy nemesi család utolsó leszármazottjától erednek, akinek élete hátráhelyzetbe sodródott: „Megváltozott világ ez. Új élet, csupa új jelentéssel. Pillanatnyilag nehézségeim vannak, mert túlságosan új minden. Saját körülményeim között még kezdő vagyok.”⁶ A világbeli otthontalanságának és elbizonytalanodásának legfőbb oka pedig „rég” látásmódjának tarthatatlansága. A szövegben többször is történik utalás arra, hogy a feljegyzések készítője „látni tanul”, mely az új világhoz történő alkalmazkodás és túlélés legfőbb cselekvéseként és reményeként értelmezhető.⁷ Ha Malte Laurids Brigge kialakulóban lévő látásmódját megvizsgáljuk, akkor annak jellemvonásait úgy lehetne összefoglalni, hogy a „külső” igazolásra számító érzékelésmódot felváltja a látás egyéni, szubjektív gyakorlata. Ennek eredményeként meghatározhatatlanná válik a külső és belső vizuális érzet közötti különbség. Vagy amiképpen az elbeszélő fogalmaz: „Eljött a másfajta értelmezések ideje, minden szó leválik a másikról, a dolgok

⁴ Sontag: i. m. 200.

⁵ Roland Barthes: *Mitológiák*. Ford. Ádám Péter. Európa Kiadó, Bp., 1983, 25.

⁶ Rainer Maria Rilke: *Malte Laurids Brigge feljegyzései*. Ford. Görgey Gábor. In *Válogatott prózai művek*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1990, 56.

⁷ Vö. Rilke: i. m. 7. 16.

értelme széteszlik, akár a felhő, és lehull majd mint az eső [...] A változás küszöbén én vagyok a benyomás.”⁸ A látás egyénivé válását bizonyíthatják azok a szakaszok is, melyek a lecsukott szemek látás-percepciójának fontosságát ábrázolják. Például: „csak néztem magam elé, és nem láttam semmit [...] Egyszerre valami hűvöset és világot éreztem szemhéjamon, amelyet könnyes szememre szorítottam, hogy ne kelljen látnom semmit.”⁹ A feljegyzések írójának nem kevesebb a célja, minthogy elsajátítsa a nézőpontot, amit – élével együtt – „csak *egyvalakinek* szántak”.

Röviden Rilke naplóregénye azt bizonyítja, hogy a világtapasztalat elbizonytalanodása nagymértékben a látás-érzet valóság tartalmának megkérdőjelezésére vezethető vissza. A szövegben a vizuális tapasztalat szinekdochikus eltolással a világertelmezés folyamatának helyére kerül. Talán nem túlzó mértékben általánosítva ezt a következtetést, úgy is fogalmazhatnánk, hogy a regény e tulajdonsága jól leírható Merleau-Ponty elképzelése alapján, miszerint a klasszikus és modern művészet különbségének okát a látás korszakainak alapvetőbb különbségeiben kellene megragadnunk.¹⁰

Hasonló feltételezésekben kiindulva vizsgálja Jonathan Crary a vizuális percepció 19. században lezajló, gyökeres változásait. Meglátása szerint a modernitás megjelenése „egybeesik a látás klasszikus modelljeinek és reprezentációk stabil terének összeomlásával. A megfigyelés egyre inkább egyenértékű érzékletek és ingerek kérdése, amelyek nem utalnak semmilyen térbeli helyre. Az 1820-as és 1830-as években elkezdődik a megfigyelő újrapozicionálása, a *külső/belső* camera obscura által feltételezett, meghatározott viszonyain kívül, egy olyan körülhatárolhatatlan terepen, ahol a belső érzékelés és külső jel közötti megkülönböztetés visszavonhatatlanul elmosódott. A látás »felszabadítása« a 19. században – ha valaha is történt ilyen – zajlott le először. A camera obscura bírói modelljének hiányában

⁸ Rilke: i. m. 41.

⁹ Rilke: i. m. 28.

¹⁰ Idézi: Bagi Zsolt: Maurice Merleau-Ponty festészetelmélete. *Passim* IV/1 (2002), 122.

a látás felszabadult, és elpártol azoktól a merev struktúráktól, amelyek a tárgyait alakították és alkották.”¹¹

A camera obscura bírói modellje, melyet Crary a 16. század végétől a 18. század végéig uralkodó filozófiai metaforának tekint, mindenekelőtt elkülöníti és megkülönbözteti a világbeli modellt és annak képmását. A kettő között olyan referenciális viszonyt tételez, melynek meglétéért egy isteni, „transzcendens szem” szavatolna. A sötét kamra falán (vásznán) létrejövő képet nem befolyásolja a megfigyelő mindenkori testi állapota, vagyis e modell szétválasztja a látás időtlen aktusát és a látó fizikai létmódját. Röviden: a szóban forgó készülék fenntartja a „referenciális illúziót”, melynek leleplezése a 19. század fentebb jelölt időszakához kötődik – Crary szerint. A vélemény nevesítése azért fontos, mert Crary munkájának legfőbb célja, hogy bizonyítsa, a modern látás kialakulása nem a 19. század végén, a modern festészet kialakulásával esik egybe, amiképpen a legtöbb művészettörténész hiszi, hanem már a század 20-as, 30-as éveiben elkezdődik a folyamat, mely a vizuális érzékelés gyökeres változását eredményezi.

Crary Sontaghoz hasonlóan úgy véli, a látás klasszikus modelljeinek és a reprezentáció „stabil terének” összeomlásával, a valóság fogalmának bonyolultabbá és bizonytalanabbá válásával egy időben „a szem tevékenységének újrakódolására szolgáló eszközök sokasága jelenik meg, hogy felügyelje, növelje produktivitását, és megóvja a zavaroktól.”¹² Ezek közé az eszközök közé sorolható a mozgófénykép létrehozására alkalmas technikai apparátus, mely a 19. század végén, a klasszikus látásmező összeomlását követően mintegy magába olvasztja, és átmenti a következő évszázadra a camera obscura episztemológiai modelljét. De nemcsak átmenti, hanem szinte egyeduralomra is juttatja, ezt bizonyítja a filmipar roppant gépezete, mely elsősorban a „biztonságot kereső” látásigények kielégítésére szakosodott.

Az eddigiekben vázolt történelmi folyamatok a vizuális percepció két, egymás mellett élő modelljét hagyományozták a 20. századra.

¹¹ Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei*, 39.

¹² Uo.

Az egyik így jellemezhető: „Manet-val, az impresszionizmussal és/vagy posztimpresszionizmussal a vizuális reprezentáció és észlelés új modellje jelenik meg, amely szakítást jelent a látás másik, több évszázados, közelítőleg reneszánszként, perspektivikusként vagy normatívként meghatározott modelljével.”¹³ A másik mintaértékű modell pedig olyan folyamatként volna leírható, mely a fényképezés feltalálásához, elterjedéséhez és a „realizmus” egyéb idetartozó 19. századi formáihoz kapcsolódik. Az utóbbi elképzelést az elméletírók „túlnyomórészt a reneszánsz alapú látás fokozatos kibontakozásának részeként mutatták be, amelyben a fényképezés és végül a film csupán későbbi állomásai a perspektivikus tér és észlelés ma is tartó fejlődési folyamatának.”¹⁴ A két modell egyidejűleg létezett a 19. században, és létezik a filmi realizmus virágkorában: egyfelől az a gondolkodásmód, mely a perspektivikus teret és a mimetikus, referenciális jelrendszereket felszámoló művészetről szól, másfelől az elképzelés, miszerint a látás továbbra is azok közé a „realista” korlátok közé van beszorítva, melyek már a 15. század óta formáltak. A két modell különbsége a 19. század végén az újító, modern festészet, és a realizmus hétköznapi gyakorlatát felmutató fényképészet médiu-mainak szétválásában kulminált. A 20. század elején aztán – így folytatható a történet –, a mozgóképpé váló fénykép (a film, televízió elterjedésével) és vele az a látásmodell, melyet képvisel, egyeduralomra tör, és céljait, a tömegek meghódítását el is éri, a modernista képzőművészetek újításai pedig népszerűség tekintetében a perifériára kerülnek.

A két mintaadó modell egymás mellett éléséből még egy jelenség következik, nevezetesen, hogy a látás több évszázados klasszikus modelljének felszámolásán munkálkodó kritikai elméletek legfontosabb célpontjává válnak azok a reprezentációs eljárások, amelyek a camera obscura episztemológiai modelljét örökítik tovább, jelesül: az analóg képkészítési technológiák. Eifert Anna korábban idézett gondolatait felelevenítve: az új képkészítési eljárások, melyek a valóságérzékelés „visszazökkentését”, biztonságossá tételét célozták va-

¹³ Crary: i. m. 16.

¹⁴ Uo.

lójában az önmagunkba vetett bizalmunkban rázkódtattak meg. „A teleprezencia nyomán ez az érzetünk csak fokozódott – végképp nem hiszünk a szemünknek.” Vagy Crary szavaival: „Marx, Bergson, Freud és mások szövegeiben ugyanaz az eszköz [camera obscura], amely egy évszázaddal korábban az igazság színtere volt, olyan folyamatok és erők modellje lesz, amelyek elrejtik, feje tetejére állítják és elhomályosítják az igazságot.”¹⁵

Amennyiben egy irodalmi mű színre viszi a mozgóképi reprezentálás eszközeit (vetítógép, kamera, mozi stb.), annyiban a szöveg reflexív funkciójával számolhatunk, hiszen az egyik médiumon (nyelv) keresztül a másik médium (mozgókép) válik láthatóvá. Mivel a film kitüntetett eszköze a 20. századi valóságtapasztalat leleplezésének és elemzésének, ezért az irodalmi művek, melyek a mozgókép létrehozásának eszközeit tematizálják, feltehetőleg az érzékelés megváltozott feltételeire és e változások hatásaira irányítják a befogadó figyelmét. Ugyanakkor a szövegbeli mediális, vagy ha tetszik, intermediális tükröződések/tükrötetések „nem egyirányúak, hanem olyan viszonyhálót aktualizálnak, amelyben a megoldások eljátszhatnak a mediális különbözőségekkel, a médiumok egymás érzékelését módosíthatják: egymást átfedhetnek, vagy éppen felfedhetik, egymáson »visszaverődhetnek«, egymásra rámutathatnak, kölcsönösen feltárhatják jellemzőiket és így tovább.”¹⁶ Más szóval: e szövegek nem csupán a világtapasztalás látásra vonatkozó kérdéseit vizik színre, hanem egyúttal saját médium voltukra, saját nyelvszerűségeikre is rámutatnak. Ezt azért fontos hangsúlyozni, mert jóllehet a 70-es, 80-as évek magyar prózairodalmának azon jellemvonása, hogy bizonyos művek saját szövegszerűségüket állítják előtérbe, sokat tárgyalt és elemzett kérdés, az viszont annál kevésbé tűnik fontos szempontnak a vizsgálatokban, hogy e reflexió egy másik mediális eszköz tematizálásával is megvalósulhat, nevezetesen a mozgófénykép szerepeltetésével az ábrázolt világban. A kérdés tanulmányozása azért is megkerülhetetlen, hiszen a próza „nyelvi fordulata” csupán elméleti szinten függetleníthető az ún. „képi fordulattól”, amely,

¹⁵ Crary: i. m. 44.

¹⁶ Pethő Ágnes: *Műzsák tükre*, 9.

akárcsak az előbbi folyamat, a médium „áttetszőségének”, problémamentes közvetítésének gondolatát kérdőjelezi meg a vizuális reprezentálás területén. Vagy amiképpen Thomas Mitchell fogalmazott: „Ami a nyelvészet számára Saussure és Chomsky, az az ikonológia számára Panofsky és Gombrich. E nagy szintetizáló elmék megjelenése nem azt jelenti, hogy a nyelv, vagy az ábrázolás rejtélye egyszer és mindenkorra megoldódna. Éppen ellenkezőleg: a nyelv és az ábrázolás többé nem tökéletes, átlátszó közvetítők, amelyeken keresztül a valóság az értelem számára reprezentálódik, miként a felvilágosodás kritikusai és filozófusai számára még mutatkoztak. A modern kritikában a nyelv és az ábrázolás enigmákká, megoldandó problémákká váltak, börtönökké, amelyek elzárják az értelmet a világtól. A képek modern tudományában közhely immár, hogy nyelvként kell megérteni őket.”¹⁷

Az eddigiek lényegét kiemelve azt lehetne mondani, hogy a film különösen alkalmas médium a világ és a tudat viszonyának megjelenítésére, akár úgy, mint egy illúzió létrejöttének (avagy: egy több évszázados gondolkodási modell) megjelenítője, akár úgy, mint annak leleplezője. Ebből következően a filmi reprezentálás irodalmi színre vitelének értelmezésekor számolni kell a megjelenített mozgóképi médium e kettősségével, melynek szövegbeli megvalósulása és funkciója mintegy reflexív módon árulkodhat a mű poétikai állásfoglalásáról.¹⁸

Érintőlegesen arról is írtam már, hogy egy új médium mindig a valóság megismerésének új módját jelenti. Erre volt példa a technikai képek esetében az „optikai tudattalan” jelensége, a világ soha nem érzékelt szféráinak láthatóvá válása az újonnan kifejlesztett eszközök (fotó, film stb.) segítségével. Az új médiumok tehát addig

¹⁷ W. J. Thomas Mitchell: *Iconology. Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press, Chicago–London, 1987, 8. (Ahol a magyarul megjelent első fejezet fordítását használom, zárójelben tüntetem fel az oldalszámot: uő: Mi a kép? Ford. Szécsényi Endre. In *Kép – Fenomén – Valóság*, 339.)

¹⁸ A mozgóképi médium kettősségének így felfogott irodalmi szerepéről bővebben szólok majd Mándy Zoro *halála* és *Az igaziak* című novelláinak tárgyalásakor.

nem létező tapasztalatokat fordíthatnak, emelhetnek át az emberi érzékelés birodalmába. Közvetítőként, transzformátorként működnek így az ember és a világ között, akár csak a metaforák, melyek az ismeretlen birodalmát az ismert segítségével (az előbbire hasonlósági alapon rávetítve az utóbbit) teszik érzékelhetővé, megérthetővé és felfoghatóvá. McLuhan ezt az alábbi módon fogalmazza meg: „ahogyan a metaforák átalakítanak [transform] és átvisznek [transmit] tapasztalatokat, ugyanúgy működik a médium is [...] Ez a módja annak, ahogy a viszonyok halmazát egy másik halmazzal összefüggésben látjuk, tároljuk és átalakítjuk”.¹⁹ A médium aktív, produktív metaforaként működik, mely új tapasztalatokat tud az ismerős tartományában megmutatni, és ez természetesen a beszélt nyelvre is érvényes, mint az első olyan (mediális) technológiára, melynek segítségével az ember képes volt környezetét újszerű módon megragadni. A médiumok ezért (beleértve a nyelvet is) a „gondolkodás transzformátorai”. A világot nem látjuk mint olyat, hanem csak a beszéd, a nyomtatott szó, a televízió-kamera stb. lencséjén keresztül, egyszóval „média-metaforáink klasszifikálják a világot számunkra: tagolják, keretezik, felnagyítják, kicsinyítik, kiszínezik” stb. A tudat a médiumok által szervezett és kontrollált. Neil Postman segítségével, ha lehet, még tömörebben fogalmazva: a „nyelvünk a mi médiu-munk. A médiumunk a metaforáink forrása. A metaforáink hozzák létre a kultúránk tartalmát.”²⁰

Az új technikai eszközök metaforizációs működésmódja kiemelt szereppel rendelkezhet a filmi reprezentációt színre vivő irodalmi szövegekben. Mondhatni reflexív szereppel, hiszen egy másik mé-

¹⁹ Marshall McLuhan: *Understanding Media*, 66. Érdemes megemlíteni, hogy a média metaforikusságának itt vázolt felfogása nem azonos azzal a megközelítésmóddal, mely a médiumot magát mint *hasonlítás*i alapot kezeli. Az utóbbi esetben ugyanis *tényleges* metaforákról van szó (pl. „számítógép agy”, „film tudat”, „film álom”), míg az előbbi esetben a médium metaforikus *működésmódja* a hangsúlyos. Röviden: nem az a lényeges, hogy miképpen válik metaforává, hanem hogy miképpen hoz létre új metaforákat.

²⁰ Neil Postman: *Amusing Ourselves to Death*. Penguin Books, New York, 1985, 10–15.

dium metaforikus funkciójának tematizálásával a mű saját retorikai eljárásaira irányítja a figyelmet. E megközelítés szerint a szövegvilágban megjelenő kamera akár a metaforizáció metaforájaként is értelmezhető. Vagyis: a technikai képrögzítés eszközei „nem pusztán tárgyakat reprezentálnak, hanem megértésükben magának a reprezentáció módjának tulajdonságai is szerepet kell, hogy játszanak.”²¹

Az alfejezet végső summázataként megfogalmazható, hogy az irodalmi filmszerűség kérdéseinek vizsgálatakor fontos azokat a szempontokat szem előtt tartani, melyek a mozgóképi médium fő jellemvonásaiból fakadnak. Egyfelől tehát azt a szerepét, hogy a világtapasztalat látásra alapozott régi, klasszikus modelljét menti át a 20. századra, másfelől azt, hogy olyan közvetítőként működik világ és ember között, mint a produktív, aktív metaforák. Fontos kitétel azonban, hogy mindez valójában az irodalmi szöveg reflexív funkciójában válik érdekessé, hiszen az adott irodalmi alkotások nem pusztán példázatai és illusztrációi a filmi reprezentáció alapvető tulajdonságainak, hanem a szóban forgó médium színrevitelének módzatai, szövegbeli funkciói a mű esztétikai és irodalomtörténeti státuszáról is árulkodnak.

A tekintet és a kamera

A látásélmény valóság tartalmában történő elbizonytalanodás, amely ellen az objektivitás illúziójának magas fokát megteremtő technikai képek 20. századi áradata a válasz, befolyással van a szubjektum öntapasztalatának mikéntjére is. E hatással már csak azért is számolni kell, mert a szubjektív én-kép kialakításában nagy szerepet játszik a látás, illetve ezzel összefüggésben a *látva levés* mozzanata. A másik ember *tekintete* alakítja, formálja a tekintetet észlelő szubjektumot, és ily módon az egyik ember tükkörre válik a másik számára. E viszony – írja Merleau-Ponty – „kitesz mások tekintetének, mint embert az emberek között, vagy legalábbis mint tudatot a tudatok kö-

²¹ Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása*. Ford. Sajó Sándor. Enciklopédia Kiadó, Bp., 2003, 184. A felvevőgép metaforizációs eljárásának fontossága főként Mészöly *Film* című regényében kerül előtérbe, ezért ezt a témát a művet elemző fejezetben vizsgálom részletesebben.

zött.”²² A társadalmi alany saját identitásának kialakításakor nagyrészt a látómezőn belül határozódik meg.²³ A másik „tekintete a tudat alapzata”, állítja Lacan, majd így folytatja: ami „a leginkább meghatározó a láthatóság területén, az a tekintet, ami kívül van.” Látom, hogy látva vagyok, és ily módon képpé változom.²⁴

A belsővé vált én-kép kényszerítő erejű hatalmának irodalmi színre vitelével találkozhatunk Samuel Becket *Film* című munkájában. Az *Általános megjegyzések* szakaszban ekképpen vetíti előre a főszövegben ábrázolt „némajáték” koncepcióját: „amikor minden külső érzékelés – állati, emberi, isteni – megszűnik, az önérzékelés továbbra is fennmarad. A nemlét keresése a külső érzékelés előli menekülés révén meghiúsul, mert az önérzékelés elkerülhetetlen.”²⁵ Az én-képtől szabadulás lehetetlenségének története úgy jelenítődik meg, hogy először is a főszereplő a belsőből újra külsővé vált tekintetre és a külsővé vált tekintet tárgyának kettősére oszlik. Ahhoz hogy ebben a saját énképétől szabadulni akaró szituációban ábrázolhassuk, „a főszereplőt ketté kell választani a tárgyra (T) és a szemre (SZ); az előbbi menekül az utóbbi üldözi. Csak a film legvégén lesz világos, hogy az üldöző és érzékelő SZ nem más személy, hanem az én maga.”²⁶ T hiába semmisíti meg szobájában a tekinteteket, az őt figyelő szemeket (letakarja a tükroket, az akváriumot, a madárkalitkát;

²² Maurice Merleau-Ponty: *Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith. Routledge, London – New York, 1998, xii.

²³ Nyilván nem teljes mértékben, hiszen az identitás kialakításában fontos szerepet játszanak azok a nyelvi narratívák is, melyek a szubjektum pozícióját befolyásolják. Vö. „Történetek szövik át az időt, amelyben élünk. Helyünket a világban, még mielőtt magunkra eszmélnénk – sőt talán nem túlzás azt állítani: még mielőtt megszületnénk –, családi elbeszélések jelölik ki.” (Tengelyi László: *Élettörténet és sorseseemény*. Atlantisz, Bp., 1998, 13.)

²⁴ Jacques Lacan: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Translated by Alan Sheridan. Penguin Books, Middlesex, 1994, 105–106.

²⁵ Samuel Beckett: *Film*. Ford. Bart István. In *Samuel Beckett összes drámái*. Európa Kiadó, Bp., 1998, 372.

²⁶ Uo.

kiteszi a „rámeredő” kutyát és macskát a szobából; összetépi az olajnyomatot, melyről az Isten, a Mennybéli Atya szeme ridegen T-re szegeződik), mert végül SZ – a belsőből külsővé lett tekintet – a sarokba szorítja T-t. Fontos mozzanata még a szövegnek, hogy T saját tekintetétől menekülve a szobában található fényképeket is megsemmisíti, melyek minden jel szerint őt ábrázolják különböző életkorokban. (Ezt leginkább a 7-es számú kép bizonyítja, mely egy harminc év körüli férfit ugyanolyan fekete kötéssel jelenít meg, mint amilyen T-nek a bal szemét takarja.) T e cselekedete értelmezhető úgy, hogy a fotográfiák széttépésével én-képének metaforáit rombolja le, ugyanis a fényképezőgép, mely a képeket készítette, a Másik helyének a metaforikus jelölőjeként is interpretálható. A képekkel együtt így a tekintet metaforája, a T-re „meredő” gép (egykori helye) is megsemmisül.

Hogy Beckett szövegének e vázlatos elemzésével mennyire nem távolodtunk el a problémát elemző pszichoanalitikus diskurzustól, azt a következő Lacan idézettel lehetne igazolni: „A tekinteten keresztül lépek a fénybe, és azon keresztül részesülök hatásaiban. Eből következik, hogy a tekintet az eszköz, melyben a fény testet ölt, és amelyen keresztül [...] én *lefény-képeződöm*.”²⁷ Látható, a kamera a mindenkori Másik tekintetének, a fénykép pedig a látva levésnek [given-to-be-seen] a *tárgyasult* metaforája. Amikor egy rólam készült fényképet nézek, akkor úgy tekintek arra a képre, mint a Másik ember rólam kialakított *mentális* képének *szemmel látható*, testet öltött változatára. A fotográfia feltalálásával és elterjedésével az identitás tárgyiasításának eszköze jelenik meg a vizuális érzékelés színterén. „Történeti léptékkal mérve” – írja Barthes – „önmagunkat látni (nem tükörben) újkeletű tapasztalat. [...] A fotográfia ugyanis önmagam megjelenése egy másik személyként, az identitástudat körmönfont szétválasztása. [...] Amint érzem, hogy célba vesz a fényképezőgép lenszéje, minden megváltozik; máris »pózolok«, azonnal másik ént, másik testet fabrikálok magamnak, előre képpé változom.” Ám „amikor felfedezem magam a művelet eredményén, azt látom, hogy Teljesen Képpé váltam, azaz meghaltam, én magam va-

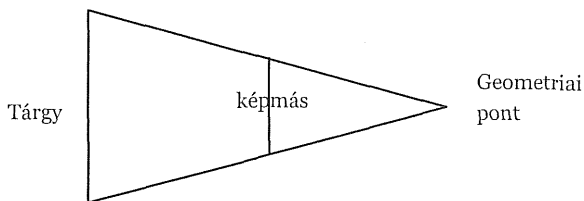
²⁷ Lacan: i. m. 106.

gyok a Halál; a többiek – a Másik – önmagamtól fosztanak meg, durván tárgyat csinálnak belőlem, fogva tartanak, kiszolgáltatnak, katalógusba zárnak, rafinált trükkökhöz készítenek elő.”²⁸

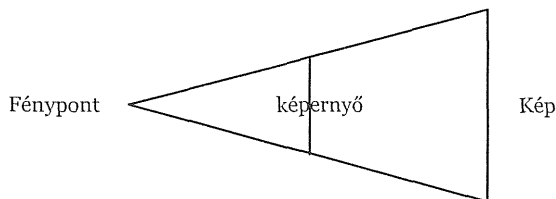
A Barthes idézetből kiolvasható a gondolat, miszerint a fénykép olyan eszköz, amely tárgyi mivoltából következően kisajátítható, manipulálható, és így a reprezentáció mindenkori alanyát kiszolgáltattotta, „trükkök” elszenvédőjévé teheti. A fotó e tulajdonsága alapján olyan társadalmi „képernyőnek” tekinthető, amely a szubjektum szerepek megjelenési módjait szabályozza, meghatározza és felügyeli. A következőkben a „képernyő” időtlen elméletét kidolgozó Lacan, illetve a „képernyő” történelmi modelljét tanulmányozó Kaja Silverman munkáinak azon szakaszát elevenítem fel röviden, melyek az irodalmi szövegek mediális meghatározottságának elemzését fontos szempontokkal bővíthetik.

Lacan a *Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis* című munkájában lényegében az alábbi három ábra segítségével fejt ki látáselméletét.²⁹

1)



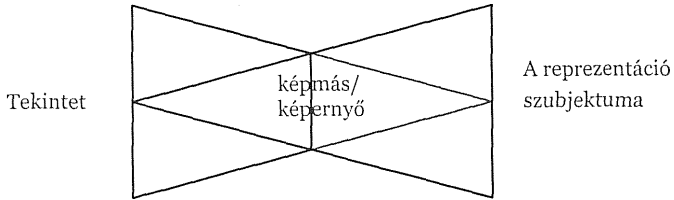
2)



²⁸ Roland Barthes: *Világoskamra*, 17–20.

²⁹ Lacan: i. m. 91. 106.

3)



Az első ábra a szubjektum pozícióját mutatja, aki a „geometriai pontként” jelzett helyről néz egy tárgyat. A geometriai pont ebben az esetben a perspektivikus látás által meghatározott hely, melyből a tárgy, az Alberti által feltalált geometrikus elveknek megfelelően, kiszámíthatóan és a maga valóságában látszik. A szubjektum mintegy transzcendens pozícióból szemléli a világot, és ez a szerepe a világtól elkülönülő, isteni nézőpontot, vagy ha tetszik, episztemológiai tekintélyt biztosít számára. A „geometriai pontban” lokalizált szubjektumpozíció nagyon hasonló a camera obscura megfigyelőjének helyzetéhez, aki szintén egy érzékek feletti pozícióból szemlél egy vászonra vetülő perspektivikus képet. Lacan azonban nem gondolja, hogy a néző szubjektum ilyen módon volna jellemezhető.³⁰ Véleménye szerint a megfigyelő mindig és minden időben egy „szűrőn” keresztül, mintegy közvetve szemlélheti a „tárgyat”. A „kép más” ugyanis – ami a tárgy és a geometriai pont közt látható az ábrán – megzavarja a látó szubjektum látszólagos bizonyosságát. Amit ő lát, az nem közvetlenül a tárgyak világa, hanem az a mód, ahogy a „tár-

³⁰ Hans Holbein 1533-ban festett *Nagykövetek* című képének elemzésével bizonyítja Lacan, hogy a centrális perspektíva alkalmazása (történelmi időtől függetlenül) magában rejti önmaga dekonstrukciójának lehetőségét is, hiszen a nagykövetek lábánál látható torz koponya (halálfej) ábrázolás csak egy másik nézőpontból, és ebből következően egy másik perspektivikus rendből válik láthatóvá, mely egyúttal a domináns perspektíva által ábrázolt figurák világi hatalmát is megkérdőjelezi. Hiszen: miért a földi hatalom, ha mindezt egy jóval nagyobb úr, a halál bármikor elveheti? (i. m. 88–89. 92.)

gyak megmutatkoznak számára”, és a „képmás” ezt a közvetettséget jelöli.

A 2. ábra a szubjektumot képként, a tekintetet fénypontként jelöli. Lacan összekapcsolja a tekintetet és a fényforrást, vagyis a tekintet egyszerre jelenti a pontot, ahonnan a fény a szubjektumra vetül, és a „Másik mint olyan jelenlétét.”³¹ A szubjektum ebben az értelemben a – láthatóság előfeltételeként meghatározható – fény, s egyúttal a láthatóság terén belülrre kerül. Továbbá Lacan elválasztja az emberi szemet (mint „geometriai pontot”) és a tekintetet (mint „fényforrást”). Silverman a tekintet szerepét lacani terminológiával „a szimbolikusnak a látómezőbe történő betöréseként” értelmezi, amely „felfoghatatlan” hatóerőt képvisel, és amelynek segítségével a szubjektum társadalmi megítélése zajlik.³² Saját énkünk létrehozása, jelentésünk és vágyaink a másiktól mint tekintettől függenek. Létezni valójában azt jelenti, hogy mások által látva vagyunk. Az ábrában azonban ismét megfigyelhető egy közvetítő elem, mégpedig a „képernyő”. A kapcsolat ilyen módon történő megszakíthatósága úgy interpretálható, hogy a szubjektum sosem önmagában, mindentől függetlenül válik képpé, hanem a képernyő által meghatározott módon. A képernyő ebben az értelemben a szubjektum én-képpé válásának folyamatát szabályozza. Miképpen válik azonban képpé a szubjektum? A már idézett lacani passzust újra felelevenítve: ami „a láthatón belül a legalapvetőbbben meghatároz engem, az a külső tekintet. A tekinteten keresztül lépek a fénybe, és azon keresztül részesülök hatásaiban. Ebből következik, hogy a tekintet az az eszköz, melyben a fény testet ölt,” és amelyen keresztül én lefény-képeződöm.³³ A „fényképpé válás” folyamata feltételezi, hogy mindez egy kamera által történik, és ebben az értelemben egy újabb metafora kerül a rendszerbe: a „kamera mint tekintet” trópusa. (Erről szóltam röviden Beckett *Film* című szövege kapcsán.) Jóllehet Lacan maga a fényképezőgép vagy kamera szót nem használja (helyette az „inst-

³¹ Lacan: i. m. 84.

³² Kaja Silverman: *The Threshold of the Visible Word*. Routledge, New York – London, 1996, 133.

³³ Lacan: i. m. 106.

rumentum”, „apparátus” megnevezéseket alkalmazza), mégis Silvermant követve és az idézett szövegrészlet implikációit figyelembe véve a kamerát a „tekintet” és a „fény” oldalára helyezem.

A 3. ábrán az első és a második diagram átfedésbe kerül, jelezve, hogy a kettes számú ábra mindig korlátozza az egyes számú ábrát, hiszen amikor nézünk, akkor is benne vagyunk a „képben”, vagyis a „reprezentáció szubjektumai” vagyunk. A tekintet az első ábrán a „tárgy” helyét foglalja el, a másodikban pedig a „fénypont” helyén áll. A bal és jobb oldali csúcspontok vagy oldallapok „jelölte” kifejezések közt a kapcsolatot lényegében az a kettős mező közvetíti, amely az egyes és kettes ábra „szűrőt” építi magába: „képmás/képernyő”. Az utóbbi kettős „szűrőt” a továbbiakban – ismét Silverman javaslatát követve – az egyszerűség kedvéért „képernyő”-ként fogom jelölni. Mit takar ez a fogalom?

Lacan, noha nem definiálja a látásnak ezt az összetevőjét, mégis tesz néhány megállapítást, mely a képernyő körülírását szolgálja. A fenti ábrákból kitetszik, hogy a képernyő nemcsak a tekintet és a szubjektum mint látvány közé ékelődik be, hanem a tekintet és szubjektum mint nézés, illetve az utóbbi és a tárgy közé. Ebből következően meg kell határozni, miképpen látjuk a tekintetet, a tárgyat, és önmagunkat, vagyis a (képként megjelenő) szubjektumot. Amikor Lacan a szubjektummal mint látvánnyal kapcsolatban vizsgálja a képernyőt, akkor megemlíti, hogy a szubjektumnak módjában áll megfélemlítés, álcázás, kifigurázás céljából manipulálni a képernyőt. Ezeket a funkciókat a „képernyővel történő játéknak” nevezi.³⁴ Továbbá hangsúlyozza, hogy a képernyő „nem átlátszó”, nem ablakszerű képződmény, hanem közvetítőként nagyon is meghatározza az általa összekapcsolt elemek egymásról való tudását.³⁵

Silverman, aki külön fejezetet szentel a problémának a *The Threshold of the Visible World* című munkájában, jóval alaposabban tárgyalja a képernyő kérdését. Megállapítja, hogy a „képernyő az a hely, ahol a történeti és társadalmi különbségek belépnek a látásba.”³⁶

³⁴ Lacan: i. m. 107.

³⁵ Lacan: i. m. 96.

³⁶ Silverman: i. m. 134.

A képernyő határozza meg, hogy a különböző korokban hogyan fogják fel a tekintetet, hogyan érzékelik a világot, és hogy miként éli meg a szubjektum a láthatóságot. Továbbá ez a képződmény jelenti azt a helyet, ahol a tekintet egy bizonyos társadalom számára megragadhatóvá válik, és ennek következtében rajta múlik, hogy a társadalom tagjai milyen módon élik meg a tekintet hatását. Vagy más szavakkal: a láthatóság logikáját vezérli, a folyamatot, amelynek során képet alkotunk az objektumokról, illetve fordítva: mások képet alkotnak rólunk.³⁷ Silverman tovább gondolva Lacan elképzeléseit nagyon fontosnak tartja az „instrumentumot”, amely által le-„fényképeződünk”, és „bekereteződünk”. Ez pedig – többször ismételve – nem más eszköz, mint a kamera, amely ebben az értelemben a képernyő helyettesítője, vagyis az eszköz, melyen keresztül a tekintetet felfogjuk. A kamera – írja Silverman – „a képernyő képzeletbeli forrása.”³⁸ A tekintet és a kamera metaforikus, illetve a kamera és a képernyő metonimikus összekapcsolása azt eredményezi, hogy a láthatóság szubjektummeghatározó szerepe nagymértékben a technikai képeket létrehozó apparátusokhoz, illetve azok történeti változásaihoz kötődik.

Összefoglalóan: az énkép kialakítását és interiorizálását jelentősen meghatározzák azok a képalkotó eljárások, melyek az adott korszakot uralják. Silverman a videó, fényképezés és a mozifilmek alapvető szerepét hangsúlyozza napjainkban, és hozzáteszi, hogy mindezek az eljárások a kamera fényképalapú rögzítési technikájára vezethetők vissza. A lista persze kiegészíthető volna a digitális alapú reprezentáció különböző újkeletű technológiáival, ám a lényeg mégiscsak az, hogy a „társadalmi képernyőt”, mely a szubjektum önreprezentációjának módjait szabályozza, a mindenkori mediális technikák hozzák létre.

Annak példjaként, hogy az irodalmi művek elemzése során milyen fontos szerepet játszhat a különböző reprezentációs technológiák számbavétele, érdemes egy pillantást vetni Bret Easton Ellis *Amerikai pszichó* (1991) című regényére. „Hősei” egy bemikrofono-

³⁷ Silverman: i. m. 195.

³⁸ Silverman: i. m. 196.

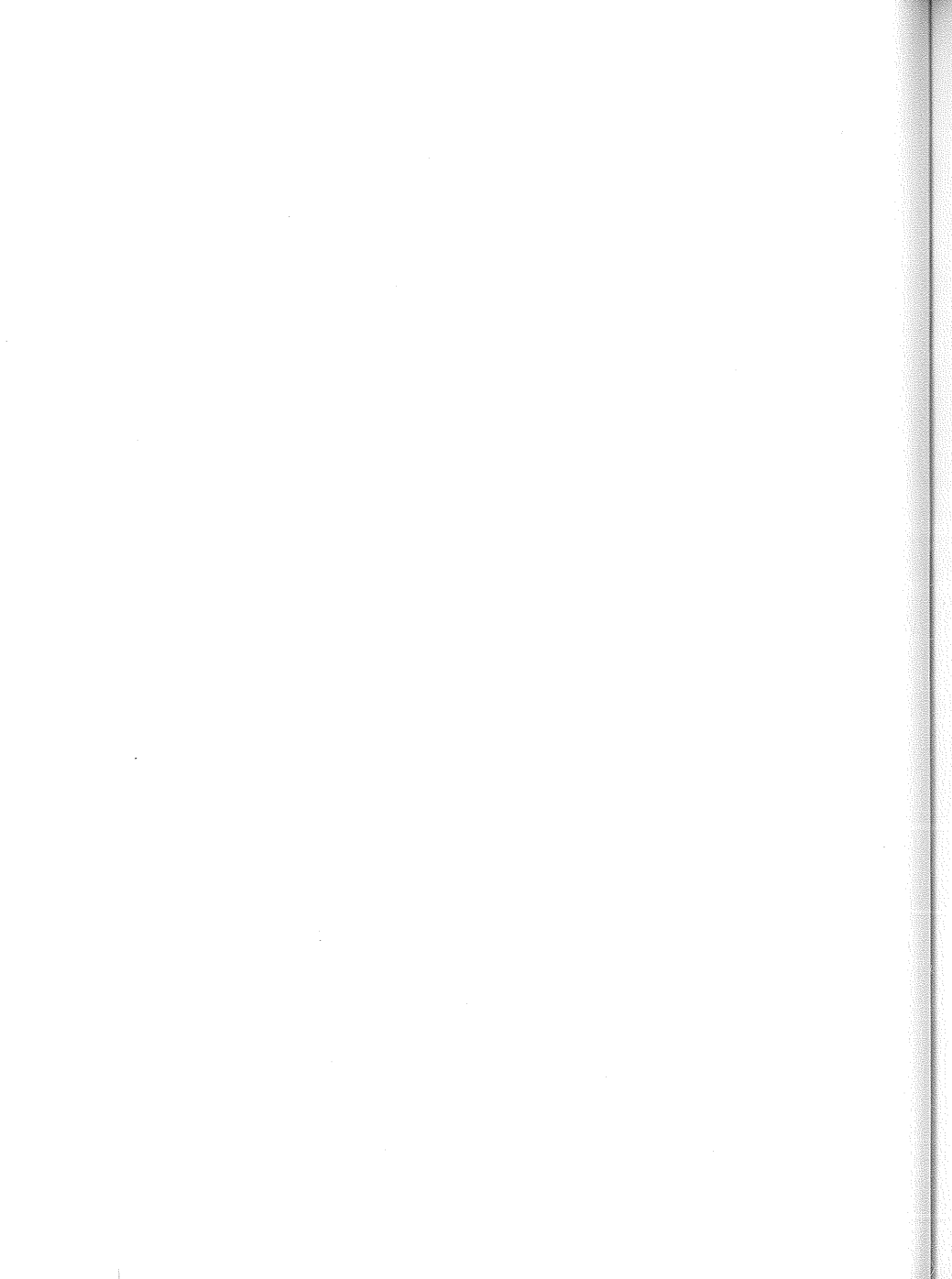
zott és bekamerázott világban, állandó digitális (és analóg) visszacsatolásban élük életük. Számukra szétválaszthatatlan a filmek, a magazinok, a televízió, a számítógép-képernyők és a valóság világa. Továbbá a történet narrátora maga is egyike a szövegvilág főként digitális (társadalmi) „képernyője” által bizonytalanul (egyéni ismeretőjegyek nélkül) kirajzolódó szubjektumainak, így a regény befogadója a történetmondó mimetikus meghatározhatatlanságából adódóan a valóságra vonatkoztathatóság szempontjait is elveszíti. Vagy ahogyan Fodor Péter fogalmazott: Patrick Batemen „nem személynek, inkább különféle medializált szerepek olyan találkozási pontjának tekinthető, amelynek az állandóságát már a tulajdonnév azonosító funkciója sem biztosítja.”³⁹ Az eredeti és a mozgóképi másolat megkülönböztethetlensége Ellis *Glamorama* (1998) című művében, ha lehet ilyet mondani, még tovább fokozódik. A regény világában szinte mindenhol és minden időben filmforgatások zajlanak. Ez azért fontos, mert a felvételhelyszínek paraván és makett világa szétválhatatlanul összeolvad a – főszerelő nézőpontjából láttatott – realitással. A fikció és valóság egymásba csúsztatása a filmszerep és a szerepben *megjelenő* szubjektum megkülönböztethetőségét is eltörli. Ezáltal Ellis regénye, jóllehet parodisztikus túlzással, a „társadalmi képernyőnek” (tévé, magazin, számítógép stb.) teljes mértékben kiszolgáltatott egyén sorsát viszi színre. „Az én helyzetem?” – teszi fel a kérdést a technikai reprezentálás útvesztőiben tévelygő főhős, Victor Ward. – „Nekem nincs semmiféle helyzetem.”⁴⁰

A filmszerűség elméleti kérdéseit tanulmányozó fejezet végén csupán egyetlen dologra szeretnék még kitérni. Az alábbiakban elemzésre kerülő szövegek a filmszerűség szempontjából „jelöltnek” tekinthetőek, ami azt jelenti, hogy a film hatásának nemcsak a megformáltságban megmutatkozó jegyeit hordozzák magukon, hanem tematizálják is a mozgóképi reprezentálás különböző mozzanatait (felvétel, tárolás, vetítés). Kétségtelen, hogy a szövegtörzset kijelöl-

³⁹ Fodor Péter: *Hiszem ha látom* (Bret Easton Ellis: *Amerikai pszichó*). In *Az esztétikai tapasztalat medialitása*, 407.

⁴⁰ Bret Easton Ellis: *Glamorama*. Ford. M. Nagy Miklós. Európa, Bp., 2005, 492.

lése némiképpen a hasonló motívumoknak (kamera, vászon, filmszalag stb.) a figyelembe vételével történt. Reményeim szerint azonban az elemzések, melyek a probléma különböző aspektusait igyekeznek kibontani, olyan következtetésekre vezetnek, melyek túlmutatnak az elszigetelt motívumelemzés keretein, és más, vizualitás és képiség szempontjából meghatározott kortársi szövegek tanulmányozásakor is fontos interpretációs szempontként jöhetnek szóba.



A nézői tekintet hatalma

DIÁKSZERELEM

Mándy Iván *Diákszerelem* című novellája egy filmszakadás miatt meghíusult vetítés történetét beszéli el. Másképpen fogalmazva: egy képi történet bemutatásának kudarcáról számol be nyelvi eszközökkel. Az utóbbi megállapítás – mely a megjelenítés médiumára utal – talán nem haszontalan, hiszen a történet létrejöttének képtelensége az ábrázolt világban elsősorban a mozgóképhez, vagy még inkább: a filmképet létrehozó apparátushoz kötődik. A megjelenítő, vagyis nyelvi, és a megjelenített, vagyis mozgóképi médiumok viszonyával kapcsolatban több kérdés merülhet fel. Először: miért a film, helyesebben a mozgóképet létrehozó feltételek (vetítógép, vászon, nézőtér) tematizálódnak a novellában, és nem például egy festmény, gramofon vagy telefon. Továbbá: miért fontos a megjelenített médium önmagára mutatása, technikai megvalósulásának előtérbe helyezése; ugyanis a vetítógépből sugárzó fénynyaláb, miután elszakad a tekeres, mintegy kirajzolja az illúziót létrehozó eszközök egyikét (üres vásznat), vagyis saját apparátuselemét. És nem utolsósorban megválaszolásra vár, milyen következtetéseket vonhatunk le az ábrázolt világban megjelenő történésekből a vizsgált Mándy-szöveg működés módjának tekintetében – vagy a történet motívikáját felhasználva másképpen: hogyan kerül az üres vászon elé az *elnémult* jegyesdedőnő?

A novella kezdő mondatai a filmszakadást ábrázolják: „Norman Wilson finoman remegni kezdett, akárcsak szét akarna foszlani, mint egy öreg felöltő, aztán egyszerre csak felpattant a levegőbe, és eltűnt. Vele együtt tűnt el a szőke Gloria is meg a kedves, öreg, kissé elhagyatott kert, ahol kart karba fűzve sétálgattak. Mindez eltűnt, és csak a mozi vászna világított bágyadt, derengő fénnel.” Látható, a nyelvi történet *kezdeté* a mozgóképi történet vége. A helyzet azonban nem ilyen egyszerű. A novella címe, a *Diákszerelem* ugyanis valójában az elszakadt filmre utal, annak a történetét, látványát jelöli. De, mint a Mándy-szövegből megtudhatjuk, e történet nem jön

létre, legalábbis eredeti (képi) formájában. Ebben az értelemben a cím üres helyet jelöl, hiányt, akárcsak az „üresen”, „bágyadtan, derengő” vászon, ahonnet a kerttel együtt eltűntek a filmszereplők. Mindemellett a *Diákszerelem* cím vonatkozhat arra a történetre is, amelyet a jegyszédőnő, korábbi filmélményei alapján – hogy a filmszakadástól felbőszült nézőket megnyugtassa – a vászon elé állított széken ücsörögve megpróbál előadni. A *Diákszerelem* szó tehát egyszerre jelöl hiányt, a kép hiányát, illetve a hiány pótlásának kísérletét, az eltűnt kép verbális megjelenítését, felidézését.

A szöveg elbeszélője külső (optikai) képsorozatként írja le a filmszakadást megelőző jelenetsort. Ez a képleírás, az ekphrasis jól ismert esetének is tekinthető, azzal a különbséggel, hogy itt statikus helyett mozgókép a leírás modellje. Ezzel szemben a jegyszédőnő egy mentális (emlék) képet¹ kíván nyelvivé tenni, annak a leírását kísérli meg a vászon előtt. Amennyiben összehasonlítjuk a két médiumváltó aktust, akkor egy nagyon lényeges közös jellemvonást vehetünk észre, nevezetesen, hogy egyik verbalizálási folyamat sem jár sikerrel. A narrátor „szeme” előtt eltűnik a mozgókép, a jegyszédőnőbe pedig – szinte szó szerint – belefojtják a szót az elégedetlenkedő és hitetlenkedő nézők. A párhuzam tehát a filmszakadás eseménye és a történetmesélés képtelensége között áll fenn. Az általánosítás magasabb szintjére lépve pedig úgy fogalmazhatunk, hogy a megjelenítő, vagyis verbális médium, megismétli a megjelenített mozgóképi médium kudarcát.

A mozgóképi történet befejez(het)etlenségének oka nyilvánvalóan látszik: a filmszalag elég vagy elszakad, és a vászonról eltűnik a kép. A nyelvi narrációval, a jegyszédőnő történetével azonban – amely a láthatatlanná vált filmkockákat igyekszik pótolni – már egy kissé bonyolultabb a helyzet. A filmszakadás után ugyanis az egyik jegyszédőnő korábbi látás élményeire hivatkozva („Láttam már egy párszor a *Diákszerelmet*”) mesélni kezdi a film végét. Ám ez a történet is félbeszakad, mégpedig egy nagyon árulkodónak látszó jelenet-

¹ Az „optikai” és „mentális” képek megkülönböztetésekor Mitchell kép-felosztását veszem alapul. (W. J. Thomas Mitchell: *Iconology. Image, Text, Ideology*, 10. [340.]

nél. A nézők ugyanis az igaztalanság vádjával éppen akkor fojtják az öreg jegyszédőnöbe a szót, amikor a történet női szereplője mintegy az ópium örületébe hullva nem ismeri fel korábbi szerelmesét, a háborúból hazatérő Norman Wilsont:

„A lány sokszor már meg se ismerte azt, aki belépett a szobájába. Így történt aztán, hogy egy napon...

A fejek előredőltek. Rémuló suttogást lehetett hallani, mintha egymás közt beszélnék meg ezt az ügyet. Aztán a nénike kint állt a dobogó előtt. Ott állt félrebillentett fejjel és azt mondta:

– Ez nem igaz.

A jegyszédő nő nem is vette észre, ahogy folytatta:

– A fiú az ágyánál állt, és belebámult abba a megkínzott arcba. Katonaruhában volt a fiú, úgy, ahogy hazajött a harcterről.

Igen, a fiúnak most már látni kellett, hogy a hírek, amelyeket a menyasszonyáról kapott, nem túloztak. Ő már nem a régi, ő már elszakadt mindentől, és mindenkitől – egy szenvedély rabja.

– Nem igaz!

A jegyszédő nő elhallgatott, majd kissé csodálkozva leszólt a sötétbe.

– Mi nem igaz?

Az meg belekapaszkodott a színpad szélébe. A fejét pedig akár csak fel akarta volna tolni, mint valami batyut. – Olyat nekem ne mondjon, hogy azt a fiút nem ismerte meg!”

A történet ezen pontján azt nehezményezik a nézők, hogy a lány képtelen a felismerésre, az emberek azonosítására, mondhatni, mentálisan megvakult, és üres tekintete vakon pásztáz, mint egy film nélküli kamera. A nézőközönségből érkező további történet-folytatási javaslatok éppen ezt az állapotot akarják orvosolni, mind a lány kijózanítását és örültségből kigyógyítását sürgetik, mégpedig azért, hogy a lány józan eszét visszanyerve felismerje végre korábbi szerelmesét, Normant, és újra egy pár legyenek. De vajon miért *ennyire* fontos a nézőknek, hogy a történet ilyen módon záruljon? Hogy megtörténjen végre a felismerés, és mintegy ennek előfeltételként létrejöjjön a kigyógyulás?

A magyarázathoz, meglátásom szerint, a belső, vagyis a verbális történet kezdetéhez érdemes visszatérni. A jegyszédőnő filmpótló történetéből ugyanis megtudhatjuk, hogy az állomáson, ahol a szerelmesek búcsúzkodnak, a lányt „rabul ejti” egy tekintet, mégpedig a katonatárs (és egyben volt iskolatárs), a „könyvelmű aranyifjú”, Walter csábító tekintete: „Walter [...] egyre csak a lányt nézte. [...] Az a tekintet! Walter tekintete... A híres ellenállhatatlan, szívtipró tekintete...”

– Rabul ejtette a tekintete – ingatta a fejét egy nénike az ötödik sorban.”

Hogy végül már „nem tudott szabadulni attól a tekintettől.”

Az idézett részben nyilvánvalónak látszik a „tekintet” szó fontossága, főként, ha hozzákapcsoljuk a „látás”, „nézés” fogalmakat, hiszen a jegyszédőnő történetének éppen azért vetnek véget a nézők, mert nem akarják elfogadni, hogy a lány *nem látja*, a szerelmese áll előtte. Ugyanakkor az iménti idézetből az is jól kiolvasható, hogy az itt ábrázolt tekintet gazdája (vagyis Walter) egyben hatalmi pozíciót is a magáénak tudhat, ugyanis a „tekintet” „rabul ejtő”, „ellenállhatatlan”, „szívtipró”, és „nem lehet tőle szabadulni”, egyszóval uralkodó, hódító és leigázó. Egy ilyen tekintettől, mondhatnánk, szinte egyenes út vezet abba az „ópiumbarlangba”, ahol Walter a főnök, és ahol a lány a kábítószer örületébe hull. E hatalmi viszonyban, melyet a tekintet létesít, a férfi, vagyis Walter az úr, és a nő, Gloria az alávetett. Mindemellett, amennyiben Gloria – a szöveg tanúsága szerint – aláveti magát e tekintetnek, egyben fel is ismeri (vagy ha tetszik: el is ismeri) azt mint hatalmat, és ezáltal – mintegy oppozícióként létezve – szavatolja a tekintet leigázó erejét. Másképpen fogalmazva: Walter a lány alávetettségében ismerheti fel saját hatalmát, a nő alávetettségéből következő passzivitásában hódító férfi erejét.

Ezzel szemben, mikor korábbi szerelmese, Norman Wilson hazatér a harcmezőről, Gloria *nem ismeri fel* mint rá irányuló tekintetet, ebből következően a férfi nem kerülhet vissza abba a hatalmi pozícióba, melyet elutazása előtt birtokolt. Sőt, a tekintet létrehozta kapcsolat hiánya nemi identitását is megkérdőjelezheti, hiszen az örületbe hullt nő nemcsak mint hódítót (vagyis mint szerelmesét) nem ismeri fel Normant, de „vaksága” – lévén „elszakadt mindentől

és mindenkitől” – a férfi nemi szerepére is kiterjed. Norman *férfi* tekintete ugyanis Gloria számára többé nem létezik. A nő nem tükör többé a *férfi-tekintet* számára, melynek szerepe e hatalmi viszonyban, hogy a férfira „reflektálva igazolja az ő szubjektumként való elégségességét, s közvetítőként szolgáljon a saját magával való tükörszerű viszonyban.”²

A nézők, amikor értesülnek a férfi kudarcáról, miszerint a nő nem ismeri fel őt, a jegyszedőnőbe fojtják a szót. Pontosabban felszólítják a történetmesélőt, hogy ezt a férfi-női viszonyt azonnal orvosolja, és mesélje úgy a történetet, hogy Norman a nőt örültségéből menten *kigyógyítsa*: „De ugye a fiú magához térítette? – Ezt már egy férfi kérdezte.” Majd egy másik hang: „és később mind a ketten csak nevettek az egészen.” „Majd egy egy-egy hang, könyörögve: – ...ugye, aztán a fiú beviszi valami kórházba?” Ám mindezen javaslatokra a jegyszedőnő válasza a következő: a lány „Nem gyógyul meg”. Erre pusmogás a sötét nézőtérén. „Mintha egymás közt tárgyalnának valamit. Aztán egy éles és támadó hang: – Én tudom, hogy nem hal meg!” A nézők értelmezésében ugyanis a női örültség, a vakság, mely a férfiak felismerését teszi lehetetlenné, a maskulin tekintetek által uralt világban egyenes úton vezet a halálba. Az örültségből történő kigyógyulás azonban helyreállíthatná az uralkodó és az ezt *felismerő* (és egyben *elismerő*) tekintetek viszonyrendjét. E folyamat nem az örült nő megismerésére törekszik, hanem – hangsúlyozom – *felismerő* és egyben *elismerő* képességének a visszaállítására. A kúra célja, hogy a férfiertelem tárgyiasítsa, következésképp uralma alá vonja a női örültséget. Újra tükörré kívánja tenni a nőt, hogy tekintetének hatalmát abban viszontláthassa. Ám ez a jegyszedőnő történetében nem valósul meg. Hallgatói éppen ezért kérdőjelezik meg történetmesélő (reprodukáló) médium voltát. Vajon miért fűződik a befogadóknak ilyen fontos érdeke a lány gyógyulásához. Miért nem képesek elviselni, hogy nem ismeri fel szerelmését? Mi lehet e kínzó kívánságuk mozgatórugója?

² Shoshana Felman: A nők és az örültség: a kritika téveszméje. Ford. Hódosy Annamária. In *Testes könyv II.* Szerk. Kiss Attila et alia. Ictus – JATE Irodalomelmélet csoport, Szeged, 1997, 400.

A jelenség magyarázatához érdemes a filmszakadás eseményét tüzetesebben szemügyre venni. Pontosabban azokat az emberi cselekvéseket górcső alá vonni, melyek a filmnézés folyamatát kísérik, hiszen a celluloidszalag elszakadása éppen ezeknek az automatizmusoknak a létrejöttét akasztja, gátolja meg. Amit a nézők sérelmeznek a jegyszédő történetében, az az uralkodó tekintetnek az elvesztése, Norman hatalmi nézőpozíciójának a megsemmisülése. Ám a vetített kép eltűnésekor – azaz néhány perccel korábban – ők is elvesztik film-néző pozíciójukat, kihullanak abból a megfigyelői, voyeur helyzetből, melyet a kamera – mint a látvány enyészpontja – felkínál nekik. Milyen további veszteségekkel jár e pozíció megszűnése?

A kamerával történő azonosulás egyben a látottak feletti uralmat is felkínálja a nézőknek, mégpedig a kamera-optika által biztosított perspektivikus látásmód segítségével. A kamera ugyanis (a fényképezőgéppel egyetemben) mint a szem metaforája, leginkább ahhoz a kiemelt nézőponthoz hasonlítható, melyet a reneszánsz vagy más szóval centrális perspektíva enyészpontja határoz meg.³ A reneszánsz idején feltalált középpontos perspektíva ugyanis „az észlelőt egy, a világon kívül eső pontban tételezi, olyan objektummá téve így a világot, ami látszólag ellenállás nélkül kiszolgáltatottja lesz a szemlélő kénye-kedvének.”⁴ Merleau-Ponty szavaival: a reneszánsz perspektíva feltalálása egy „uralt világ”⁵ megteremtését jelenti, ahol minden az emberi látásnak van megfeleltetve és egyben alárendelve.⁶

³ Vö. „a szem, melyet Alberti a kép vonatkozási pontjává tett, merev és élettelen szem. Nem élő szervként, hanem optikai instrumentumként van csak figyelembe véve. Ugyanaz a funkciója, mint a fényképezőgép lencséjének.” (Karlheinz Lüdekin: Irányok között (Elmélkedés a „képek vitája” aktuális frontvonalairól). Ford. Német Andrea. In *Kép – Fenomén – Valóság*, 292.)

⁴ Uo.

⁵ Maurice Merleau-Ponty: A közvetett nyelv és a csend hangjai. Ford. Szávai Dorottya. In *Kép – Fenomén – Valóság*, 151.

⁶ Vö. „A szubjektum saját maga alá rendeli az objektívet, ez viszont rögzíti a szubjektum helyét a szubjektum által rögzített enyészponthoz/nézőponthoz képest. A középpontos perspektíva által feltételezett, s vele együttjáró szubjektum-objektum viszony a reneszánsz általános én- és

A szubjektum látvány-centrummal történő azonosulását segíti továbbá, hogy a középpontos perspektíva kidolgozásának célja nem más, mint hogy egy ábrázolt jelenetet éppen olyannak mutasson, ahogyan az az emberi szem számára a valós világban megjelenik. A centrális perspektíva ezen jellemvonásából következik, hogy az ilyen típusú megjelenítési technika (legyen az fotó, festmény vagy film) „letagadja önnön mesterséges voltát és arra tart igényt, hogy »természetes« reprezentációja annak, »ahogy a dolgok látszanak«, annak »ahogy látunk« vagy annak [...] »ahogy a dolgok valójában vannak.«” A fent írtak alapján hozzátehetjük: ahogyan a *hatalmunkban* vannak. „Ráadásul” – folytatja Mitchell – „egy gép (a fényképezőgép) feltalálása, amely az ilyen kép [image] létrehozására készült, ikonikus módon csak tovább erősítette azt a meggyőződést, hogy ez [ti. a centrális perspektíva] a reprezentáció természetes módja.”⁷

A vetítógépből – mint látvány centrumból – kivételül filmkép szinte kifogástalan metaforája az ilyen típusú megjelenítésnek. A filmnézői *tekintet* a vetítógép optikáján keresztül a vászonra vetülő fény-sugárral mutat formai hasonlóságot. A néző a geometriai projekció centrumába helyezkedve a látvány fölött uralkodó *tekintet* birtokosává válik.⁸ Ám a filmszakadás éppen ezt az azonosulási folyamatot szakítja meg, a néző elveszti hatalmát a látottak fölött. A kép eltűnése a vászonról értelmezhető úgy, hogy a látható megvonja magát az uráló pillantás elől, a tekintet centrumába helyezkedő szubjektum pedig elveszti pozíciója által meghatározott önazonosságát.

Ezzel egy időben a tekintet metaforájaként magyarázható vetített fénysugár is projekciós központját veszti, hiszen a vetítőhelyiségben kialszik a fény („Üres, sötét lyuk volt a vetítőfülke”), és a nézőtérn

világértését tükrözi, amely a szubjektumot előfeltételezi a megismerés vonatkozási pontjaként”. Max Imdahl: Gondolatok a kép identitásáról. Ford. Babarczy Eszter. *Athenaeum* 1993/4, 116.

⁷ Mitchell: *Iconology. Image, Text, Ideology*, 37. (362–363.)

⁸ Vö. „két [fény] nyaláb van a vetítőteremben: az, amelyik a vetítőhelyiségből, egyszersmind pedig a néző tekintetéből, mint projektívából a vászonra vetítődik.” (Metz: A képzeletbeli jelentő, 67.)

„Alattomosan, váratlanul felgyulladt a villany.”⁹ A koncentrált, projektált fényforrást felváltja a teremben a több, azonosíthatatlan helyről érkező szórt fény. A nézők többé nem a látvány centrumában ülnek, hanem a látvány részévé váltak, hiszen szó szoros értelemben is látják egymást a nézőtérben. Nem elkülönülve, mintegy a látványból kioldódva léteznek többé, hanem egyként a többi test között.¹⁰ Tekintetük a filmszakadaskor elveszti nézői hatalmát, akárcsak Norman a lány, vagyis Gloria felett. A jegyszédőnő által előadott történetben a befogadók mintegy saját filmnézői történetükre ismernek, és a lány kigyógyíttatásával azt a hatalmi rendet akarják visszaállítani, melyet az uralkodó tekintet viszonyrendszere alapoz meg, és amelyben ők a mozi apparátusa által kitüntetett (azaz hatalmi) szerepben voltak. A jegyszédőnő elbeszélése ebben az értelmezésben a filmszakadás következtében láthatóvá vált közönségről is szól, akik az azonosulási centrum megszűnésével nézői tekintetük hatalmát veszítik, akárcsak a belső, verbálisan, mozgókép-leírás formájában megidézett filmben a szerelmes főhős. Ilyen megközelítésben a fikcionalitás létrejöttének feltételeit feltáró, vagyis metafikatív a jegyszédőnő története. Felmerülhet azonban a kérdés, hogy valóban ilyen egyirányú reflexív folyamatról van-e szó? Valóban a verbális történet mutat rá a mozgókép létrejöttének feltételeire? És nem éppen fordított a helyzet, miszerint a filmszakadás tárja fel inkább

⁹ Majd a következő mondattal pontosít a szöveg: „Vaksin hunyorgó fáradt fény”. Az utóbbi idézetnél érdemes megfigyelni, ahogy a fény forrása metaforikusan összekapcsolódik az emberi látószervvel, vagyis a szemmel: ‘a lámpa hunyrog, mint az erős fénybe került szem’. A ‘tekintet centruma, mint fényforrás’ általánosított metafora körében értelmezhető e szövegrészlet is, mely a – már elemzett – fény és a tekintet hasonlóságára alapoz.

¹⁰ Vö. „a látás eseményévé válik, amely a »pillantás sugaraként« már nem belőlem indul ki, hanem »világsugárként« mutatkozik meg, mely többet tartalmaz, mint amennyit a pillantásom fölfogni képes” (Bernhard Waldenfels: A lét szétrobbanása (A tapasztalat ontológiai értelmezése a festészet vezérfonalán). Ford. Pálfalusi Zsolt. In *Kép – Fenomén – Valóság*, 186.). Ill.: „A festő testi mivoltában tapasztalja meg magát, egyként a többi test között, benne él a »világ húsában«” (Lüdekin: Irányok között, 292.)

a verbális szöveg mediális sajátosságait? Vagy egyáltalán: tekintethető-e a vizsgált szövegben az egyik médium inkább metafiktív funkciójúnak, mint a másik?¹¹

A két médiumot ugyanaz a fény-metaphora köti össze a vizsgált szövegben, nevezetesen a középponti centrumból projektált fényforrás. A mozgókép esetében e fényalakzat említése triviális – és talán önismétlő – megállapításnak tűnik, a jegyszédőnő történetmesélésekor azonban érdemes felidézni a megfelelő szövegrészt, hogy a hasonlóság világossá váljon. A jegyszédőnőre ugyanis, miután felmászik a színpadra, a vetítőteremből (a mozigépész jóvoltából) egy reflektorlámpa fénye irányul: „A jegyszédőnő a mozi vászna elé ült, és vajás kenyeret evett. Sötét lett. De csak azért, hogy a következő pillanatban már reflektorfényben üljön.” Mondhatni, a két történetet a közös fényforrás és az abból kivetülő sugáralakzat metaforikusan összekapcsolja. És – ahogy már a fejezet elején említettem – a műegész létrehozásának kudarcra is közös a két szövegvilágbeli narratívában. Fontos különbség azonban, hogy míg a filmszakadást műszaki hiba okozza (nem valószínű ugyanis, hogy a mozigépész reflexív aktusnak szánta), addig a jegyszédőnő verbális történetének a befejezését a nézők elégedetlensége akadályozza. Pontosabban: az, hogy hazugsággal vádolják: „Ez nem igaz! [...] Nem igaz!” – hangzik többször a nézőtérről, majd könyörögve kéri, hogy „mondja el a film végét, az *igazi* végét [kiemelés tőlem: S. M.]”. A hazugság kérdése abban az utalásrendszerben jelenik meg, mely a szóbeli történet előzményeül szolgáló filmet veszi alapul. Többször azzal gyanúsítják a jegyszédőnőt, hogy „Nem is ezt a filmet mondta el!”, vagy felteszik neki a kérdést: „biztos, hogy ez ebben a filmben van?” Az igazság kérdésének ellenőrzése egy látás aktushoz kötődik, a jelen esetben a *Diákszerelem* című film vizuális érzékeléséhez. E rendszerben a verbális kifejezések igazságát/hamisságát egy olyan hozzá-

¹¹ Nem szabad azonban megfeledkezni arról, hogy ez a reflexiós viszony – legalábbis a szövegvilágban – két különböző médium (sikertelen megformálódása) között jön létre, nevezetesen a mozgóképi és a verbális megjelenítésformák között, és ilyen értelemben *intermediális* reflexiós viszonyról beszélhetünk.

rendelési függvény szavatolja, mely a nyelvi alakzatokhoz a neki megfelelő (múltbeli vagy jelenbeli) látási élményt társítja. Vagy a logikai alapú szemantika fogalmaival megfogalmazva ugyanez: az igazságkritériumok meghatározását egy olyan hozzárendelési függvény irányítja, mely valójában egy látás aktusnak feleltethető meg. E nyelvi modell – melyet a jegyszédőnön kérnek számon –, az imént leírtakból következően, referenciálisnak tekinthető. E ponton levonhatnánk azt a következtetést, hogy a jegyszédőnő történetének azért kellett megszakadnia, mert a nézők képtelenek *nem* referenciálisan „olvasni” (befogadni) a hallottakat, és minduntalan a látás megalapozta valóságélményükre hivatkoznak. A szövegvilágban azonban a gondot az okozza, hogy a valóságreferencia, vagyis a filmkép eltűnt a vásznonról a celluloidszalag elszakadásának következtében. A nyelvi kijelentések igazságát megalapozó látvány szertefoszlott, és az igazság, hamisság kérdésének eldönthetősége problematikusává vált. „A nyelv fő baja, hogy nem tudja hitelesíteni önmagát” – állítja Barthes,¹² ám a vizsgált szöveg világában a látvány, a mozgókép sem tudja megalapozni önnön igazságát, hiszen olyan illúzióként van bemutatva, mely bármelyik pillanatban megvonhatja magát a rá irányuló nézői tekintetektől. A nézők a filmre hivatkoznak mint igazságmeghatározó alapra, ám a viszonyrendszert megalapozó látásélmény – éppen a szövegben bemutatott tűnékenységéből adódóan – nem tekinthető biztosabb igazságértékekkel rendelkező rendszernek, mint maga a nyelv.

Mindkét médium (mozgóképi és verbális) befogadói egy „igaz” történetet szeretnének látni, hallani. Ezen törekvésük azonban kudarcra ítéltetett. Az első esetben a tekintet hatalmának elvesztése idézi ezt elő, a másodikban pedig – összefüggésben az elsővel – a referenciális bázis eltűnése kérdőjelezi meg a nyelvi állítások igazságát. Egy szóval a történet, mely az igaz és hamis értékek meghatározására törekszik, nem tud megszületni. Legalábbis a vizsgált szöveg tanúsága szerint. Ellenben a szövegvilágbeli befogadók feltehetőleg másképp vélekednek erről. Ők éppen egy olyan tekintet hatalmi centrumát vásárolták meg a mozijeggyel, mely a szöveg ábrázolta

¹² Roland Barthes: *Világoskamra*, 98.

világban képtelen létrejönni, egészen pontosan megsemmisül a film-szalaggal együtt.

Mi a helyzet azonban a vizsgált szöveg narratív struktúrájával? Vagyis azzal az átfogó szerkezettel, vagy ha tetszik, nyelvi megformáltsággal, melynek közvetítésében az eddig elemzett belső történetek megjelennek? És mennyire vonatkoztatható mindaz, amit a szövegvilág a történetmesélés lehetőségéről elmond (a téma szintjén) magára a vizsgált szövegre mint megjelenítő médiumra?

A vetítőteremből érkező projektált fénysugarak a történetet átfogó tekintet hatalmát jelölik. Az első esetben a mozgóképi médiumot (celluloid szalagot) rajzolják a vászonra, a második esetben pedig a jegyszedő nő alakját teszik a sötét teremben láthatóvá. Ám a projekciós centrumban nemcsak a szövegvilágbeli nézőket lehet elképzelni, hanem – egyet hátra lépve a szövegvilágtól – a filmszakadást és a jegyszedő történetmesélési kudarcát elbeszélő narrátorhangot is, amely mintegy az egész nézőteret belátva tovább vetíti – nekünk olvasóknak – az elszakadt filmet; és a jegyszedő nő félbeszakadt története mellett a befogadók reakcióit is megjeleníti. És ez, a narrátorhoz köthető átfogó tekintet akkor sem szűnik meg, amikor metaforikus jelölője (a projektált fénysugár) eltűnik a vetítőteremből, és helyén a nézőtér „vaksin hunyorgó, sápadt fénye” jelenik meg. Ekkor ugyanis a narrátor tekintetének sugara úgy pásztáz a teremben, mint egy koncentrált reflektorlámpa fénye, a hang útját követve vándorol egyik emberről a másikra. Nem választ ki egyetlen filmnézői pozíciót, mint fokalizációs helyet, hanem elválik a nézőtértől, ahol a szórt fény az úr, és mintegy kioldódik a látványból, elkülönül attól. Rálátása van a nézőterre – *tekintete* azt átfogja –, sőt még a nézők gondolataiba is belelát,¹³ és ennyiben létrehozza a nar-

¹³ Ennek legszembeötlőbb példája, amikor a szövegben arról értesülünk, hogy milyen emlékek, gondolatok kavarognak a jegyszedő nő fejében: „A jegyszedő nő összekulcsolt kezét nézte, aztán lecsúszott a tekintete az emelvény porondjára. Még sosem látta ilyen közlőből. Por...csupa por. A vékony repedések tele porral, egy porréteg az egész. Egyszer itt lasszót dobta egy nő nyakára. Cowboyruhában állta a nő, és egy férfi lasszót dobott a csuklójára, a derekára, végül pedig a nyakára. A szünetben léptek fel...”

rátóri pozíciót mint kitüntetett, centrális helyet. Többet tud tehát a nézőtérben ülőknel, és ebben a helyzetében viszi mindig tovább az éppen el-elakadó nézőtéri (mindkét médiumot megjelenítő) történetet.

Ha elfogadjuk az eddigiekben bemutatott értelmezést, akkor egy paradoxonnal kell számot vetnünk. Nevezetesen, hogy egy létrejött történetet olvasunk történetek létrejöttének lehetetlenségéről. És ezzel összefüggésben ellentmondásnak látszik, hogy az ábrázolt világban a történetek megszakadását a tekintet hatalmi, átfogó erejének az elvesztése idézi elő, miközben ezt a Mándy-novella narratív nézőpont formájában mintaszerűen létrehozza. Hiszen ha novella van – kommunikációs helyzetéből adódóan –, annak fiktív beszélője is kell, hogy legyen, narrátora, akinek a tekintete az eseményekre vetül.¹⁴ Mindez azt jelenti, hogy a szöveg, amely – több szinten is – az uralkodó tekintet elvesztéséről szól, saját medialitásából nem tudja számítani azt a beszélőt, aki – a projektív technikai eszközöket (vetítógép, kamera, reflektor fénysugara) metaforaként használva: – a látványt létrehozó tekintet középpontjában lokalizálható.

Ugyanakkor, ha a szöveg optikai metaforáit a szöveg narratív megformáltságára kiterjesztjük, akkor – Kulcsár Szabó Ernő szavaival – a beszélő nézőpontját olyan „technologizált tekintetnek” nevezhetjük, amely a vetítógép fénysugarához hasonlóan gépiesen rajzolja ki a befogadó elé táruló látványt. Egyszerre mutatja meg a médiumot és az információt, vagy ha tetszik, az észleletet és annak materiális hordozóját. Az üres fénysugarat és a képeket. A jegyződönőt és a szavai ábrázolta történetet. A technologizált tekintet metaforát alkalmazva azonban lényegében ugyanahhoz az ellentmondáshoz érkezünk, amit az imént vázoltam. Nevezetesen, hogy a vizsgált szöveg beszélőjének látás- és láttatásmódját technikai apparát-

¹⁴ Vö. „bár a szerző bizonyos mértékig álruhát ölthet, teljesen sohasem tűnhet el”. (Wayne C. Booth: *The Rethoric of Fiction*. University of Chicago Press, Chicago–London, 1961, 20.) Vagy még egyszerűbben: „ha nincs elbeszélő, akkor nincs elbeszélés sem.” (Celestino Deleyto: *Focalization in Film Narrative*. In *Narratology: An Introduction*. Edited by Susana Omega–José Angel Garcia Landa. Longman, London–New York, 1996, 218.)

tusnak tekintetni két dolgot eredményez. Először is, hogy a szóban forgó optikai eszközök (fényképezőgép, kamera, vetítógép stb.) a centralizált geometriai projekció elve alapján működnek, és ez az ábrázolási technika – mint fentebb már kifejtettem – a befogadó szubjektumot az enyészpontba helyezi, illetve hatalmi pozícióját is biztosítja az ábrázoltak, látottak felett. Vagyis a világban lét otthonosságát ígéri a technológizált tekintettel azonosuló szubjektum számára, az objektív világ uralhatóságát. Másfelől azonban a technológizált tekintet – és valójában Kulcsár Szabó Ernő a metafora *csak* ezen oldalát hangsúlyozza – egy olyan érzékelésmódként képzelhető el, „amely gépészt fedez föl »saját szerkezetének börtönében«.”¹⁵ Egy gépészt, aki nem látja, hogy mi zajlik a rögzítő apparátus fekete dobozában.¹⁶ Ebből következően a tekintet otthonosságából kirekesztődik a szubjektum, hiszen a látvány centrumában ezúttal egy átláthatatlan automatikus „rögzítő program” található, mellyel azonosulni képtelen. A technológizált tekintet ezért – mondja Kulcsár Szabó – felszámolja a humán ént, és kizárja a tekintet biztonságából. Nem szabad azonban elfelejtkezni arról, hogy az utóbbi eset csak akkor állhat fenn, ha a befogadó képtelen azonosulni a technikai apparátus „fekete dobozával”. Ha ki van rekesztve az optikai tekintet centrumából. Ám ez a helyzet csak akkor következik be, amikor a „fekete doboz”, a „lélek szerkezeté”-nek átláthatatlansága *láthatóvá* válik. Mert mindaddig, amíg az apparátus jól működik, vagyis elrejtí önmagát, az azonosulás – például a kamerával – minden további nélkül létrejöhethet. A nézőt nem érdekli, mi folyik a vetítőfülkében, amíg a vásznon minden rendben van. A mozigépész alakja („saját szerkezetének börtönében”) csak akkor kezd el érdekes lenni, amikor például elszakad a film, és az azonosulás akadályokba ütközik. Ekkor ugyanis a néző kihull az eltűnt látvány centrumából, és vaksin hunyorog a sápadt fényben. Ám beszélhetünk-e ekkor még „tech-

¹⁵ Kulcsár Szabó Ernő e tekintet szerepét József Attila költészete kapcsán vizsgálja: Csupasz tekintet, szép embertelenség. *Kortárs* 2005/4, 34.

¹⁶ A „fekete doboz”, pontosabban: „black box” fogalmával Vilém Flusser jellemzi a technikai apparátusok közül a fényképezőgépet. (Vö. Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*, különösen: 24–25.)

nologizált tekintetről”? Azonosulásról? Mikor a technikai tekintet, a mozgóképben megmutatkozó perspektíva – filmszakadás vagy bármiféle defektus által – éppen felszámolja önmagát?

Az eddig megfogalmazottak tükrében az alábbi módon foglalkozhatunk össze következtetéseinket. A vizsgált novellában a különböző mediális szintek egymásra utalásának, egymást felidézésének, de soha egymásba nem olvadásának egyik fontos funkciója meglehetősen jól kitapintható. Nevezetesen, a szöveg saját olvasási, olvashatósági feltételeire mutat rá e különös szinterződéssel. Az elbeszélő megnémul, mikor nyelvi kijelentéseit a látás igazságához akarják rendelni, mikor referencializálhatatlanságát egy hozzárendelés-függvénnyel akarják megszüntetni. Az ellenőrző aktust az emberi tekintet hatalma szavatolná, az a pozíció, mely a humán szemet a látvány centrumaként jelöli ki. A Mándy-szöveg által bemutatott nézők, hallgatók – értelmezői és szubjektumvédő stratégiáikat egy pillanattig sem kockára téve – ennek a tekintetnek hatalmát szeretnék kiolvasni a szövegből. A művet redukált egészként kívánják birtokolni, kívülről és egyben távolról szemlélni. A szöveget tükörnek és nem beszélgető társnak tekintik; nem megismerésre, hanem elismerésre töreksenek, mégpedig saját tárgyiasító törekvéseiknek az elismeretéésére. Ám amennyiben a befogadói tekintet valóban a maga hatalmát akarja felismerni a szövegben, úgy jár, mint Norman Glóriával az ópiumbarlangban. A szöveg ugyanis megragadhatatlan, tárgyiasíthatatlan és maradéktalanul kiismerhetetlen entitásként jelenik meg a vizsgált novellában. „Megszelídítése”, tárgyiasítása, amit a nézők követelnek a jegyzedőnőtől, a szubjektum-tükröző funkció visszaállítására törekszik, és egyben a szöveget mint kérdést akarja megszüntetni.¹⁷ Az ilyen szándékkal történő műfogyasztás nem találkozik az értelemadás dilemmájával, és ezért nem is kényszeríti

¹⁷ Vagy más szavakkal: ki akarja kerülni a feleletkényszert, „amely egy valódi dialogikus szituációban a Másikkal szemben az Énre nehezedik.” (Tarnay László: Etika és irodalomtudomány. In *Irodalom az ezredvégen*. Szerk. Ármeán Otília–Fried István–Odorics Ferenc. Pompeji–Gondolat, Budapest–Szeged, 2002, 267.)

a szubjektumot, hogy önmagát kérdőre vonja.¹⁸ Amennyiben a befogadók – hiszen erre fizettek be a mozijeggyel – csak saját humán én-pozíciójuk megszilárdítását akarják kilátni/kiolvasni a művek világából, a jelenvalóvá tevő médium önmagába zárul. Nem láttat, hanem elvakít, nem beszél, hanem süketé tesz. A türelmetlen nézők sürgetése („Mondja már!”, „Mondja...”), egyben a tükröző funkciót megtagadó szövegbe is beléfojtja a szót, és beszélője, akárcsak a jegyszédőnő a pódiumon, még mindig reflektorfényben, vagyis a hatalomvágyó tekintetek kereszttüzében: „lehetetlenül összezsugorodva” ül „a hatalmas, fehér vászon előtt”, és hallgat.

¹⁸ Vö. „a realista kritikus [...] a maga módján *megöli a nőt*, s vele a szöveg kérdését s a szöveget mint kérdést.” (Shoshana Felman: *A nő és az örültség: a kritika téveszméje*, 404.)

Az ember, aki nem látott a szemétől

ZORO HALÁLA

Zoro vakságának története

Hogy Zoro tragédiája szoros összefüggésben áll szemének, látásának működésmódjával, már a mozigépész által elmondott történet előre utaló felvezetéséből is kiderül: „A szemével kezdődött az egész – szólalt meg valaki a fiú mögött”. És valóban a vizsgált szöveg története tömören összefoglalható úgy, mint Zoro látásának váratlan, és gyorsan lezajló romlása, mely fura „vaksághoz” vezet, amennyiben vaknak tekintjük azt az embert, „aki üvegszemmel hagyta el a kórházat”. Fura, mert fiziológiai értelemben nem feltétlen tekinthető a szóban forgó állapot vakságnak, ugyanis mikor Zoro „tétova mozdulattal nyúlt egy levél után”, akkor nem valószínű, hogy a hulló falevél hangja vezeti mozdulatát, vagy amikor a filmstúdióban megismeri az új Zorot, akkor sem tapogatással, hanem látással szerez tudomást a döbbenetes hasonlóságról. Eszerint a szemműtékeken átesett Zoroval kapcsolatban teljes vakságról nem beszélhetünk, hiszen vannak dolgok, amiket lát, és vannak, amiket nem – vagy *továbbra sem* – lát. Ha viszont nem megvakulásról van szó, akkor mennyiben változik Zoro látása (már amennyiben változik), és mik e változás kezdő és végpontjai? Mitől kezd el romlani Zoro szeme, és miért nem segítenek rajta a műtétek?

Zoro látásának romlása lényegében akkor kezdődött, mikor felesége, Dalma Dagmarson odaállt elé, „a szemébe nézett”, és így szólt: „Mi nem élhetünk többé együtt”. Ekkor válik ugyanis bizonyossággá, hogy mégiscsak igazak voltak a rágalmak, melyek szerint feleségét elcsábította Huru, a „derék cimbora”. A „szemébe nézett” kifejezés utalhat arra, hogy a leleplezés egyben Zoro látásmódjának is szól, mely a Huru által létrehozott látszatot igazságnak vélte, és nem gondolt a manipuláció lehetőségével. Dalma vallomása *felnyitja* Zoro szemét, és ennek következtében rettenetes fejfájások kezdik gyötörni, és ha „éppen nem dolgozott, lehúzott redőnyök mögött feküdt,

borogatással a homlokán [...] A szeme pedig gyengült, egyre rosszabbul látott”.

Dalma vallomását megelőzően Zoro látásmódját olyan realizmus-elképzelés hatja át, mely a látásélményt összekapcsolja az igazság fogalmával. Igaznak véli, amit derék cimborája, Huru mutat neki, nem számol barátja valóságot átrendező mesterkedéseivel, és a saját látószervét is megbízható eszköznek tekinti. Mondhatni, mintegy kiiktathatónak véli a látás érzékszervének közvetítő voltát, és az anyagi világ és a róla alkotott mentális kép strukturális hasonlóságát feltételezi. Vagy Mitchell szavaival: „abszolút szimmetriát és hasonlóságot posztulál az elme és a világ között; valamint határozottan állítja a tárgy és a kép, a világ jelenségei és az elmében vagy a grafikus szimbólumokban található reprezentáció közötti pontról pontra való megfelelés lehetőségét.”¹ Az érzékszervei által közvetített világtapasztalatában nem kételkedik, és fenntartások nélkül elhiszi, hogy Huru hűséges barátja, jóakarója (még a névtelen leleplező leveleket is eldobja, összetépi), illetve, hogy Huru szereti a gyerekeket, és pénzt küld az édesanyjának.

Zoro filmalkotásait is ebben a szellemben készíti, hiszen valójában nem *rendezi el* előzetesen a rögzítendő látványt, hanem a forgatás alatt mindvégig a kamera kezelői oldalán marad: „Zoro bebújt a fényképezőgép sötét kendőjébe [...] Zoro talán ki se bújik a gépből”. Huru az, aki a látványt manipulálja, a felvevőgép számára *elő*rendezi: „Huru pedig a strand hölgyeit igazgatta a gép előtt”; Huru „egyébbel se törődik, csak a lányokkal. Az egyiknek megigazítja a karkját, a másiknak az állát, és közben házasságot ígér. Könnyen lehet, hogy Huru nem is egy lánynak ígér házasságot. Könnyen lehet, hogy Huru az egész strandot megszédíti.” Huru manipulálja a látványt, Zoro pedig ezt a felvevőgépével valós tényként rögzíti, vagy legalábbis nem lehet tudomása arról – hiszen „ki se bújik a gépből” –, hogy mi az, amit elrendezett számára „derék cimborája”, és mi az,

¹ W. J. Thomas Mitchell: *Iconology. Image, Text, Ideology*, 16. (345.) Mitchell itt nem saját véleményét, hanem Wittgenstein kritikájának kiinduló tételét fogalmazza meg, melynek kétségbevonását célozza az idézetet tartalmazó alfejezet.

amit nem. Ha a Zoro látásmódjához igazodó filmkészítés esztétikáját akarjuk jellemezni, akkor olyan világrögzítő modellt kell elképzelnünk, amelynek legfőbb jellemvonása, hogy a dolgok valóságát magára az ábrázolásra (ez esetben a celluloid szalagra) képes átvinni. Hasonló gondolatokat fogalmaz meg a mozgókép alapját adó fotó-eljárással kapcsolatban André Bazin, Roland Barthes, és részben Sigfried Kracauer is – mint arról már a bevezető fejezetben szoltam. Ugyanitt röviden vázoltam, az említett szerzők úgy vélik, hogy a külső világ képe az ember teremtő beavatkozása nélkül, mintegy önmaga médium voltának felszámolásával, szigorú determinizmus jegyében, automatikusan formálódik meg. E gondolkodásmódot segítségül hívva a továbbiakra vonatkozóan így fogalmazható meg a kérdés: valóban maradéktalanul alkalmazhatóak az imént megnevezett teoretikusok nézetei a vizsgált novella, és ezen belül Zoro filmkészítési eljárás módjának elemzésekor? Illetve: vajon ténylegesen felszámolja magát a mozgókép médiuma a Zoro által létrehozott filmekben?

E kérdések megválaszolásához legelőször is tisztázni kell, hogy mit tekint a szövegvilág az ábrázolás, megjelenítés médiumának. A képrögzítés motívumainak tanulmányozásakor olyan tárgyakat vehetünk számba, mint „fényképezőgép” (vagy ennek rövidebb alakja: „gép”), előhívott „(fény)képek”, „vetítőkamra”, és „a filmhíradó gépe”. Ha a „valóságábrázolás” ezen eszközeire tekintünk, akkor lényegében a képrögzítés (és bemutatás) tárgyi feltételeit ismerhetjük fel bennük: a kamera mint a rögzítés eszköze, az előhívott negatívok, vagyis a film(szalag) mint a rögzített anyag hordozója, és a vetítőterem, amely a rögzített anyagot láthatóvá teszi. E motívumok vizsgálata mégsem árulkodhat Zoro képrögzítési elképzeléseiről, mert e képalkotó eszközök különböző szövegvilágbeli személyekhez tartoznak: a fényképezőgépet Zoro kezeli, a vetítőfülkét a gépész uralja, a filmhíradó kameráját pedig Huru irányítja, manipulálja. A látványközvetítés tárgyainak vizsgálata ebből következően nem bíztat sok eredménnyel (legalábbis a feltett kérdések megválaszolásakor), ellenben ha megvizsgáljuk azokat a szövegrészeket, melyek a Zorot magukban foglaló terek fényviszonyait jellemzik, akkor érdekes, megfontolásra méltó rajzolatot vehetünk észre: „Zoro belebújt a fényképezőgép sötét kendőjébe [kiemelés tőlem: S. M.]” (ahonnét – és ezt már fen-

tebb idéztem – valójában ki se bújjik a forgatás alatt); majd Huru lepleződése után, Zoro, amikor nem dolgozott, elsötétített szobában, „lehúzott redőnyök mögött feküdt²”; aztán a szemmútét előtt „Bevittek egy sötét szobába [kiemelés tőlem: S. M.]”; utána pedig bekötött szemmel „feküdt az *elsötétített* szobában [kiemelés tőlem: S. M.]”. (Talán még e gondolatkörbe sorolható a műtét után hordott „sötét szemüveg” is, mint olyan eszköz, amely sötét környezetet biztosít a szem számára.) A forgatást Zoro mindvégig a fényképezőgép sötét kendője alatt tölti, ahová csak a gép kémlelőnyílásán keresztül jut be némi fény. A szöveg ezt a viszonyt tovább fokozza, mikor külső – belenéző – pozícióját metonimikus felcseréléssel belsővé teszi, és Zorot *gépben* tartózkodó személynek mutatja: „Zoro talán ki se bújjik a gépből”. A gép részévé válik, amely lokalizáció, a fényképezőgép mechanikáját figyelembe véve, annak „sötét kamrájában” képzelhető el, ahová csak egy kis résen – az exponálási időtől függően – az objektíven keresztül juthat be a kinti fény. Dalma megrázó vallomása után Zoro megpróbálja ezt a látásmódot metaforikusan kiterjeszteni azokra a szobákra, helyiségekre, melyekben az ideje nagy részét tölti. „Sötét kamrákká” változtatja őket, ahová csak réseken keresztül juthat be a fény. Úgy is értelmezhető ez a metaforikus kiterjesztés, mintha Zoro fenn akarná tartani azt a látásmódot, melynek modellje a „gép” mechanikájával írható le, és amelyhez viszonyítva az ő megfigyelői helyzete benne-létként adható meg. Amennyiben ezt a modellt általánosan akarjuk jellemezni, akkor három összetevőről biztosan beszélhetünk: egy sötét kamráról, egy résről, nyílásról, melyen keresztül a fény a sötét kamrába érkezik, és egy szubjektumról, aki a fény alakzatait érzékeli. E modell szinte pontos strukturális meg egyezése alapján lényegében a camera obscura modelljével állítható párhuzamba, melyet Descartes *La dioptrique* című művében így jellemez: „Tételezzük fel, hogy van egy zárt kamránk, amelyen egyetlen nyílás van; egy üveglencsét helyezünk a nyílás elé úgy, hogy mögötte egy bizonyos távolságban fehér lepedő van kifestítve olyan módon, hogy a kinti tárgyakról érkező fény képeket formál ezen a lepedőn.”² Hogy Zoro „gépben” (*in camera*) léte a sötét kamra XVII. századi

² Idézi: Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei*, 63.

struktúráját és ismeretelméleti megközelítésmódját idézi fel, az nem véletlen, hiszen a fényképészeti eljárások gyökerét szerkezeti hasonlóságuk miatt a legtöbb elméletíró éppen a camera obscura képpalkotási eljárás módjában lokalizálja, és olyan történelmi fejlődés kezdőpontjának tekinti, mely a reprezentáció egyre valóságosabb módjait képes létrehozni.³ Ha Zoro látásmódját a camera obscura használatjának valóságmegismerő helyzetéhez hasonlítottuk, akkor felmerül a kérdés, mi jellemzi e felhasználót, vagy ha tetszik, a camera obscura szubjektumát?

Amennyiben a camera obscura mechanikai sajátosságaiból indulunk ki, akkor legelőször is feltűnhet a camera által létrehozott, vászonra vetülő kép, és a megfigyelő szubjektum különválása, vagyis a megfigyelő alapvető elkülönülése a reprezentációtól. Jonathan Crary, aki *A megfigyelő módszerei* című munkájában kimerítő alapossgal vizsgálja a szóban forgó problémakört, „sötét keretei közé bezárt és független” megfigyelőként határozza meg a camera obscura szubjektumát, akit a sötét kamra individualizációs művelete egyfajta aszkézisre kényszerít, a világtól való visszavonulásra ösztökél, hogy „ezen keresztül az ember a most már »külső« világ sokrétű tartalmához való viszonyát szabályozhassa, és megtisztíthassa.”⁴ A „külső” ez esetben azt a világot jelenti, ahonnan a fény a falba ütött kis lyukon keresztül a kamrába érkezik. Ebből következően a camera obscura szubjektuma nemcsak a vászonra vetülő képtől, hanem a „kinti” világtól is elkülönül. A falra vetülő ábrán kívül a kép létrejöttét is megfigyelheti, magyarán úgy van jelen, „mint az objektív világ me-

³ Nemes Károly például ekképpen ír „Louis Lumière” című tanulmányában a fényképezés eredetéről: „A sötétkamrában megjelenő képről már a 15. században beszélt Leone Battista Degli Alberti (1404–1472), Albrecht Dürer (1471–1528) és Leonardo da Vinci (1452–1519). Valamennyien – és még rajtuk kívül sokan – természetesen a rajzzal hozták kapcsolatba a készüléket [...] De csak Joseph Nicéphore Niepce (1765–1833) helyezett fényérzékeny aszfaltos lemezt a camera obscurába”, vagyis arra a helyre, ahová Descartes a fehér lepedőt helyezte. (Nemes Károly: Louis Lumière. In *Filmtudományi szemle 1*. Magyar Filmtudományi Intézet, Budapest, 1972, 12–13.)

⁴ Crary: i. m. 55.

chanikus és transzcendentális reprezentációjának testetlen tanúja.”⁵ A kép rajta kívül keletkezik, vagyis eleve kizárt, hogy a megfigyelő a reprezentáció részének tekintse saját pozícióját. Crary idézett művében meggyőzően bizonyítja, hogy a sötét kamra a 17. és 18. században a filozófiai beszédmód meghatározó metaforája, mely a tapasztalatszerzés és érzékelés mintaadó modelljét jelöli.⁶ Tekintsük például az egyik leghíresebb camera obscura leírást Locke *Értekezés az emberi értelemről* című munkájában: „a külső és belső érzékelésen kívül nem ismerek más bejáratot, melyen át a tudás bejuthatna az értelembe. Amennyire meg tudom tehát állapítani, csupán ezeken az ablakokon keresztül hatolhat be fény ama sötét szobába. Mert úgy gondolom, az értelem nem csekély mértékben hasonlít egy olyan dolgozószobára, amely teljesen el van zárva a napfény elől, eltekintve néhány apró nyílást, melyeken át kívülről a szemnek szánt képmások, avagy külső ideái belépnek; s ha lennének ilyenén képek, melyek egy afféle sötét szobába érkezők, meg is maradnának ott, és szép rendben el is helyezkednének, hogy adandó alkalommal megtaláljuk őket, akkor mindez szerfölött hasonlítana az emberi értelemre, már ami a látás tárgyait s a róluk alkotott ideákat illeti.”⁷ A sötét kamra idézett, metaforikus használatában a megfigyelő szerepét az elme kapja, mely a kívülről jött látásélményeket ideák formájában tapasztalja meg, vagyis a példában kauzális viszony létesül a „látás tárgyai” és az „ideák” közt.⁸ (Az „ideák” a camera obscura vásznára vetülő képpel rokoníthatók.) Az utóbbiak ugyanis az előbbieket okaként léteznek csupán, a külső a belső előidézője, a folyamatot pedig az elme felügyeli, mint „testetlen tanú”. Látható, a külső és

⁵ Crary: i. m. 57.

⁶ „a camera obscura mint az emberi látás metaforája a 17. század folyamán egész Európát áthatotta” (Crary: i. m. 50.)

⁷ John Locke: *Értekezés az emberi értelemről*. Ford. Vassányi Miklós. Osiris Kiadó, Bp., 2003, 172–173. (II. xi. 17.)

⁸ Az idea Locke szóhasználatában elméleti entitást jelent („elméleti képmás, képzet, faj”), melyek nem velünk születettek, hanem „érzékelésből vagy reflexióból származnak”, mégpedig úgy – legalábbis az előbbi esetében –, hogy az „érzéki minőségeket” az érzékek az „elmébe szállítják”. (Vö. i. m. Második könyv. Különösen: 107–111. [i/1–10])

belső élesen elválík egymástól, a megfigyelő pedig úgy tekinti a belsőt – a példában az ideák világát –, mint egy önmagán kívüli mezőre eső vetületet. A szem elkülönülése a létrejövő képtől a látvány uralhatóságát implikálja, és ezáltal azt sugallja a (szemet birtokló) megfigyelőnek, hogy létezik az az egyetlen pont, amelyből a látszólagos rendtelenséget harmóniába lehet rendezni.⁹ A szem és a belső kép elkülönítése olyan jellemvonása a sötét kamrának – állítja Crary –, mely által megtestesülhet az ember pozíciója az Isten és a világ között. „A camera obscura a természet törvényeire (optikára) épül, de egy természetén kívüli síkra exponálva Isten szemének megfeleltethető kiváltságos nézőpontot kínál. Inkább egy tévedhetetlen metafizikai szem ez, mint mechanikus szem.”¹⁰ A vászonra kivetülő kép – vagy Rorty terminusával –, a *tábla* egy külső nézőpontból mint a látvány fókuszából történő megfigyelésének a folyamata egy másik, sokat vizsgált problémakör elemzését is megkerülhetetlenné teszi, mégpedig a geometriai, vagy más szóval a centrális perspektíva jelenségét. A centrális perspektíva kidolgozásának előfeltétele ugyanis, hogy létezik egy kiemelt nézőpont, ahonnet a látás tárgyai – a geometria törvényeinek megfelelően – elrendezettnek, vagy ha tetszik, strukturálnak látszanak, és ezáltal azok a megfigyelő számára átláthatónak és uralhatónak tűnnek. A centrális perspektíva felkínálja azt a nézőpontot, amelyből a világ fenyegető kaotikussága mégis harmóniába rendezhető (akárcsak a *táblán* a világ dolgai). Amennyiben a reneszánsz perspektíva néző szubjektumát a camera obscura megfigyelőjével rokonítjuk, akkor olyan pozíció áll elő, melyet Crary a „té-

⁹ A „belső” kép nézése elképzelhető úgy is, mintha egy hatalmas táblát nézne a megfigyelő, melyen a világ dolgai elrendeződnek, és így a rend egységes terét mutatja a sík felület, amelyet nem változtat meg a megfigyelő saját érzékelő és fiziológiai apparátusa sem, és amelyben tanulmányozni és mérni lehet a világ tartalmait. (vö. Crary: i. m. 71–73.) Crary Rorty *Philosophy and Mirror of Nature* című munkájára hivatkozik, melyben a szerző a *tábla* metaforát használja a 18. század megfigyelőjének leírására: „minden megismerés, úgymond, a táblát [tablet] megfigyelő szem működése, nem pedig magáé a tábláé” (Richard Rorty: *Philosophy and the Mirror of Nature*. Blackwell, Oxford, 1980, 143–144.).

¹⁰ Crary: i. m. 64–65.

vedhetetlen metafizikai szem” fogalmával határoz meg. Ez a látványtól elkülönülő szem az egyetemesen érvényes igazságok megértésének képességét hordozza magában, és így – szubjektivitást kizáró – objektív képet tud alkotni a világról.¹¹ Röviden: a camera obscura szubjektuma olyan független megfigyelőnek tekinthető, aki képes biztosan (objektíven) elhatárolni a képet és a tárgyat, továbbá képes a külső tárgyat és a belső reprezentáció közti viszonyt rendben tartani, és „rátekinthető” helyzetéből következően megnyugtató harmóniába rendezi és uralja az elé táruló látványt. Amennyiben ezeket a megállapításokat Zoro látásmódjára vonatkoztatjuk, akkor megerősíthetjük azt a feltételezést, miszerint Zoro az elméjében megjelenő látásérzeteket valóságosnak, objektívnek tekinti, melyek mintegy tökörszerű viszonyban állnak a látás tárgyaival, vagy legalábbis annak „egyetemes igazságából” részesülnek, egyszóval mindent igaznak vél, amit lát, ezért tudja Huru oly könnyedén manipulálni. Ebben az értelemben – hogy egy korábban feltett kérdésre válaszoljak – valóban közvetlenül elérhetőnek véli Zoro a valóság igazságát, és eme elképzelése nagyban rokonítható a már említett két elméletíró, Bazin és Barthes gondolataival. Mi történik azonban Zoro látásával a műtétek során, illetve mik azok a hatások, amelyek látszólag vakká teszik?

Volt már róla szó, hogy Dalma vallomása után kezd el rohamosan romlani Zoro szeme, míg végül műtetre kerül sor. A műtetre készülés közben „különféle üvegeket dugtak Zoro szeme elé”. Aztán a műtét után „üvegszemmel hagyta el a kórházat”. A „derék cimborá” pedig az üvegszemére hivatkozik, amikor azt magyarázza, hogy miért távolították el a filmgyárból. Majd legvégül az „Üveges tekintetű” Zoro életnagyságú plakát formájában átkerül annak a kis mozinak az előterébe, ahol a mozigépész az egész történetet a fiúnak elmeséli. Először tehát torzító, vagy látáspontosító üvegeket próbálgatnak

¹¹ Ugyanez Panofsky szavaival, aki a reneszánsz perspektíva vizsgálatakor jut hasonló gondolatra: „a perspektíva révén sikerült megvalósítani a pszichofiziológiai tér áttételét a matematikai térbe, más szóval: sikerült objektíválni a szubjektívet.” (Erwin Panofsky: A perspektíva mint szimbolikus forma. Ford. Tellér Gyula. In uő: *Jelentés a vizuális művészetekben*. Gondolat Kiadó, Bp., 1984, 195.)

a szeme előtt, aztán pedig ezek közül egyet szem formájában a szemüregébe ültetnek. Azt is említettem már, hogy e műtét nem vezet szó szoros értelemben a vaksághoz, inkább csak Zoro látásmódjának átalakulásához. A legszembetűnőbb változás: egy üvegszem beépítése, egy külső lencse testbe illesztése. Korábbi látásmódját olyan megfigyelői pozíció határozta meg – hasonlóan a camera obscura szubjektumához –, mely a szemet elválasztotta a látványtól, és a megfigyelőt testetlenné tette. A műtétet követően azonban a szem (mint egy üveglencse) visszakerül a *testbe*, annak részévé lesz, és ez a metonimikus összekapcsolás egyben a látás *testbeli* újjászületését is jelenti. Miért fontos, hogy a látás eszköz (szem) visszakerül a testbe? A camera obscura testetlen megfigyelője kivonta magát a látvány létrejöttének mechanizmusából, így képes volt isteni pozícióba kerülni, a látvány urává válni, és ezáltal szubjektív tévedéseit kiiktatva lehetősége nyílt az objektív megfigyelésre. Ezzel szemben a testbe visszahelyezett látás egészen más megfigyelői pozíciót jelöl ki a szubjektum számára. Kiszolgáltatottjává válik a test pszichofizikai mechanizmusainak, és ezáltal elérhetetlenné válik számára a világ objektív megismerésének lehetősége. Hogy ennek hatására miképpen változik meg a sötét kamra megfigyelőjének látásmódja, azt Goethe *Szintan* című művének egy részletével meggyőzően lehet szemléltetni:¹² „Egy lehetőség szerint besötétített szobában legyen az ablaktáblán egy körülbelül három hüvelyknyi átmérőjű, kerek nyílás, melyet tetszés szerint ki- és eltakarhatunk: bocsassuk rajta keresztül a napfényt egy fehér papírlapra, s nézzünk némi távolságból mereven a megvilágított körre.”¹³ Egészen idáig a sötétkamrának meg lehetőségen pontos leírást figyelhetjük meg. Majd így folytatja Goethe: „azután takarjuk el a nyílást, és nézzünk a szoba legsötétebb helyére: ekkor egy kör alakú tünemény lebeg majd előttünk. A kör közepét világosnak, szintelennek, némileg sárgásnak fogjuk látni, a szegélye viszont rögtön bíborszínűnek tűnik fel. Bizonyos időbe telik, amíg ez a bíborszín kívülről az egész kört beborítja, és végül

¹² Jonathan Crary példáját idézem (i. m. 84.).

¹³ Johann Wolfgang Goethe: *Szintan*. Ford. Rajnai László. Corvina Kiadó, Bp., 1983, 33.

megszünteti a világos középpontot.”¹⁴ Azáltal, hogy a nyílás letakarására szólít fel Goethe, a camera obscura „mint optikai rendszer és episztemológiai illusztráció lerombolását és tagadását teszi közzé. A nyílás lezárása feloldja a belső és külső tér megkülönböztetését, amire a camera obscura (mint készülék és paradigma) működése épült.”¹⁵ A színes, lebegő körnek, mely mindenféle színváltozásokon megy keresztül, nincsen megfelelője sem a sötét kamrán belül, sem azon kívül; ezek teljes egészében a megfigyelő testhez tartoznak, és a látás szükségszerű velejárói: „nézzünk mereven a kis színes felületre, s vegyük el egy idő múlva anélkül, hogy tekintetünket elmozdítanánk: ekkor a fehér táblán egy más szín spektruma válik láthatóvá [...] olyan képből ered, mely már *a szemhez tartozik* [kiemelés tőlem: S. M.]”¹⁶ A megfigyelő testi szubjektivitása, amelyet a camera obscura fogalma eleve kizárt, hirtelen olyan színtér lesz, amelyen a megfigyelő megjelenhet. A sötétkamra paradigmáját felváltó modern látás legfontosabb ismérvének tekint Crary, hogy az emberi test az optikai élmény aktív megteremtőjévé válik: olyan pillanat ez – írja – „amikor a látható dolgok kiszabadulnak a camera obscura időtlen rendjéből, és letelepszének egy másik készülékben, az emberi test instabil fizioiogiájában és ideiglenességében.”¹⁷ A testbe visszahelyezett megfigyelő képtelen elkülöníteni a látás „valódi” tárgyait és saját elméjének kreatúráit. Ennek korabeli bizonyítékeként Crary Helmholtz Müller 1826-ban publikált, az érzékek vizsgálatára vonatkozó munkáit idézi, melyek során Müller kimutatta, hogy esetleges viszony áll fenn inger és érzet között. A látásérzékelés tesztelésekor arra a meglepő következtetésre jut a szóban forgó tudós, hogy a megfigyelő fényélménye nem áll szükségszerű kapcsolatban a valódi

¹⁴ Goethe: i. m. 33.

¹⁵ Crary: i. m. 85.

¹⁶ Goethe: i. m. 33. 34.

¹⁷ Crary: i. m. 87. Crary e „pillanatot” az 1810 (Goethe *Színatanának* első megjelenése) és 1840 közt lezajló tudományos és filozófiai változásokhoz köti, ellenben azokkal a kutatókkal, akik a modern látás születését az 1870-es és 1880-as években kibontakozó (elsősorban Cézanne, Manet névével fémjelzett) modern festészeti iskolák megjelenésének eseményeként határozzák meg.

fénnyel. Ezután felsorolja a fényérzet kiváltására képes hatóerőket, mint például: agryázkódás, ütés, narkotikum, vértolulás, elektromosság stb., majd szinte sajnálkozva teszi hozzá, hogy a sugárzó fény is eredményezhet látási élményeket.¹⁸ Ez a Crary által idézett példa is azt támaszthatja alá, hogy a testbe visszahelyezett megfigyelő a belső érzékelés és a külső jel közötti megkülönböztetést – melyet Goethe szóhasználatában még fellelhetünk – nem tudja már objektív szempontok alapján fenntartani, vagyis megkérdőjeleződik számára a referencialitás lehetősége, és egyúttal a látvány igazsága is megítélhetetlenné válik.

Zoro szemmútéte értelmezhető úgy, mint az imént vázolt átmenet a camera obscura modellje által meghatározott geometriai optikából a test instabilitását figyelembe vevő fiziológiai optikába. Zoro arra kényszerül, hogy szembesüljön a látás igazságának teljes meghatározhatatlanságával, és hogy kételkedjen a látásélmények valóságtartalmában. Ennek példája a szövegben, amikor találkozik az új Zoroval, aki a helyére került a filmgyárban. Ekkor válik ugyanis nyilvánvalóvá számára, hogy a látás tárgya(i) szabadon felcserélhető(k) – mint ahogy őt is lecserélték egy másik emberre – anélkül, hogy a látásélmény (nézőkben) megváltozna, hiszen a közönség – mondja Huru – „észre sem vette, hogy elindítottam egy új Zorot”. Kissé hasonlít e Zoro-csere ahhoz a mülleri kísérletsorozathoz, mely bizonyította, hogy a látásélményeknek nem feltétlen kell fényhatásokból születniük, hanem ütés, vértolulás stb. is kiválthatja azokat. A referenciális illúzió könyörtelen lelepleződését éli meg Zoro a helyettesítőjével való találkozásban.

Érdemes tüzetesebben szemügyre venni a műtételőkészítő eseményt, melynek során Zoro szemét a régi látásmódról az újra próbálják meg átállítani: „Bevitték egy sötét szobába, ahol sokáig kellett feküdnie. Köpenyes alakok mozogtak körülötte. Egy pillanatra mintha a felesége állt volna mellette. Mintha Huru kerek képe bukkant volna fel. Egy lámpa apró gömbje a sötétben. Közelebb, egyre közelebb, aztán már akár egy Jupiterlámpa.” A szituáció szinte tökéletes mintája a camera obscurának: elsötétített szoba, ahová egy apró gömbből

¹⁸ Crary: i. m. 107. 108.

érkezik a fény.¹⁹ Először Zoro *bizonytalan* képeket lát, melyek valóság tartalma felől nincs meggyőződve: *mintha* feleségét és Hurut látná. Ez részben már közelítésként értelmezhető a Goethe által leírt – és fentebb idézett – látási élményhez, mely nem látási tárgyra vonatkozik, hanem az érzékelő szubjektum pszichológiai, fiziológiai állapotából eredeztethető. Zoro olyat lát, ami lehet, hogy csak a képzeletében játszódik le. Kezd elszakadni a referenciális látásmódtól. Aztán a szemét elvakítja a fény, mely a külső világból jövő látványok forrásának tekinthető. Goethe a camera obscura nyílásának lezárására szólít fel, a Mándy-szöveg pedig a kinti fény sugarába nézést példázza. Mindkét megoldás hasonló eredményre vezet: a camera obscura paradigmatis modelle nének lerombolását és tagadását teszi közzé. Amennyiben a megfigyelő szeme a sötét kamra kinti fényeket beengedő nyílására tapad, annyiban ki is iktatja látásából a camera obscura egész mechanizmusát. Szeme nem áttételeken keresztül (lyuk, kamra, vászon) találkozik többé a külvilággal, hanem közvetlenül áll a fény útjában. A szem kiszabadul a camera obscura időtlen rendjéből, és a világ részévé válik.²⁰ A sötét kamra által biztosított objektív megismerés lehetősége is szertefoszlik, hiszen a megfigyelő testébe visszahelyezett szemnek (amit Zoronál a műtét során beültetett üvegszem jelez) nem lehet biztos tudása a látásélmények eredetéről. Ezen állításom igazolására szövegek közi elemzéssel szeretnék rámutatni, mégpedig a vizsgált novella és Platón *Állam* című munkájából kiemelt részletek összevetésével; meglátásom szerint ugyan-

¹⁹ Természetesen nem mindegy, hogy lámpaizzóból (mint a szövegben olvasható) vagy kívülről, a szobán túli világból jön-e a fény, de erre a későbbiekben még visszatérek.

²⁰ Merleau-Ponty szavaival: az észlelő fizikai testével beépül a világ húsába. „Látható és mozgó testem a dolgok sorába tartozik, egy közülük, beleágyazódik a világ szövetébe” Uő: *A szem és a szellem*. Ford. Vajdovich Gyöngyi és Moldvay Tamás. In *Fenomén és mí*. *Fenomenológia és esztétika*. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat Kiadó, Bp., 2002, 56.) Vagy máshelyütt: „testem ugyanabból a húsból van, mint a világ [...] a dolgok testem meghosszabbításai és a testem a világ meghosszabbítása, általa a világ körülvessz engem.” (Uő: *A látható és a láthatatlan*. Ford. Betegh Gábor. *Athe-naeum* 1993/4, 32. 38.)

is Zoro lámpába nézése kísértetiesen hasonló ahhoz a Szókratész által előadott történethez, melyben a filozófus a világ látványának árnyékszerűségéről beszél:²¹ „Képzeld el egy föld alatti, barlangszerű szálláson – amelynek bejárata a fény felé tárul, és olyan tág, mint a barlang – embereket, gyerekségüktől fogva lábuknál és nyakuknál megbéklyózva, hogy egy helyen kell ülniük, és csak előre nézhetnek. Fejüket a béklyótól nem tekerhetik körbe: a hátuk mögött, föntről, lobogó tűz világít; e tűz és a béklyózottak között fent út vezet, ennek hosszában alacsony fal épült, mint amilyen a közönség és a bűvészek között lévő kerítés, mikor az utóbbiak csodákat mutogatnak [...] Majd azt is, hogy a kis fal mentén mindenféle holmit hurcolnak úgy, hogy a fal fölé magasuljanak: emberszobrokat, állatok kő, és fa képmásait [...] GLAUKON: Titokzatos képről, titokzatos rabokról szólasz! SZÓKRATÉSZ: Ezek hozzánk hasonlók. Mit gondolsz, az ilyenek önmagukból és egymásból látnak-e valami mást, mint az árnyakat, amelyeket a tűz a barlang szemközti falára vetít?”²² A strukturális hasonlóság e példázat leírta barlang és a sötét kamra közt nyilvánvaló: helyiségen kívülről jövő fényforrás,²³ mely a megfigyelővel

²¹ Nem állítom persze a két szöveg genetikus érintkezését, vagyis hogy a Mándy szöveg közvetlen (értelmezői) kapcsolatban állna az alábbiakban bemutatásra kerülő Platón írással (bár ezt a lehetőséget sem zárhatjuk ki), hanem inkább két gondolkodásmód példáiként hasonlítom őket össze, azzal a céllal, hogy a Mándy-szöveg jelenségeiről pontosabb képet adhassak.

²² Platón: *Az állam*. Ford. Jánossy István. Lazi Könyvkiadó, Szeged, 2001, 224. (514 a–c. 515 a.)

²³ Az „igazi fény” a barlangon *kívül* kell, hogy legyen, mert az igazi fényre a barlanglakót ki kell vezetni: „kijutna a fényre” [mármint a barlangból ki], és „legvégül [miután túljutott a tűz káprázatán] megláthatná, és szemlélhetné a Napot [...] a Napot eredeti helyén és mivoltában.” (i. m. 225. 226. (516 a. b.)) A szó szerinti értelmezés persze elkülönítené a napot (kint) és a tüzet (bent) mint fényforrásokat, ám a szó szerinti értelmezés sok egyéb problémával járhat. Például: ha a földalatti üreg bejárata barlang nagyságú, akkor az onnét beáramló napfény miért nem vet erősebb árnyékot, mint a tűz? Vagy: ha a barlang bejárata nem a megbéklyózottak mögött van, hanem a fejük fölött, ahogy ezt a szöveg kimondatlanul a leg-erősebben sugallja (vö. „fölvonszolná”), miért nem érzékelik a fentről

szemközti falra képeket vetít. Az igazán érdekes részek azonban csak ezután következnek a Platón műben: „SZÓKRATÉSZ: Most azt képzeled el, milyen is lenne béklyóból oldoztatásuk és oktalanságból gyógyulásuk, ha véletlenül természetes állapotba jutnának. Ha valamelyiküket föloldoznák és kényszerítenék, hogy álljon föl, tekeresse a nyakát, lépkedjen, pillantson a fénybe [...] és ha valaki kényszerítené, hogy a fénybe pillantson, ugye megfájdulna a szeme, és menekülve fordulna afelé, amit látni képes [...] és mikor kijutna a fényre, a nagy sugárzástól káprázó szeme látna-e valamit is abból, amit igazi világnak tekintünk?”²⁴ Platón írásában a fény felé fordulás először a káprázó vaksághoz vezet, aztán pedig, ha már megszokta a szem a ragyogó fénysugárzást, láthatja feltárulni az „igaz világot”. A fényforrásba néző Zorot is elvakítja az erős sugárzás, mely bizonyos értelemben a szókratészi igazságba nézéssel hasonló konzekvenciákra vezet, legalábbis abban az értelemben, hogy el kell fogadnia, tévesen gondolta korábbi látásmódjáról, hogy az a látvány igazságát tárja fel elméjének. Zoro korábbi „vakságának” belátásában rokon a fényre vezetett barlanglakókkal, ám a számára felkínált újabb látási alternatíva már jócskán eltér a béklyóitól megszabadult barlanglakóétól. Az utóbbi ugyanis, miután rögzített állapotban tartott testét kiszabadította,²⁵ és napvilágra jutott: „sokkal helyesebben lát, mert közelebb került a valósághoz, és igazibb lét felé fordult.”²⁶ Ezzel szemben Zoronak arra kell rádöbbennie, hogy számára az objektív igazság lehetősége végérvényesen elveszett. Az „igazság fényébe” nézés azt bizonyítja számára, hogy amit korábban a látvány igazságának hitt, az ettől a pillanattól fogva egyáltalán nem létezik többé, se árnyékként, se a napfény visszatükröződéseként. Ellentmondásos állapot: az igazság megvilágító és egyben elvakító fénysugarában az

jövő fényt, és annak árnyékát? Vagy a fentről jövő napfény nem fakítja-e ki a hátulról jövő tűz vetette árnyékokat? Stb.

²⁴ Platón: i. m. 225. (515 c. 516 a.)

²⁵ Érdekes hasonlóság még, hogy a barlang megfigyelője, mivel mozdulatlaná van béklyózva, akárcsak a camera obscura szubjektuma, lényegében elveszíti a testét. És ezt csak akkor nyeri vissza, amikor megoldják béklyóit, és a napfénybe „fölvonszolják”.

²⁶ Platón: i. m. 225. (515 d.)

igazság örökre elvész számára.²⁷ Mindezen tapasztalatai ellenére Zoro nem képes maradéktalanul végrehajtani a geometriai optikából a fiziológiai optikába való átmenetet. Bár műtétek sorozatának eredményeként a látás szerve, a szem testébe került, mégsem válik annak organikus részévé. Tekintete élettelen, üveges tekintetté alakul. Jóllehet most már látja, hogy Huru miképpen manipulálja a látás tárgyait (őt is lecserélve egy másik Zorora), illetve látja a referenciális illúzió létrehozásának fortélyait, mégsem képes egy ilyen reprezentációs eljárás világában megmaradni. Az ő útja a „Film Teme-tőjébe” vezet, ahol egy „lehetetlenül sovány”, rozszant lovon, piszkafalándsásával meg pajzssal felfegyverkezve szélmalomok felé kezd kocogni: „És már ott ült a lovon, lándzsával, pajzssal. Szélmalomok a távolban. Zoro sálja kibomlott, felöltőjének szárnya lebegett, ahogy a ló elindult vele. Forogtak a szélmalomok. Már várták, hogy felröpítsék a levegőbe, hogy továbbadják, egyik a másiknak, egyik a másiknak...” A Don Quijote-i történet a Mándy-novellában alapvető változtatással jelenik meg. Amíg a spanyol lovag Cervantes történetében eléri a szélmalomokat, és összezúzott testének fájdalmában tapasztalja meg téves ábrándjainak következményeit,²⁸ addig Zoro sosem érheti el képzeletének (referencia)tárgyát, az ellenségnek vélt szélmalmot: „Egy ló árnya, egy lovas árnya a nagy üres mezőn, ahogy megy a lassan hátráló szélmalomok felé.” Zoro, mivel a távolodó szélmalomok lapátjai csontjait sosem törhetik össze, mindvégig a látvány igazságának tudatában nyargal feléjük. A találkozás, mely a napba nézéshez hasonlóan a korábbi tévedés lelepleződését és egyben az abszolút igazság megszűntének pillanatát hordozná magában, örökre elhalasz-

²⁷ A napba nézés (örökre) elvakító ereje a Platón szövegben is benne rejlik: „legvégül megláthatná [...] önmagát a Napot, eredeti helyén és mivoltában” (i. m. 226. 516 b.) A nap ugyanis miközben az igazság forrásaként ragyog, egyben vakká is teszi azt, aki nézi (a szó szoros értelmében), vagyis vakká a ragyogó igazság látására. Nyilván Szókratész céljainak megfelelően – a nevelődés folyamatának bizonyítására – másképpen alkalmazza és értelmezi e példázatot.

²⁸ Itt ismét a test érzékelésben betöltött szerepére hívnám fel a figyelmet, hiszen Don Quijotének éppen ez a *testi* tapasztalata nyithatná fel végre ábrándjaitól homályos szemét.

tódik. Ebben az értelemben Zoro mindvégig vakon üget a távolodó szélmalomok felé. Egyfelől, mert malmokat vél ellenségeinek, másfelől, mert fogyni látja a távolságót. A camera obscura epizstemológiaiájának értelmében azonban nagyon is *jól látja*, hogy vad óriások hívogatják, akikkel feltétlen meg kell küzdenie. Ki kell velük állnia látásérzeteinek igazságáért, még ha ez a csata másképpen nem is végződhet, mint az ő megsemmisítő vereségével.

Marshall McLuhan *A Gutenberg-galaxis* című könyvében a Don Quijote-i helyzetet a médiumváltás ambivalens szituációjaként értelmezi. Cervantes regényének témája nagyon leegyszerűsítve, hogy a régi életmódot felváltja az új rend. Don Quijote egy fantáziavilágban él, az eltűnt feudális hierarchia világában, miközben körülötte már mindenki egy „új” világnaként létezik. McLuhan a két világ határát, két irodalomközvetítési mód határaként írja le: „Azáltal, hogy a középkori lovagregények nagy fóliánsait választja valóságnak, Cervantes egyfajta ambivalenciát hoz létre a lovagregény és a nyomtatás széles körű alkalmazása között. Mert a nyomtatás volt az *új* valóság, és ugyanakkor éppen a nyomtatás tette először lehetővé, hogy a középkor régi valósága a nép számára hozzáférhető legyen. Hasonlóképpen ahhoz, ahogy napjainkban a film és a televízió kölcsönöz életünkben olyan konkrét jelleget és realitást az Amerika határain túl történt dolgoknak, amilyennel korábban ezek a dolgok csak igen kevesek számára bírtak.”²⁹ McLuhan médiumváltásra képtelen figuraként jellemzi Don Quijotét, aki a nyomtatott írásbeliséggel megjelenő új világszemléletet nem tudja magáévá tenni. Mindemellett, ahogy az idézett szakaszból is kitűnik, Don Quijote figuráját McLuhan

²⁹ Marshall McLuhan: *A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte*, 240. Cervantes Don Quijotéjának története egyébként többször visszatekintő, mondhatni egyik alap példázata az idézett könyvnek. Vö. még: „Don Quijote kalandjainak szeszélyesen kanyargó vonalai húzzák meg a határt: bennük ér véget a hasonlóság és a jelek régi játéka; itt már új kapcsolatok szövődnek [...] Miután a hasonlóság és a jelek szétváltak, kétféle tapasztalat született meg, és két egymással farkasszemet néző szereplő lépett a színre.” (Michel Foucault: *Szavak és dolgok*. Ford. Romhányi Török Gábor. Osiris, Bp., 2000, 65. 68.) Akár a „farkasszemet néző szereplők” megtestesítőiként is értelmezhetők Zoro és Huru figurái.

a XX. század technikai eszközeivel (televízió, film) szembekerülő ember mintapéldájának is tekinti, aki az ún. elektronikus kor technológiáival szembesülve hasonló viláगतértelmezésre kényszerül, mint hajdanán a nyomtatás megjelenését feldolgozni kénytelen ember. McLuhan az elektronikus korban az új és egyben régi („törzsi”) szóbeliség megjelenését, visszatérését véli felfedezni. Ettől némiképpen eltérően, pusztán a vizuális szempontokra helyezve a hangsúlyt, elmondható, hogy az új technikai apparátusok által létrehozott vizuális élmények világképét Don Quijotéhez hasonlóan képtelen el-sajátítani Zoro, és ehelyett felépít egy világot, mely a régi, camera obscura által meghatározott paradigmát éleszti újra. Mindezzel összhangban Zoro vakságának története röviden úgy foglalható össze, hogy a fiziológiai látás lehetőségét visszautasítva, visszatér a camera obscura működése által jellemezhető látásmódhoz, mely cselekedete a műtétek során beépített szem élettelen üvegszerűségét eredményezi, és a Huru képviselte látás-elméletek felől nézve azonnal orvosolandó vakságnak tetszik.

Zoro halálának története

Magyarázatra szoruló, fura kettőssége a *Zoro halála* című novellában ábrázolt világnak, hogy – amiképpen meg is vakul Zoro, meg nem is, úgy – bizonyos értelemben meg is hal Zoro, meg nem is. Jóllehet a novella címe Zoro halálát vetíti előre, legalábbis fizikai értelemben Zoro mégsem hal meg. Aki meghal az az új- vagy ál-Zoro, akivel Huru lecseréli az igazi Zorot: „Borotválkozás közben jött rá. Hát igen, úgy találták meg, elvágott torokkal. [...] Azt mondják nem tudta elfelejteni azt a napot, amikor a filmgyár folyosóján eléje állt a régi Zoro, az igazi Zoro.” A probléma súlyát a cím általi kiemelés is hangsúlyozza: *Zoro halála*. Az idézetben a „rájött” kifejezés legalább kétértelmű. *Rájött* például az (ön)pusztításvágy vagy valami ahhoz hasonló „őrült” állapot, ami az öngyilkossághoz vezetett. Vagy a másik értelemben: *rájött* valamire; valami kínzó gondolatnak, rejtélynek a megfejtésére, megoldására stb. Az utóbbi jelentés előtérbe állítása esetén – amely valójában nem is független az első-től, hiszen, ha a *pusztításvágy jött rá*, akkor az például eredhet abból is, hogy előtte *rájött* valami alapvető dologra – felmerül a kérdés, mi

az a fontos valami, amire *rájött* az új Zoro? Továbbá még lényegbevágóbb kérdés: miért az új és nem a régi Zoro az, aki fizikai értelemben meghal? Illetve: ha testi mivoltában nem is távozik az élők sorából, mennyiben tekinthető *mégis* halálnak az, ami végül az igazi Zoroval történt? Hiszen a szöveg Zoro életútjának végeként „Temetőt” említ, még ha ebben a temetőben nem is találsz „kereszteteket meg sírokat”. Hogyan temetkezhetnek akkor ide az emberek?

Az igazi Zoro „fura” halálának oka feltételezésem szerint ugyanott keresendő, ahol nem kevésbé kétértelmű vakságának gyújtópontját megleltük, vagyis Dalma vallomásánál, melyben – mintegy felnyitva és egyben elvakítva Zoro szemét – megvallja szerelmi viszonyát Huruval. E vallomás, az igazságnak hitt hazugság leleplezésén túl még egy lesújtó következménnyel jár Zoro számára. Nevezetesen, hogy Dalma nem *tekinti* őt többé szerelmének, vagyis annak a férfinak, akire vágyik. És mivel Dalma nem ismeri fel Zorot kedveseként, hiszen szerelmes tekintetét másra veti, annyiban meg is szünteti azt a tükörszerű viszonyt, melyben Zoro az ő nemi ellentétéként határozhatja meg önmagát. Az elveszni látszó tükörszerű viszony ugyanis – Shoshana Felmant idézve – a következőképpen jellemezhető: „a Férfiasság saját egyetemes megfelelőjeként állítja be a nőiséget, azaz olyasvalamiként, amely meghatározza és méri az értéket”. Eszerint Zoro úgy tekint Dalmára, mint tárgyra, amelynek az a szerepe, hogy rá reflektálva „igazolja az ő »szubjektumként« való elégségességét, s közvetítőként szolgáljon a saját magával való tükörszerű viszonyában.”³⁰ Kissé talán bizarrul hathat, hogy – Felman szóhasználatát megőrizve – tárgynak nevezem Dalmát, ám meggyőződésem, hogy e szóhasználatot annak a kérdésnek a megválaszolása tudja indokolttá tenni, mely így hangzik: miképpen válhat egy szubjektum számára valaki *tükörré* és egyben tárggyá?

Amikor Dalma a leleplező vallomást teszi, akkor Zoro „szemébe nézett”. Vagyis *rá* irányította a *tekintetét*. A szó szoros értelmében visszanéz ugyan Zorora, de már nem azzal a vággyal, mint korábban. Legalábbis ez a tény ekkor válik Zoro számára nyilvánvalóvá, és az is, hogy Dalma már hetek vagy talán hónapok óta *másként* néz rá.

³⁰ Shoshana Felman: A nő és az örültség: a kritika téveszméje, 400.

A „változás” azonban nem Dalma (fizikai értelemben vett) szemével van összefüggésben, hiszen az ő látószerve még mindig ugyanolyan magasnak, barna hajúnak stb. látja Zorot, inkább *tekintetével*, mely ebben az értelemben elválik a tényleges testi szemtől. Továbbá az is megállapítható e tekintetről, hogy inkább tartozik Zorohoz, mint Dalmához, hiszen annak *megváltozása* Zoro tudásától függ. Egészen addig szerelmes tekintetnek véli – bár már hónapok óta nem az –, míg meg nem tudja az igazságot. Dalma tekintete Zoro tudatában változik meg, és ennek következtében az önmagáról alkotott képét radikálisan át kell alakítania. Mégpedig annak a tekintetnek megfelelően (vagy éppen attól függetlenül), mely őt már nem tekinti női vágya tárgyának. A tükröt, mely őt kitüntetett helyen mutatta, ezúttal összetörve látja. E reflexív viszony felszámolását nevezhetjük a Zoro szubjektumára mért első csapásnak.

Az általánosítás magasabb szintjére emelve az iménti kifejtett gondolatot, a következő megállapítást tehetjük. Ami a szubjektumot leginkább meghatározza e novellarészletben, az a külső tekintet, vagyis az, ahogy a másik visszanéz rá. E külső tekintet által, mintegy képet alkot magáról, mintegy bekeretezi saját magát. Ennek következtében függőségi viszonyba kerül a másiktól, akinek a bizonytalan és állhatatlan tekintetére kénytelen alapozni saját énképét. Mindemellett a szubjektum önmegítélési viszonya nem valós tényeken alapul – mint ahogy az Dalma és Zoro esetében is látható volt –, hanem olyan (referencializálhatatlan) kódokon és jelrendszereken, melyek segítségével látványként a másik számára (általánosabban: társadalmilag) elfogadottá, vagy adott esetben elutasítottá válik.

A tekintet „visszanéző” jellege mégiscsak feltételezi a látó szem valamilyen funkcióját, még hogyha az – ahogy erre az imént utaltam – nem fizikai, tényleges emberi szervként van jelen. A vizsgált szövegben érdekes kapcsolat figyelhető meg a szem és a fényforrások viszonyában. Ennek legszembetűnőbb példája abban a leírásban található, mely Zoro útját követi „megrozsdásodott kábelek, megvakult lámpák, kihunyt fényszórók között” a „Film Temetőjében”. Az idézetben jól látható, hogy a szöveg metaforikusan összekapcsolja a lámpa és a szem fogalmait, mégpedig azon alakbeli hasonlóság alapján, mely a szem és a fény sugarának látható formáját jellemzi.

(A „vakság” és a „kihunyás” rokon állapotairól, melyek egymásra vetítésével e metaforát jellemzi a szöveg, a későbbiekben szólok.) A fény és a szem azonban nemcsak metaforikusan, hanem fizikai értelemben is összefonódik, hiszen, amit a szem lát, azt a fény rajzolja ki számára. Vagy még egyszerűbben: amire fény vetül, az látható, amire pedig nem, az láthatatlan. Ugyanakkor a szemnek is fényben kell lennie, hogy láthatóvá váljék más tekintetek számára. Az utóbbi „megvilágítás” azért oly fontos a szubjektum szempontjából, mert ez a feltétele annak, hogy tekintetek keresztüzébe kerülhessen. A tárgyra, testekre vetülő fény pedig azért elengedhetetlen, mert ezáltal válik láthatóvá a (vágott) Másik, akinek a tekintetében ő képpé lehet. A fény tehát előfeltétele és egyben médiuma a tekintetek érzékelésének és a tekintetek általi szubjektumlétnek.

A *Zoro halála* című szövegben a fényforrások legtöbbször „jupiterlámpák” vagy műtermi „fényszórók” formájában jelennek meg. A mesterséges megvilágítás célja, hogy kellő fényt kapjon a jelenet, melyet felvevőgéppel akarnak rögzíteni. E szituáció értelmezhető úgy is, hogy a tekintet(ek), fény és szubjektum viszonyában megjelenik egy új elem, mégpedig a kamera. A szubjektum szempontjából a felvevőgép, vagyis az új elem a Másik oldalán lokalizálható, mint egy mesterséges, vagy instrumentális tekintet. A kamera tekintetként történő értelmezését erősítheti az a szövegtény is, hogy a kamera megnevezése több helyütt a „Világ Szeme” kifejezéssel történik: „a filmhíradó is vele volt. A Világ Szeme”; „Azt már nem hozta a Világ Szeme, hogy Huru még aznap meglépett a kórházból...”; „Így állt Zoro a kórház kapujában. Nem volt rajt a Világ Szeme.” A kamera ebben az értelemben, mint a tekintetek gyűjtőhelye funkcionál, vagyis annak az „ezerfejű cézárnak” a helyettesítője, mely a jupiterlámpák által kirajzolt eseményeknek a nézőközönsége. A jelen nem lévő tekinteteket helyettesíti tehát, azok gépi hasznosztációja.

A fényforrások szerepének elemzésekor manifeszt lehet még azt a szövegrészt is szemügyre venni, mely Zoro műtétét előtti kivizsgálásait ábrázolja. A fényforrás ekkor ugyanis érdekes átalakuláson megy keresztül: „Bevitték egy sötét szobába, ahol sokáig kellett feküdni. [...] Egy lámpa apró gömbje a sötétben. Közelebb, egyre közelebb, aztán már akár egy jupiterlámpa.” Korábban Zoro fény felé

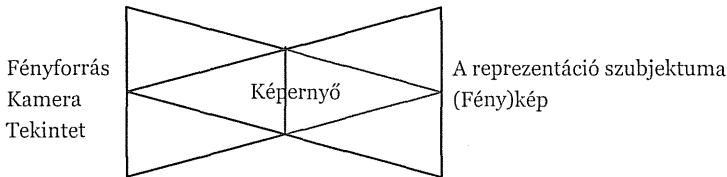
fordulását az igazság forrásába tekintésként értelmeztem, és mind-
 ezt a camera obscura paradigmájának lerombolásaként mutattam
 be. A sötét kamráról ott mondottakat annyiban egészíteném most ki,
 hogy amikor a vászonra vagy a „táblára” vetülő kép helyett a fényfor-
 rásba mered a camera obscura megfigyelője, akkor az elvulkanon
 kívül még valami történik vele, jelesül, hogy a fény bekeretezi és ki-
 rajzolja testét (a vásznon pedig annak árnyékát), minek következté-
 ben mások számára is láthatóvá válik. Ahhoz azonban, hogy valóban
 láthatóvá váljon, le kell rombolni a sötét kamra falait, és pontosan
 ezt eredményezi a fény átalakulása, vagyis a kis gömb jupiterlám-
 pába fordulása. Az utóbbi ugyanis a felvevőgép számára teszi látha-
 tóvá a világot, és a kamerán keresztül pedig az ezerfejű cézár a kö-
 zönség számára. A jupiterlámpa így közvetve azoknak a tekintetek-
 nek tárja fel a megfigyelőt, melyek betörnek a camera obscurába, és
 mintegy szétvetik annak zárt szerkezetét. E következtetéssel meg-
 közelítőleg ugyanoda jutottam, mint a korábbi elemzéssel, hiszen
 a jupiterlámpa megjelenése a camera obscura sötétjében lerombolja
 annak paradigmaticus rendjét. A megfigyelő nem foglalhat el többé
 isteni *tekintet* által garantált transzcendens helyet, hanem a Másik
 tekintetének kiszolgáltatva kell meghatároznia énképét.

Mivel az elemzésben a szöveg alakzatainak működését kívántam
 követni, és ezért a feltárt metaforikus működésmódhoz túlságosan is
 igazodtam, talán nem különítettem el kellően a *tekintet*, a *fényfor-
 rás*, a *kamera*, és a visszánézés funkcióját jelölő *szem* fogalmakat.
 Hogy ezeknek külön-külön és együtt milyen szerepe lehet az igazi és
 az ál-Zoro vélt, illetve valós halálában arra a továbbiakban Jacques
 Lacan és Kaja Silverman *tekintetre* vonatkozó elméleti alapvetése-
 nek segítségével keresem a választ, melyek a vizsgált szöveghez kí-
 sértetiesen hasonló metaforikával írják le a szubjektum látómezőben
 történő, mások általi meghatározottságát.

A *Bevezető*ben vázoltak alapján az elméletírók alaphipotézise
 nagyon leegyszerűsítve úgy foglalható össze: létezni valójában azt
 jelenti, hogy mások által látva vagyunk. Ennek előfeltétele, hogy
 a szubjektum a fény és egyúttal a láthatóság terén belül helyezkedjen
 el, mert ilymódon válhat a Másik tekintetének tárgyává. E folyamat
 azonban nem „akadálymentes”, hiszen a szubjektum sosem önma-

gában, mindentől függetlenül válik képpé, hanem a megjelenését lehetővé tevő és egyben elő is író társadalmi képernyő által meghatározott módon. A képernyő ebben az értelemben a szubjektum képpé válásának mindenkori (és történelmi koronként eltérő) folyamatát szabályozza. Arról is szóltam már, hogy a képernyőt nagymértékben befolyásolják azok a technikai eszközök, melyek a reprezentáció és ezzel egyidejűleg a szubjektum megjelenésének a módjait az adott korban meghatározzák. A 20. században például a kamera a Másik tekintetének kiemelt (gépi) metaforájává válik, és így a másik általi látva levés – lacani szótagolással – a (le)fény-képeződés állapotához válik hasonlatossá. Lacan kiegészített és részben módosított diagramját segítségül hívva ezt így lehetne összefoglalóan ábrázolni:

4)



A látás 19. századi „elbizonytalanodása” nem hagyja érintetlenül a szubjektum öntapasztalatának mikéntjét sem. A szem objektív működésének megkérdőjelezése már csak azért is hatással van a látva levés, a képpé válás folyamatára, mert a (kép)tárggyá váló szubjektum mégiscsak szemeket képzel oda, ahol a tekintet található. Amiképpen ezt Lacan megfogalmazza: „a szem funkcionálhat úgy, mint az *objet a*, [...] *Az objet a a láthatóság mezején a tekintet.*”³¹ És ha a szem bizonytalan, akkor a tekintet sem megbízható, amely engem érzékel, amely által látva vagyok.

Utaltam arra is a *Bevezetőben*, hogy több elméletíró olyan folyamatként értelmezi a technikai képek 20. századi áradatát, mely a látás igazságába vetett bizalom megingását kívánja ellensúlyozni.

³¹ Jacques Lacan: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, 104. 105.

A szubjektum láthatóságáról imént mondottakat figyelembe vételével ezt a 20. századi „ellenreakciót” akár úgy is magyarázhatnánk, hogy a másik tekintetének kamerával történő metaforikus helyettesítése a látva levés azon komponensét igyekszik kiiktatni, mely a vizualitás birodalmában a szubjektum egységét jelentősen veszélyezteti. Röviden: a camera obscura stabil episztemológiai rendjébe szeretné – legalábbis metaforikus értelemben – visszahelyezni az őt megfigyelő (másik) szubjektumot.

Talán kellően aktuális feltenni a kérdést: miért fontosak az imént vázolt elméleti okfejtések a vizsgált novella szempontjából? Egyszóval miképpen hívhatók segítségül Zoro halálokainak megfejtésekor a Mándy-szövegben is fontosnak talált fogalmak lacani és silvermani értelmezései?

A tekintetek, akárcsak a kamerának és a fénysugárnak, mindig meghatározott iránya van. Volt már róla szó, hogy Dalma szerelmes tekintetét másra vetette, és ez okozta a Zoro szubjektumára mért első csapást. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy már ezt a (női) tekintet is Huru irányította másfelé: „Akárhogy is, de a gyönyörű Dalmát levettem a lábáról.” A tekintetek gyűjtőhelyét, a filmhíradó kameráját, azaz a „Világ Szemét” ugyancsak Huru irányítja: „A filmhíradó gépe berregett, és a következő héten már mindenki láthatta, hogy nincs hűségesebb barát Hurunál. A Világ Szeme azt is hozta, ahogy Huru sír. »Addig nem megyek el innen, amíg nem vihetem magammal Zorót«. Azt már nem hozta a Világ Szeme, hogy Huru még aznap meglépett a korhából...” Huru uralja a képernyőt, vagyis egyszerre irányítja a kamerát, a tekinteteket, a fényforrást és a tekintetekben vágyként megjelenő szemeket. Játsszik a képernyővel, mert tudja, hogy azt olyan társadalmi kódok, diskurzusok irányítják, melyek bármikor átírhatók. Ellenben Zoro – látásról alkotott elképzeléseivel összefüggésben – olyan leképezési rendszert feltételez, melyben a képernyő átlátszó, ablakszerű, és az állandóságot a valóság változatlanságával referenciális kapcsolatot tartó (mentális és technikai) kép szavatolja. Bizalmát e rendszerbe veti, és nem számol azzal, hogy a képernyő megváltoztatása, kódjainak átírása az ő én-képét is átalakítja. Más képernyőben másképpen *fény-képeződik* le, sőt ennél is történhet rosszabb, amennyiben nem irányul rá semmi-

lyen tekintet, vagyis lekerül a képernyőről. Pontosan ez történt azokkal a színészekkel, akik a kis, külvárosi mozi „sötét, délelőtti” nézőterén ülnek: „Rudolph Valentino, Bánky Vilma, Barbara Le Marre, Richard Dix... Odabent ülnek, a vászon összehúzott függőnye előtt, maguk elé bámulnak, és hallgatnak. Semmiféle zaj nem jut el hozzájuk, csak a porolás egy távoli udvarból.” Nem irányul rájuk se fény, se kamera, se tekintet. El vannak temetve egy ismeretlen mozi sötét termébe. Csakis a kamerát helyettesítő vetítógép, a belőle kivetülő fény, és a nézők tekintete kelthetné őket életre. (Az imént idézett szakasz előre vetíti már a Film Temetőjének képét, vagyis azé a helyét, ahová a „film vásznáról leszorított” színészek kerülnek.)

Huru többek közt azzal, hogy Dalma tekintetét „átrendezte”, vagy hogy a „Világ Szemét” folyamatosan megtévesztette, a filmvászon hatókörét a „valóságra” is kiterjesztette. Más szóval a fikció terét jelölő filmvásznat a lacani és silvermani értelemben vett képernyőre változtatta, mely jóval nagyobb hatókörű jelenséget jelöl, mint maga a film-kép. Huru világában szinte szó szerintivé lesz az a metaforika, melyet a fent idézett elméletírók alkalmaznak. Akiiket ő levez a képernyőről, mégpedig úgy, hogy elfordítja róluk a kamerával, és a fényforrással összefonódó (nézői) tekinteteket, azok egyszerűen nem léteznek többé. A tekintetek sugarából kikerülők szubjektumhalálába zuhannak, a megvakult, összetört lámpák díszlet-világába. A képernyő (melyet Huru irányít) és a szubjektum énképének (melyet Zoro birtokol) drámai hasadtságát mutatja az a jelenet, amelynek során a régi Zoro a filmgyárban találkozik az új Zoroval, és e döbbenetes hasonlóságra magyarázatot kér Hurutól. Ám mivel Huru kitérő válaszokat ad, és mellébeszél, Zoro kínjában mintegy végső érvként ezt mondja egykori „derék cimborájának”: „Zoró én vagyok! Huru vigyorgott, bólogatott. – Te vagy... te vagy! – és szinte már dalolta. – Vagy te... vagy más!” Érdemes megfigyelni, hogyan teszi a szöveg nyelvívét azt a kétértelműséget, mely a képernyőt is jellemzi. Huru ugyanis megteremt egy olyan új jelöltet (új Zoro), akinek jelölője (egyszerűen: Zoro) egyúttal egy másik jelölthöz (régii Zoro) is kapcsolódik. A „vagy” szó szövegbeli használata hasonló kettősséget hordoz a szövegrészletben. Létige értelemben Zoro önazonosságát, kötőszó használata pedig egy másik zoro-i létforma le-

hetőségét állítja. Az utóbbi, vagyis a „te vagy” kifejezés kiazmatikus megfordítása az előbbi értelem bizonyosságát kérdőjelezi meg végérvényesen. „Zoro én vagyok” – ismétli meg reménytelenül és teljesen összezavarodva a főszereplő. Aztán „összecsuklott”, és „úgy belevágott a fájdalom a homlokába, hogy nekiesett a falnak.” Hasonló rosszullet akkor kerítette hatalmába, amikor Dalma az „első csapást” mérte rá (ill. látásról és szubjektumlétről való elképzeléseire), ám akkor még nem esett teljesen össze, hanem megkapaszkodott az asztal szélébe, és csak feje csuklott előre. Ezúttal azonban, mintha Huru destruktív tevékenysége végre célt ért volna, Zoro teljesen összeomlott.³²

Részen szóltam már Zoro útjáról a Film Temetőjében. Az elméleti kiterő tükrében talán még meggyőzőbb a betört jupiterlámpák, a nem létező tekintetek és a szem vakságának összefüggése. Az ide jutott színészek ugyanis kihullanak a reflektorfények, a kamerák, és ezen keresztül a nézői tekintetek szubjektummeghatározó hálózatából. Ha a mozihelyzetet („egy kopott kis mozi az első állomás”), mely bizonyos értelemben szó szerintivé teszi a szubjektum látás általi meghatározottságát, általánosabban (újra metaforaként) értelmezzük, akkor úgy fogalmazhatunk, hogy a Másik mint (tekintet)tükör vagy oppozíciós ellentétpár hiányzik abból a viszonyból, mely a szubjektumot meghatározhatná. Egyszerűen kikerültek abból a tükröszerű viszonyból, melynek a metszéspontjában a képernyő áll (vö. 4. ábra).

³² Mándy novelláiban, melyekben a filmkészítés, ill. mozi-élmények motívumaira bukkanhatunk, a karakterek leggyakrabban a színésznevükön szerepelnek, míg jellemvonásaik az eljátszott filmszerepek alapján határozódnak meg. Vagyis a szereptulajdonságok mint a „képernyőn” megjelenő jellemvonások rávetülnek a színészek hús-vér alakjára, ám a kettő nem mindig kerül fedésbe egymással. Sokszor ez a disszonancia válik a Mándy-novellák ironikus, tragikomikus hangvételének a forrásává. A szóban forgó novellában ugyanakkor Zoro és Huru filmbeli nevükön szerepelnek. A 10-es, 20-as évek nagy nevetetőinek színésznevét (Carl Schenström és Harald Madsen) meg sem említi a szöveg. E jellemvonás értelmezhető úgy, hogy az ábrázolt világban a két karakter léte még inkább a vászonhoz, a „képernyőhöz” kötődik. Ugyanakkor az ellentét (szerep és színész között) ez esetben is megjelenik, hiszen a kettő végzetes összefonódása válik a későbbi konfliktusok alapjává.

Vagy ha tetszik, lekerültek a képernyőről, a vászonzóról. Nem véletlen hát, hogy a képernyőre vetülő látvány létrehozásának eszközei („díszletek”, „kábelek”, „daruk”, „műtermek”, „kellékek” stb.) mind romokban hevernek. Hiányzik a tekintet (fény, kamera), mely mindezeket életre kelthetné. Ugyanakkor érdekes azt a technikát megfigyelni, mellyel a színészek a hiányzó Másik tekintetét igyekeznek pótolni. A Film Temetőjébe érkező, levitézlett színészek ugyanis az első „állomáshelyen” legsikeresebb filmjük plakátját veszik magukhoz: „Egy kopott kis mozi az első állomás. Soha nem tartanak előadást ebben a moziban. Öreg plakátok borítják a falat. Minden filmstár megtalálja azt a plakátot, amelyiken a legnagyobb betűkkel szerepel a neve. Összegöngyöli a plakátot, magával viszi.” Mondhatni kiválasztja kedvenc *énképét*, és azt viszi a hóna alatt. Aztán pedig „megy, megy, egészen addig, amíg egy szobába nem ér. A falon fényképek a legnagyobb szerepeiből. A szoba is díszlet a legsikeresebb filmjéből. Akkor már nem kell semmit se csinálni, csak leülni egy öreg fotelbe. Nézni a falon a képeket, belebámulni a levegőbe.” Újra szó szerintivé válik egy metafora, ugyanis a másik tekintete által *lefény-képeződés* ez esetben valóban egy álló fénykép formájában jelenik meg. Az *énkép* ugyanis a falon függ, vagyis kikerül a szubjektum pszichéjéből, és testet ölt egy fotó formájában. Annak szemlélője, önmaga tekintetévé válik, és úgy szemléli kedvenc képét, ahogy másokat szeretne, hogy nézzenek rá. Ezzel a gesztussal mintegy megképzí a saját Másikát, vagyis azt a tekintetet, mely olyannak látja, mint sikerei csúcán (a felvételt készítő kamerán keresztül) a nézők bármelyike. Röviden: önmagát helyezi a Másik helyébe, *énképét* pedig rávetíti a falon függő fényképre. Bizonyos értelemben hasonló inverz struktúrát figyelhetünk meg a sötét, délelőtti nézőtérén ülő színészek esetében is. A nézőtérén foglalnak helyet, vagyis azon a helyen, ahol az ő (film)színészletük számára a Másik tekintetének a helye található. Az, hogy ezúttal ők ülnek a nézőtérén, megint csak azt sugallhatja, hogy saját korábbi sikereiket a nézőtéréről, a (mindenkori) Másik helyéről tudják csak újra átélni, felidézni.

Zoro halála a Másiknak mint tekintetnek az eltűnésével magyarázható. Nem a teste szűnik meg funkcionálni, hanem az emlékezetből, a tekintetek hálójából történő kizuhanása okozza szubjektum-

halálát. A Film Temetőjében azonban a saját fényképüket szemlélő, önfelismerő tekintetük által újra életet lehelnek magukba a képernyőről leszorult színészek. Ennek eredményessége persze nem nagyobb, mint azé a jól ismert önmentő akcióé, melynek során Münchausen báró saját kezűleg akarja kirántani magát és lovát a mocsárból. Zoro Don Quijote alakjában nyargal a távolodó szélmalomok felé („Egy ló árnya, egy lovas árnya a nagy üres mezőn, ahogy megy a lassan hátráló szélmalomok felé.”). Ezáltal nem csak látásélményének illúzió volta nem lepleződik le soha – mint ahogy arról fentebb szóltam –, hanem önképének téves vagy legalábbis meglehetősen egyéni értelmezése is az időtlenségbe vész. A vélt óriások (*visszanéző*) tekintete őt ugyanis olyan hősnak mutatják, mely nem retten a félelmetes túlerő láttán sem. Amennyiben azonban utolérné az óriásokat, és kiderülne, hogy mindvégig csak malmokat üldözött, a csontjain kívül az énképét is összezúznák a hatalmas szellapátok. Röviden: amennyiben óriások néznek vissza rá, ő egy hős, ám amennyiben csak malmok, enyhén szólva: kötözni való bolond.

Az új Zoro öngyilkossága ebben a megközelítésben értelmezhető úgy is, mint képtelenség arra az önbecsapásra vagy ön-életrekelésre, melyet a Film Temetőjében hajtanak végre a képernyőről leszorult színészek, beleértve a régi Zorót is. Az új Zoro, „aki nem tudta elfelejteni azt a napot, amikor a filmgyár folyosóján eléje állt a régi Zoro, az igazi Zoro”, lelepleződni látta azt a szubjektumot létrehozó mechanizmust, mely őt bármelyik pillanatban lecserélheti egy másik testre: „Azt mondják, azóta valósággal könyörgött, hogy adjanak neki valami mást, még ha vacak, kis szerepet is, inkább statisztát, csak ne legyen Zoro! Aki pedig utána jött, azzal is volt valami... azzal is történt valami...” A képernyő nem áttetsző, nem referenciális, és ebben az értelemben nem függ jelölétének tényleges lététől (vagy éppen nem létététől). Feltehetőleg ezt értette meg az új Zoro, és ez, a létét alapvetően veszélyeztető tudása vezette az öngyilkosságához.

Az új Zoro megrázó tapasztalata bizonyos értelemben a narratív térbe is átszivárog. A novellában Zoro és Huru sorsával párhuzamosan bomlik ki a mesélő mozigépész és az őt hallgató fiú története. A novella végén, amikor a mozigépész befejezi elbeszélését, a fiú „le-

huppant a korlátról. Még egyszer fölnezt arra az üveges tekintetű, hosszú bajuszos alakra, aztán becsapódott mögötte a mozi ajtaja.” Zoro tekintete „üveges”, olvasható a szövegrészletben. A műtétek után azonban, mikor Zoro szeme szó szoros értelemben „üvegessé” válik, már nem vele készíti Huru a filmeket, hanem az új, „savótekinetű” Zoróval. Vagyis a bemutatásra kerülő film főszereplője nem lehet a régi Zoro, a novella főhőse, aki a Film Temetőjében köt ki, mégis az ő jellemvonásait ölti magára. Ki akkor a film főszereplője? Az új Zoro a régi alakjában? Vagy a régi Zoro egy korábbi alakításában? Nem hiszem, hogy erre a novella alapján megnyugtatóan válaszolni lehetne.

Összefoglalásképpen elmondható, hogy Zoro halála nem csak kétértelműségében, vagy ha tetszik, fura kettősségében kapcsolódik vakságának ugyancsak ambivalens megjelenítéséhez. A szubjektum meghatározása (vagy éppen meghatározatlanságából következő halála) a látás és láthatóság rendszerén keresztül történik. Ebből következően a Másik tekintete által létrejövő énképet nagymértékben befolyásolják azok a technikai apparátusok, melyek által a szubjektum *lefény-képeződik*, illetve azok az anatómiai sajátosságok, melyek az emberi látás feltételeit meghatározzák. A kettő nem választható el élesen egymástól (ezt jelzi a képernyő fogalma), és jellemvonásaik egymásba íródnak. Zoro vaksága nem igazi vakság abban az értelemben, hogy a szeme biológiai szempontból nem működik többé, hanem inkább úgy értelmezhető, hogy képtelen elveszíteni régi szeme *világát*, és az új látásmódra áttérni. Halála pedig ezzel összefüggésben nem fiziológiai funkciók megszűnéséként értelmezhető, hanem olyan szubjektumállapot változásként, mely a Másik tekintetének (illetve annak kamera, fényforrás jelölőinek) elvesztésével a képernyőn (vásznon) kívüliség, vagyis a halál állapotába vezet.

Mándy története úgy jeleníti meg a filmrögzítés eszközeit és feltételeit, hogy azok általánosabb értelemben a látás ismeretelméleti, illetve a láthatóság terébe vonható szubjektum problémáit tematizálják. Nem gondolom azonban, és korántsem szerettem volna azt sugallni, hogy a vizsgált novella csupán példaanyagként vagy példatárként használható a vázolt elméleti kérdések kifejtésekor. Ehelyett inkább arra szándékoztam rávilágítani, hogy e Mándy-novella mi-

lyen nagymértékben azon kortárs kultúrtörténeti folyamatok sodrába ágyazódik, melyek az új képteremtő technikai apparátusok köré szerveződnek. A látás és az általa meghatározott szubjektumpozíciók novellában tapasztalt kettőssége leírható olyan átmeneti időszaként, „értelmezői utóéletként”, mely minden új technológia bevezetését követi. Idéztem már McLuhan gondolatát, miszerint akik először tapasztalják egy új médium megjelenését, azok hevesen reagálnak rá. Ám amint az egész közösség a munka és érintkezés minden területén magába szívja az érzékelés új szokását, a kezdeti heves hatás fokozatosan szertefoszlik. Mert valójában „az igazi forradalom az egyéni és társadalmi életnek az észlelés új technológia által létrehozott új formájához való későbbi és hosszadalmas alkalmazkodásban van.” A *Zoro halála* című novella a mozgóképi rögzítéstechnikához történő alkalmazkodási folyamat színre viteleként is értelmezhető, mely fentebb bemutatott kettősségében, pontosan azt az ambivalens megközelítést ábrázolja, amely a kortárs kultúraelméleti szövegeket jellemzi. A vizsgált mű kontextusba ágyazottságát kijelenteni azonban nem túl érdekesítő cselekedet, hiszen ami igazán számít, az az, hogy miközben a *Zoro halála* ábrázolt világában megjelennek a látás és a szubjektumlét „rég” és „új” lehetőségei, addig a megjelenítés *módján* keresztül a novella viszonyt teremt a megjelenített léthelyzetekkel. Zoro őszintesége, hűsége és bizalma, mindenképpen szembe állítható Huru hazug, álságos viselkedésével és hatalmi törekvéseivel.³³ Ugyanakkor azzal, hogy a novella zárlatában Zorot Don Quijote-ként ábrázolja, kétségtelenül lehetetlennek, grotesknek és tragikomikusnak mutatja a Zoro-féle látásmódot vallókat.³⁴ Ez az állásfoglalás talán még nyilvánvalóbb Mándy *Az igaziak*

³³ Huru karakterrajza a szövegben nem mondható túl kedvezőnek: anyját hagyta meghalni egy menhelyen, még a temetésére se ment el; Zorót alattomban támadja Huru, nem nyíltan; folyamatosan becsapja, megvezeti a közönséget; testalkata: köpcös, kövér stb.

³⁴ Mándy Don Quijote felfogását *A pálya szélén* című művéből olvashatjuk ki igazán, hiszen Csempe-Pempe alakjában olyan szélmalomharcot folytató karakter körvonalazódik, akinek rögeszmés álmai (megszerezni a csodakapust a Titániának) megtöretnek a valóság (Császár és Tokics szándékának) szilárd talapzatán. Török Endre elemzésében így jellemzi

című novellájában, melyben az „igaziak”-nak nevezett filmkészítőket (ide sorolható Zoro is) az új idők filmkészítői nem valós, hanem bibliai terekre üldözik (pl. az Ararát hegyére), jelezve ezzel, hogy az igaziknak, igazságkeresőknek nincs többé hely a Földön. És ezzel egyidejűleg az igazság kérdésén töprengés is teljesen értelmetlen és idejemúlt cselekedetté válik. Mert nincsen más, csak a képek vég nélküli áradata, melyek jelöletüktől megfosztva „keringnek és burjánzanak”. Zoro tragédiája, hogy képtelen volt az ebből következő világszemléletnek a belátására és alkalmazására.

ezt a párhuzamot: Csempe-Pempe „groteszk kisember: kívül áll az életen, és úgy viselkedik, mintha meghatározná természetét. Don Quijote-jellem: azt hiszi, álmát ráerőszakolhatja a világra, anélkül, hogy a világ megbosszulná magát. Pedig a valóság nem tűri el megcsúfolását. Amikor úgy tetszik, hogy eszme és realitás küzdelmében végképp az eszme kerül fölénybe, váratlanul, megdöbbentő könnyedséggel helyesbít a szituáción. Látványos mozdulattal húzza át a romantikus illúziókat.” (Török Endre: Író a pálya szélén. *Kortárs* 1964/6, 966.)

Filmszakadás a szövegtérben

A RÉGI IDŐK MOZIJA CÍMŰ KÖTET NÉHÁNY JELLEGZETESSÉGÉRŐL

A mozi-novellák „formanosztalgia”-ja

Az *igaziak* című Mándy-novellában mindjárt a cím után, a főszöveg-ből kiemelve található az a sor, mely tájékoztatja az olvasót, hogy az utána következő történet eredeti elbeszélője a Fővárosi mozi gépésze, aki mindezt valaha a fiúnak, a *Régi idők mozija* főszereplőjének elmesélte. A mozi gépésze egyike a *Beavatottak*nak, akik kint jártak a szent helyen, a Film Városában, ezért adatai hitelesek, megbízhatóak és megkérdőjelezhetetlenek. A történet hiteles forrásának, a szemtanúnak a megjelölése az epika idejétnúlt, anakronisztikus formáit idézi, mondhatni, visszaütal az *igazi* naiv epikára, mikor az elbeszélő a hajdan volt hősök rokonaként eleveníti fel – mintegy példa értékkel – az elmúlt kor dicsőségét.

Erdődy Edit kismonográfiájában ír arról, hogy Mándy munkáiban gyakran megfigyelhetők a „hajdan virágzó, nagy műfajok erejüket vesztett maradványelemei”, az „epika primitív, ősbibb formáinak alkalmazása”, melyeket összefoglalóan „formanosztalgia”-knak” nevez.¹ Többek közt a „formanosztalgia” bizonyítékának tekinti Erdődy, hogy a mozi-novellák esetenként a Fővárosi Mozi gépészét mesélőként jelölik ki: „Nemcsak a cselekmény másodlagos szintjén előhívott történetek és filmsztorik utalnak erre a primitív epikai világra, hanem olykor maga az elbeszélő szituáció is: a *Régi idők mozija*-nak egyes darabjaiban a történetmondás klasszikus alaphelyzetét teremti meg: a *mesélést* – ha csak egy alcímmel is. A mozi, a film világa több vonatkozásban is a hősi epika nosztalgikus újramondása.”²

¹ Erdődy Edit: *Mándy Iván*, 48. Erdődy szerint Mándynál már a kezdetektől megfigyelhető „az ősbibb, egyszerűbb epikus formák iránti vonzódás” (18).

² Erdődy: i. m. 48.

Mándy monográfiája „az epika idejemúlt, anakronisztikus formáit” ismeri fel *A pálya szélén* című regényben is. Az ősibb epikai jellegzetességek szerepét Erdődy e regény esetében a következőkkel magyarázza. Az eposzi történeteséma segítségével Mándy Csempe-Pempét, művének hőst olyan eszmei-filozófiai horizonton tudta elhelyezni, mely az emberi állapotoknak alapvetően egzisztencialista megközelítését tételezi: „az immanenciájából reménytelenül kitörni akaró, de mindig vesztesre ítélt hős a vesztes ellen lázadó ember az egzisztencialista irodalomban, legtisztább változatában pedig Camus regényeiben jelenik meg.”³ Másfelől Erdődy Csempe-Pempe egyszerre hős és bohócosan chaplini karakterjegyeit az abszurd irodalom szövegeiben fellelhető alakokkal rokonítja, azokkal az abszurd hősökkel, akik egyszemélyű lények, akiket nem kötnek szociális körülmények, és akik „nem elsősorban a világgal és a többi emberrel való relációkban” mutatkoznak meg, hanem magával a létezéssel való kapcsolatukban.

Fontos utalni arra, hogy a „formanosztalgia” megjelenése az 1967-ben napvilágot látott *Régi idők mozija* és az 1975-ben kiadott *Zsámboky mozija* című kötetekben eltérő módon jelentkezik, és eltérő szerepkörrel rendelkezik, mint az 1963-ban megjelent *A pálya szélén* című regényben. Jelentős különbség például, hogy a mozi-regényekben nem a sportvilág legendás hőseivel találkozhatunk, mint *A pálya szélén*ben, hanem egy másik művészeti ág fiktív hőseivel; ezért a mozi-regényekben ábrázolt történetek egyúttal a fiktív létmód sajátosságáról szóló elbeszéléseknek is tekinthetőek, azaz metafiktíveknek, mely jellemvonás a szóban forgó szövegek sajátos helyzetét és külön rendszerbe illeszkedését bizonyítja. Az is fontos megkülönböztető jegye a mozi-regényeknek, hogy Zsámboky mozi-jának filmvásznán gyakran megjelennek a bibliai teremtéstörténet elemei. Ebből következően a szóban forgó szövegekben (szemben a más típusú formanosztalgiaikat megvalósító alkotásokkal) kiemelt szerepet kapnak a vallási mítoszok áthallásai, parafrázisai. Hogy milyen funkcióval rendelkeznek Mándy „formanosztalgijában” a mozi-novellák sajátosságaként meghatározott összetevők, azt mindennek

³ Erdődy: i. m. 35.

előtt *Az igaziak* című novella részletesebb elemzésével kívánom vizsgálni, mégpedig azért, mert úgy vélem, az ott feltárt jellegzetes-ségek a *Régi idők mozija* című kötet egészének értelmezéséhez nyújtanak segítséget.

Kiindulópont: Az igaziak című novella intertextusai

Az igaziak című novella annyira szembeötlő módon utal vissza a Könyvek Könyvére, hogy talán túlzás nélkül lehet a szóban forgó novella Cecil Bé-t jellemző sorát (akár öniróniaként értelmezve) az elbeszélőre vonatkoztatni: „Biblikus hangulatban van az öreg. – mondta egy segédrendező.”

Három történet kerül át a Szent Könyv lapjairól *Az igaziak* című novellába. Ábrahámé, *A nagy áldozat* című film forgatásával megidézve a történetet, melyben Ábrahám hitét úgy teszi próbára az Isten, hogy fia, Izsák feláldozását kéri hűsége bizonyítékaként. Lóté, mely szerint a Szodomában lakó Lótot angyalok figyelmeztetik, hogy hagyja el a várost, melyre kén- és tűzesőt bocsát az Úr. És Noé menekülésének történetét is felismerhetjük a szóban forgó Mándy novellában. A három megidézett ószövetségi történet közös jellemvonása, hogy a menekülési útvonalaknak mindhárom esetben hegy a végcélja: Noé bárkája százötven napi hanykolódás után az Ararát hegyen feneklik meg; Lót Szodoma és Gomorra pusztulását a hegyekben vészeli át; „a nagy áldozat” esetében pedig Isten úgy rendeli Ábrahámnak, hogy fiát egy általa kijelölt magaslat tetején kell feláldoznia. Majd mikor hűségét látva az Úr megkegyelmez a fiának, akkor Ábrahám a szóban forgó helyet Jehova-jire-nek nevezi el. E történet tanúságaként – olvasható a Bibliában –,mondják ma is: Az Úr hegyén a gondviselés.”⁴ Hogy a menekülés útvonalaként a hegy van megjelölve mindhárom történetben, ez pontosan ráillik a novella világában megjelenő eseményekre, hiszen (a bibliai tárgyú filmeket forgató) Cecil Bé-ék, minduntalan a magaslatokra menekülnek támadóik elől.

⁴ *Mózes I. Könyve*. 22. 14. (Idézet forrása: *Szent Biblia*. Ford. Károli Gáspár. Magyar Biblia-tanács, Budapest, 1990, 25.)

Milyen szövegbeli jellemvonásokról árulkodhatnak a szóban forgó intertextusok? Mindenekelőtt az idézetek legfontosabb funkciójának nevezhető, hogy azok Cecil Bé történetét a Szent Kőnyv pátriárkának sorsával rokonítják. Továbbá az is elmondható, hogy Jeff Colorado csapatának és Cecil Bé-éknek a harcát a vallási *teremtés*-mitoszokkal állítja párhuzamba a novella, hiszen mindhárom előszöveg ugyanabból a *Bibliabeli* egységből származik, jelesül a *Teremtés Könyvéből*. Nem megkerülhető szempont azonban, hogy a teremtésmitosz mozaikjai egy populáris mítosz kontextusába vannak ágyazva; a novella által bemutatott eseménysor ugyanis western történet formájában bomlik ki. Sőt, hozzátehetjük, hogy Cecil Bé-ék útja a populáris mítoszokból a vallási mítoszokba tart, hiszen a történet során vadnyugati hősökből fokozatosan a bibliai, szent teremtéstörténet(ek) hőseivé válnak. A szöveg egyszavas címének jelentéstartalmát felhasználva ez az átalakulás úgy is megfogalmazható, hogy eljátszott sorsukkal azonosulva színészekből *igazi* karakterekké lesznek, mert – ahogy a Fővárosi Mozi gépésztől tudhatjuk – „ők meg fent maradtak a hegyekben, Cecil Bé és az emberei, és most már ott csinálják a filmjeiket [...] ők az igazi filmesek. Ott van az igazi Cecil Bé, az igazi Myrna Bara, az igazi Doug. [...] Az igaziak fenn vannak a hegyekben, ahová Cecil Bé vezette őket.” A főhősök átalakulástörténete mindazonáltal paradoxonhoz vezet, mely ekképpen foglalható össze: Cecil Bé-ék igazivá válása azt eredményezi, hogy elvesztik az igazság (film általi) bemutatásának lehetőségét, ugyanis a hegyet csak azok az üzenetek hagyhatják el, melyeket a támadók, Jeff Colorado és emberei készítenek Cecil Bé-ék nevében. Más szóval: az *igaziak* eredeti üzenetei nem közvetíthetőek, csak azok (eredet nélküli) utánpótlói.

A novella címe, *Az igaziak* az azt követő történet tükrében az elentmondás többletével és ezzel egyidejűleg ironikus felhanggal telítődik, hiszen az igazság eredetének, az igazság letéteményeseinek ábrázolását ígéri, jöllehet a szöveg többi része éppen az eredet elvesztését, és az igazság birtokosainak örökre száműzését példázza. Ám az ironia alakzata nemcsak a cím és az azt követő szöveg viszonyában mutatható ki. A profán western mitológia és a szent bibliai történetek egymásba csúsztatása ugyancsak a szöveg ellentmondá-

sos és egyúttal ironikus értelmezhetőségét sugallja. Az emelkedettnek az alantas kontextusában történő ábrázolása mintegy deszakralizálja, és paródiává változtatja azokat a cselekedeteket, melyekben Cecil Bé és társainak sorstörténete – kevésbé nyilvánvalóan, mint a fenti példákban – az Újszövetség evangéliumi történeteit mintázza. Az úrvacsora pohárfelmutató jelenetének rituális felelevenítéseként is értelmezhető például az a megbeszélés, mely Cecil Bé-ék „szenvédéstörténetének” kezdetét jelzi: „Malcom akkor már tudta, hogy itt valami nagy dolog készül. Cecil Bé csak akkor iszik, ha valami rendkívüli dologra készül.” Vagy a Cecil Bé-t követők első vértanújának tekinthető az ember, aki a hegyről lezúduló sziklákat látva azokat Cecil Bé üzeneteként értelmezi: „– Ez volt Cecil Bé válasza – suttogetta valaki. Jeff Colorado átkozódva vonult el a hegy alól az embe-reivel. Azt a bizonyos valakit pedig, aki azt suttogetta, hogy »Ez volt Cecil Bé válasza«, agyonlőtték, mint egy kutyát.”

Tekintsük most *Az igaziak* című novella alábbi szakaszát, melyben az eposzi seregszemle módjára jellemzi a szöveg a főszereplőt és néhány társát: „Maga Cecil Bé csizmában és egy bőrvövel a derekán. Négy-öt pisztoly a bőrvöben. De senki se akadt, akinél legalább két pisztoly ne lett volna. Malcom, Cecil Bé hűséges asszisztense, a farzebeből kapta elő a revolvért. Nem is szólva Myrna Baráról, aki cowboynak volt öltözve, és egy vadlovon száguldozott, és közben sortüzet adott le valamilyen láthatatlan ellenfélre.” Az ironikus nagyítás több esetével találkozhatunk az idézetben. Nem túl valószínű ugyanis, hogy valaki négy-öt pisztolyt hord az övében (még ha történetesen vadnyugati hős is az illető), ám ha ezt még el is tudjuk fogadni, mint egy western-hős „normális” működését, a farzebeből előkapott fegyver esetében már mindenképpen felébred a gyanú, hogy itt talán komoly (ironikus) túlzással van dolgunk. A hatlövetű pisztolyból leadott „sortűz” pedig – mely inkább abszurd, mint hihető eseménynek tetszik – bizonyossággá teheti a megelőző szövegrészeknél támadt gyanúnkát. A western film műfaji jegyeinek ilyenén, ironikus felnagyítását tapasztalva megfogalmazódhat a kérdés, vajon nem az irónia alakzatának felhasználásával távolságot tartó, visszatekintő elbeszélői alany „generálja”-e a szóban forgó szöveg elbeszélésmódját? A kérdés tétje azzal az értelmezői állítással dialó-

gusban rajzolódhat ki, mely az alábbi módon jellemzi a szóban forgó novella (és általában a *Régi idők mozija* című könyv) narrátorát: a kötet elbeszélismódja nem tekinthető ironikusnak, mert a novellák felnőtt elbeszélő-visszaemlékező nézőpontja mintegy „hitelesíti a gyermeki nézőpontot”, nem tart távolságot attól, ezért „az olvasó fenntartás nélkül el tud hinni mindent annak a gyerekeknek, akinek az emlékeit a felnőtt emlékező előhívja.”⁵ A narratív síkok „nézőpont hitelesítő” egymásba játszásának példáját pedig éppen *Az igaziak* című novella elemzésével szemlélteti Erdődy: *Az elbeszélismódot [...] a fiú tudata, személyisége generálja: az elbeszélés harmadik személyű ugyan, de ez nem kristályosodik ki egy külső nézőpontban. A belső világ, a gyermeki képzelet és tudat a maga tisztaságában, eredetiségében jelenik meg, az átéltség s így az epikai hitelesség magas fokán* [kiemelés tőlem: S. M.].⁶ A jelen dolgozat eddigi megfigyelései alapján Erdődy imént vázolt gondolatával ellentmondó következtetésre juthatunk. A szent és a profán, azaz a hétköznapi mítosz funkcióját betöltő, populáris western történet és a vallási mítosz egymásba csúsztatása ugyanis nem a „generáló instancia” gyermeki ártatlanságát és elfogulatlanságát sugallja, hanem a két mitikus hagyományt egymásba játszó, tudatos elbeszélismódot alkalmazó, nagyon is „felnőtt” narrátor képét hívja elő. Magyarán: a felnőtt elbeszélő-visszaemlékező nézőpontja nem hitelesíti a gyermeki nézőpontot, hanem ironikusan távolságtartó, reflexív elbeszélői pozíciót létesít – akárcsak a *Zsámboky mozija* című kötet szövegeiben. Alapvető különbség azonban, hogy a szóban forgó novella esetében (és ez döntő többségében igaz a *Régi idők mozijának* többi alkotására is) sokkal inkább érvényesül a hagyományos filmi formák és a hozzájuk kapcsolódó műfaji sajátosságok megjelenése, mégpedig abból a célból, hogy a novellák a velük kialakított relációban bonthassák ki saját szövegviláguk esztétikai állásfoglalását. Mert nem szabad elfelejtenünk arról, hogy az eddig elmondottak a novellában mégiscsak a film mediális sajátosságainak felhasználásával és bemutatásával fogalmazódtak meg. Ez azt jelenti, hogy a vadnyugati

⁵ Erdődy: *Mándy Iván*, 51.

⁶ Erdődy: i. m. 50–51.

és vallási mitológiákat idéző háborúskodás *forgatócsoportok* között zajlik a közvetítés, történetmesélés és történetlétrehozás jogaiért. Sőt, annál többért, hiszen a győztes egyúttal a *látszólagos* igazság birtokosává, vagy legalábbis: meghatározásnak jogtulajdonosává is válik, mint ahogy azt a novella címe sugallja. Ám a történet, a háborúskodás kimenetele éppen az igazság végleges elvesztéséről és az eredet nélküli másolat egyeduralomra jutásáról szól. És ha elfogadjuk Bori Imre azon megállapítását (melyet talán nem véletlenül a *Régi idők mozija* című kötet darabjaira vonatkoztat), miszerint „az író végeredményben azt mutatja meg, hogy mind a két világnak, a valóságnak és a moziénak is ugyanazok a rideg törvények a sajátjai”,⁷ akkor a novellában ábrázolt film-zsáner történet olyan allegóriának tekinthető, mely általában az emberi ismeretszerzés lehetőségeit viszi színre. Az allegória alapvető sugallata pedig – Balassa Péter szavaival –, hogy a „világ: képmás, másolat, árny, de meg nem tudhatjuk, minek és mié.”⁸

Képmás-világ

Az imént bemutatott idézet jól összegzi Balassa Péter véleményét, miszerint a Mándy-írások alapvető jellemvonása, hogy azok „árnyék”, „kísértet” és „képmás” világot jelenítenek meg. Mándy szövegei szerint a világ – írja Balassa – „úgy ahogy van – s a létige helyénvalósága máris kérdéses –, képmás [...] de fogalmunk sincs, hogy volt-e, hol s mikor volt egyáltalán eredeti kép? [...] Ideák nélküli platonizmus Mándyé, híradás az árnyék létezéséről, képmásokról, melyek elvesztették kapcsolatukat minden fölsőbb világgal, az ideális eredetivel.”⁹ Hasonló következtetésre juthat *Az igazság* című novellának az értelmezője, hiszen a szóban forgó szöveg éppen az „ideális” eredeti, vagy ha tetszik, az *igazság* elvesztésének történetét ábrázolja. A Balassa által leírt platóni barlangban azonban – és ezt

⁷ Bori Imre: Mándy Iván. In uő: *Huszonöt tanulmány a XX. századi magyar irodalomból*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1984, 566.

⁸ Balassa Péter: Mándy és a kísértetek. Művészetéről és *Átkelés* című kötetéről. In uő: *Észjárások és formák*. Tankönyvkiadó, Bp., 1985, 128.

⁹ Balassa: i. m. 143.

szintén példázza *Az igaziak* című novella – megfordulnak a viszonyok: az árnyak, melyek a barlang falára vetülnek, nem az eredeti, igazi kép *másai*, hanem maga a *képmás* hozza létre az eredetit, az igazit, mely ebből következően nem is eredeti, nem is igazi. Az ideák nélküli platonizmus gondolata nagyban összecseng Susan Sontag korábban már említett, *A fényképezésről* című munkájának alábbi meglátásával: „A fényképezés hatalma tulajdonképpen deplatonizálta valóságképünket, mert egyre értelmetlenebbé tette, hogy a kép és a tárgy, a másolat és az eredeti megkülönböztetése alapján rendszerezük tapasztalatainkat [...] a fénykép [...] hathatós fegyver, mely bármikor szembefordulhat a valósággal: a valóságot alakíthatja árnyékká. Valóságosabbak a képek, mint bárki gondolta volna.”¹⁰

Mándy *Az igaziak* című novellájában az eredet nélküli létezés a film reprezentációs technikájának a bemutatásával ábrázolja. Amiképpen a kamera sosem az *igaziakra* (hiszen azok a hegycsúcs elérhetetlen magasában, áthatolhatatlan szögesdrótok mögött léteznek), hanem az eredet nélküli másolatokra (Jeff Coloradora és embereire) irányul, úgy a szem is csak a transzcendens forrását veszített világra láthat rá. A jelöletétől elszakadt fotó alapú kép hatalomra jutása, mindent elárasztó burjánzása és térnyerése az eredet nélküli világ „árnyékszerű” voltának tapasztalatával áll rokonságban. A transzcendens megalapozását és forrását veszített látás (vagy általában az érzékelés) nem nevezhető többé objektívnek; érzékszerve, a szem nem olyan tévedhetetlen metafizikai eszköz, mely független a fizikai test instabilitásától. *Az igaziak* című novella kételyt fogalmaz meg a látásélmények valóság tartalmával kapcsolatban, és a film reprezentáció-mechanizmusának bemutatásával példázza az objektív megismerés lehetőségének szertefoszlását. Az eredet nélküli képmás lét a film illuzórikus valóságot teremtő eljárására montírozódik rá, és ebből következően a létezés képmás-szerű volta a celluloidtekercs fizikai kép-másával lesz egyenértékű. Más megközelítésből ugyanez: az „élet mint képmás” metafora részben visszanyeri eredeti, szó szerinti jelentését, hiszen, nem az élet lesz *olyan mint* egy képmás, hanem a képmás (film) maga válik az életté.

¹⁰ Susan Sontag: *A fényképezésről*, 223–224.

Amennyiben elfogadjuk az eddigiekben bemutatott értelmezést, akkor egy fontos következménnyel számolnunk kell. Jelesül, hogy a közvetített üzenet vagy más szóval: jelölet helyett maga a közvetítő, a médium válik a *prezentálás főszereplőjévé*. A novella tanúsága szerint ugyanis nemcsak az történik, hogy háttérbe szorul a kép-üzenetek lehetséges transzcendens eredete, hanem (az „igaziak” eltűnésével együtt) egész egyszerűen semmivé foszlik; ebből következően – McLuhan híres tételét idézve – a közvetítendő nélküli médium maga válik az üzenetté. Nem az lesz a fontos, *amit* látunk, hanem az, *ahogyan* azt látjuk, hiszen semmi sem önmaga érintetlenségében, hanem az (érzékszervi, technikai stb.) közvetítők „képernyőjén” válik megtapasztalhatóvá.

Volt már róla szó, hogy Mándy-világában a vásznon ugyanazok a törvények uralkodnak, mint a valóságban, hogy „a két világ ugyanegy törvényeknek engedelmeskedik.”¹¹ E gondolat szerint a filmi prezentálás mozi-novellákban ábrázolt törvényei jóval általánosabban értelmezhetőek annál, hogy azokat csupán a korabeli mozik világára vonatkozóan tartsuk érvényesnek. A medialitás kérdésének tematizálása – még ha éppenséggel nem is regényt írnak a főszereplők, hanem filmet forgatnak – az (ön)reflexív ábrázolás értelmezésének lehetőségét sugallja. Egy másik művészeti ág medialitásának előtérbe helyezése ugyanis közvetve a szöveg jelszerűségére irányíthatja a figyelmet, miáltal a fikció létrejöttének feltételei kerülnek a fókuszba. A novella az elmondott történettel mutat rá arra, hogy a tapasztalást nem a világ szerkezetétől, hanem különböző jelrendszerektől (beleértve a filmét is) tekinti „megelőzöttnek”, más szóval nem a tapasztalt rend kérdése, hanem a tapasztalatközvetítés rendszere foglalkoztatja elbeszélőjét. Az *igaziak* jelenléte nem előzheti meg a róluk szóló filmeket, hiszen éppen a velük való kapcsolat elvesztését mutatja be a szóban forgó novella. Ebből következően az „előzetes” világmodellek ábrázolásba, a valóságalapú fikció létrehozásába vetett hit megingásáról is szólhat a történet, a megjelenítés mediális sajátosságainak kiiktathatatlanságáról; illetve arról, hogy a mediális sajátosságok meghatározói, a médium birtokosai (a novel-

¹¹ Bori Imre: *Mándy Iván*, 566.

labeli forgatócsoportok) különböző értékeket és világmodelleket képviselhetnek, és jeleníthetnek meg az „igazság” álcája alatt.

Összefoglalva, Mándy *Az igaziak* című írásában az epikai „formanosztalgia” sajátos módját valósítja meg, amikor vallási és populáris mítoszokat csúsztat egymásba. A mítosz travesztia, a demitizálás a történetek transzcendens eredetét kérdőjelezi meg, és e gesztussal a megjelenítés médiuma kerül előtérbe, míg annak jelöltje, forrása meghatározhatatlanná, elérhetetlenné lesz. Prózapoeitika szempontból ez a szöveg nyelvi megformáltságának, jelszerűségének hangsúlyossá válását jelenti, vagyis eltávolodást attól az ábrázoláscentrikus hagyománytól, mely a fikció világát valóságanalóg módon véli elbeszélhetőnek. A szóban forgó szöveg írója tehát nem a világ szerkezetétől, transzcendens üzenetektől, hanem más jelrendszerektől gondolja megelőzöttnek a tapasztalatot.

Két olvasásmód: a fiú és a felnőtt

Nem volna azonban teljes a kép, ha kizárólag *Az igaziak* című novellára alapoznánk a *Régi idők mozi*a című kötet (film)mítoszokhoz való viszonyát. Jóval elfogadóbb, kevésbé távolságtartó „formanosztalgia” figyelhető meg például *A viking sisak* című novellában, melyben – Erdődy szavaival – a gyermeki képzelet és tudat valóban a maga tisztaságában, eredetiségében képes megjelenni. Nemcsak az ironikus megközelítés szorul látszólag háttérbe, hanem az elbeszélte történet azt is példázza, miképpen terebélyesedik a vásznon látott mitológikus cselekménysor a mozi falain túlra, és miképpen válnak apa és fia a vikingek, a hősök követőivé: „Mennek, mennek a viking hajók. Az evezők alámerülnek, majd ismét felmerülnek, és most már apa is evezett, meg a fiú is. Így hagyták el a mozit, ahogy felgyulladt a villany. Így léptek ki a kis oldalajtón. Vonult a viking hajóhad.” Majd ezt követően apa és fia, hogy a mitikus hősök még pontosabb képmásaivá váljanak, elindulnak viking sisakot keresni a fiú számára. Beszerző útjuk azonban nem jár sikerrel, a novella zárata ezért időtlenített kereséstörténeté változik: „Tovább... megint csak tovább. [...] És mentek tovább a viking sisak után.” Fontos mozzanata a szöveg zárlatának, hogy az eredmény nélküli vonulás – Erdődy ide vonatkozó tanulmányát idézve – „tarthat évekig, évtizede-

ken át, egészen az elbeszélés jelenéig.”¹² Azaz nem érik el a vágyott célt, a mitikus hagyományt ismétlő azonosulást. Jóllehet a transzcendencia *igénye* nem törik meg, ám elérhetősége, evilági jelenléte, akárcsak *Az igaziak* című novellában, meglehetősen kérdésessé válik.

A nagy keserű című szöveg ugyancsak az emberfeletti hős utánzásának lehetetlenségét, a mintakövetés kudarcát példázza. A főszereplő fiú a Muralik Éváéknál tartott zsúron a filmek által javasolt megoldási módokat alkalmazva pontosan az ellenkező hatást éri el, mint amit szeretne. Nem válik a társaság csodált és irigyelt figurájává, mint Clive Brook, a Nagy Keserű lord Douglas estélyén, hanem nevetségessé és komikussá lesz gyerektársai között. Leplezetlen az irónia, amely a Muralik Évánál tartott zsúr és a lord Douglas estélyének eseményeit vetíti egymásra. Azok a cselekedetek, melyek az utóbbi helyen a főhőst az emberi nagyság megtestesítőjévé teszik, azok a zsúr kontextusában csetlő, botló, szerencsétlen figurává változtatják a főszereplő fiút. Ismét nem volna azonban teljes a kép, ha nem elevenítenénk fel a novella befejezését. Az utolsó szakaszból ugyanis kiderül, hogy a fiú nem okul a kudarcból, nem veszi reményét, hanem rituális megerősítésért a moziba siet:

„Az Eldorádó moziban még becsúszott a fél nyolcas előadásra.
– Éppen a híradó megy – mondta Emmike a pénztárból.

Odabent, egyik virágfüzérékkel feldíszített hajó fedélzetén az angol királyné fogadta a fiút.”

A két, utóbb említett novellának (*A viking sisak*, *A nagy keserű*) közös jellemvonása, hogy ábrázolt világukban, a mozi-vásznon megelevenedő mitikus történet megismétlését, az ott látott minta követését kísérli meg a főszereplő fiú (illetve az első esetben csatlakozik hozzá az apa is). Akármilyen furcsán hangozzék is, az ilyen mintakövetési mechanizmus, melynek „eredetijét”, követendő példáját az emberfeletti hősököről szóló történetek adják, nagyban rokonítható az archaikusnak nevezett társadalmak archetípus-ismétlési mechanizmusával, melynek leírását, jellemzését Mircea Eliade – hogy csak a téma egyik legismertebb szerzőjét említsen – több munkájában is

¹² Erdődy Edit: Mándy Iván: *A viking sisak*. Tiszatáj 1997/2, diákmelléklet: 10.

megtalálhatjuk. A vallástörténész alaphipotézise *Az örök visszatérés mítosza* című könyvében, hogy a „premodern” vagy „hagyományos” társadalmakban a tárgyknak és tetteknek csak akkor van értéke, ha újra tud teremteni valamilyen őseredeti mintát. Az előképet, a példát a közösségek mítoszai rejtik magukban, és ezekkel egygé válni csak különleges alkalmakkor, a rítusok során lehetséges. Az egygé válás pillanata az értelem nélküli, történelmi vagy más szóval, a profán időből való megtérést is jelenti a szent „valóságba”, melyre az „ismétlés vagy utánzás révén lehet szert tenni; mindaz, aminek nincs példaadó mintája, »értelmetlen«, hiányzik belőle a valóság. Az ember ily módon arrafelé halad, hogy maga is archetipikussá és paradigmatickussá váljék.”¹³ E társadalmakban minden, amit mitikus minta nélkül tesznek, a profán szférájába tartozik, ennél fogva hiú és illuzórikus, végső soron pedig irreális cselekedet.

A *Régi idők mozija* című kötet darabjai közül az archetipikust követő magatartás egyik legnyilvánvalóbb példája *A szürke sapka* című novellának abban a jelentében figyelhető meg, melynek során a fiú mintegy rituális mozdulattal a fejére helyezi James Cruze, a híres rendező elnyútt fejedőjét: „Most már Streig is állt, és csak nézte, ahogy a fiú lassan, nagyon lassan a feje felé emeli a sapkát. Egy mozdulat... még egy...”

– És James Cruze belép a műterembe!”

Az utolsó szavak kimondása olyan performatív aktusnak tekintendő, mely az azonosulás pillanatát hozza létre, és megnyitja a kaput a mitikus minták valósága felé. Nem véletlen, hogy a sapka megszegve a valóság gravitációs törvényeit csak ez után a performatív aktussal jelölt pillanat után fog – a mitikus világ törvényeit a legkevésbé sem sértve – a levegőbe emelkedni.

Talán ideje összegezni a megfigyeléseket. A *Régi idők mozija* című kötet idézett szövegeiben megjelenik az „ősibb” elbeszélői hagyomány mitologikusnak nevezhető formakincse, mely egyfelől a korabeli filmek történetmesélői szerkezetét idézi, másfelől pedig bibliai szövegeket elevenít fel, melyek az előbbieket mintázatába épül-

¹³ Mircea Eliade: *Az örök visszatérés mítosza*. Ford. Pásztor Péter. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1998, 59.

nek. Az előképek megidézése és újrakontextualizálása gyakran eredményezi az irónia alakzatának létrejöttét, melyet a visszatekintő elbeszélő és a főszereplő fiú nézőpontjának eltávolodása eredményez. Mindeközben ennek ellenkezője is megfigyelhető: az elbeszélő-visszaemlékező nézőpontja hitelesíti a gyermeki nézőpontot, mely a maga tisztaságában és eredetiségében jelenik meg az „epikai hitelesség” magas fokán. A szövegek egyszer igenlik, és minden irónia nélkül a saját textusukba építik a megidézett hagyományt, máskor pedig kritikusan és az elidegenítés, távolságtartás módszerével kezelik azokat. Ugyanez a kettősség mondható el az ábrázolt világban megjelenő befogadói, mintakövető magatartásról: a fiú mintegy rituális módon kíséri meg tetteit filmen látott emberfeletti hősök cselekedeteihez igazítani, a profán időt a mitikus időszámításra váltani.¹⁴ A leggyakrabban nem sikerül ezt megvalósítania, mint például nagy keserű utánczása esetében, ám máskor eléri célját, mint a James Cruze, a híres rendező mozdulatát felidéző aktusával. Tovább bo-

¹⁴ „A profán idő kiiktatásának és a mitikus idő megteremtésének szakrális térben kell lezajlania, a »világ közepé«-t jelentő szent térben, melynek égi előképe van. Égi előképe elsősorban a templomoknak, a leginkább szent helyeknek van.” – állítja Eliade. (*Az örök visszatérés mítosza*, 21.) Filmszínház és templom azonosítására több példát is találhatunk Mándy mozi-novelláiban: „Oszlopok, plakátok – és az a súlyos nyomasztó csönd. Mint a templomban.” (*Az előcsarnok*); „ez talán nem is mozi, hanem baptista imaház” (*Az igaziak*); „Kápolnára [emlékezettek ezek a mozik], ahol prédikáció helyett vetítettek. A zenét is egy harmónium adja” (*Zsámboky mozija*, 140.). A profán idő és tér kiiktatásának szent helyévé válik a mozi. Ebben az értelmezésben a filmnézés, a fiú mozibeli élményei, egy szakrális rítust mintáznak, melynek során a többi nézővel együtt részesülhet a (film)mítosz szentségben. Ennek legelső feltétele, hogy az „eljárás” kiszakítsa a résztvevőt a valós időből, és a mítosz időtlenségébe helyezze. A nézőtér sötétje, a filmkezdést megelőző csend a mozi-rítus ilyen funkcióinak tekinthetők: „Ebben a csöndben és sötétben igazán nem lehetett tudni, hogy délelőtt van-e vagy délután. Semmit sem lehetett tudni.” (*Az előcsarnok*) „Vörös és kék fények égtek ebben a sötétben. Vörös és kék üveggömbök foszforeszkáltak a falban. Kráterek voltak ebben a vörös és kék hömpölygésben, kitörő vulkánok, ahogy mindent magukkal sodornak. A fiú elbódultan bámult az üveggömbbe, és közben egyre a mozi nevét ismételte: – Tivoli, Tivoli, Tivoli...” (*Biribi*)

nyolítja a helyzetet, hogy a megelevenített mítoszok nem tekinthetők az úgynevezett archaikus ember mítoszainak, mivel azok alapvető jellemvonását nélkülözi: nem transzcendens eredetűek (hiszen éppen ezen eredet elvesztéséről szól *Az igaziak* című novella); miközben a szent minta- és paradigmakövetés mégiscsak az archaikus ember jellemvonásait idézi. A modern és premodern ember – ahogy az idézett vallástörténész nevezi őket – mítoszértelmezései látszólag egyszerre vannak jelen a szóban forgó Mándy-szövegekben. A kérdés az imént vázolt kettősségeket számításba véve, mintegy összefoglalóan a következőképpen tehető fel: mi eredményezi, hogy a *Régi idők mozija* című kötet történeteiben egyszerre jelenik meg az irónia és iróniamentesség, a szent mítosz és annak deszakralizált változata, a rituális mintakövetés és annak paródiája?

A novellák ezen kettőssége a legegyszerűbben – a már vázolt módon – két nézőpont, fiú és az emlékező-elbeszélő együttes jelenlétével magyarázható, mely a *Régi idők mozija* szövegeiben még látszólagos egyensúlyban van, mondhatni, váltakoznak egymással, mint például *A viking sisak* esetében, ahol a film-vásznak kibontakozó mitológikus történetet, minduntalan a nézőtérén hallható kizökkentő kommentárok ellenpontozzák. A *Zsámboky mozija* kötetben azonban az elbeszélő kritikai hangja, ironikus beszédmódja (Zsámboky alakjához kapcsolhatóan) kiteljesedik, és szinte egyeduralkodóvá válik, oly mértékben, hogy „az ellágyulásnak még az árnyéka is elkerüli.”¹⁵

Erdődy monográfiájában az idősíkok „párviadalára” vezeti vissza a szövegek fentiekben bemutatott kétpólusosságát, mondván: nemcsak az elbeszélés ideje különül el az elbeszélte történet idejétől, hanem ez utóbbi, a felidézett idősík is több rétegű. Az elbeszélést a két idősík közötti *viszony* határozza meg, ez válik az elbeszélés legfontosabb strukturáló tényezőjévé. Az *akkor* és *most* időbeli szembenállása – írja Erdődy – Mándy korábbi írásainak *itt* és *máshol* késő romantikus, térbeliségen alapuló dichotómiáját váltja fel: első korszakában az elvágyódás kvázi-romantikus gesztusa elsősorban földrajzi, térbeli kiterjedésében realizálódott, „s a második korszakban

¹⁵ Vö. Erdődy: *Mándy Iván*, 51.

az *itt* és *most* állapota abszolutizálódott, a hatvanas évekre a kettősség időbeli dimenziója válik elsődlegessé: a *most* és *akkor* polarizációja szerint rendeződik az epikus anyag¹⁶ Tovább szöve e gondolatot: *kétféle szövegtípus* egymásnak feszüléseként is értelmezhető az időviszonyok Erdődy által vázolt „párharca”, hiszen az utóbbi időszik (*akkor*) az epika „primitív, ősbibb formáit” idézi, míg az előbbi (*most*) mintegy ezt (újra)olvasva kérdőjelezi meg a mitikus teljesség létrehozásának lehetőségét. Nyilvánvalóan a fiú nézőpontja az utóbbi (*akkor*), míg a felnőtt férfi nézőpontja az előbbi (*most*) szövegtípus-hoz kapcsolódik.

Hózsá Éva *A novella új neve* című munkájában egymást (is) olvasó szövegek intertextuális hálózataként értelmezi Mándy novelláit. E megközelítésmód egyik fontos eredményeként a fiú és a férfi szereplők befogadásmódjának jól kitapintható különbségére mutat rá, továbbá a fiú és az emlékező-elbeszélő – az ő megfogalmazásában: „fiú” és „férfi” – kettős viszonyába lényegében egy új és nagyon fontos elemet vezet be: az olvasás aktusát.¹⁷ A visszaemlékező-elbeszélő ugyanis újraolvassa és egyben újra kontextualizálja a filmek mitikus világát, mely a gyermeki fantáziával érintkezésben bomlik ki. Az új szövegkörnyezetbe helyezett (film)szövegek a megváltozott befogadói helyzetben más megvilágításba kerülnek, értékeik átíródnak, esetleg ellenkező előjelűvé változnak. Ennek példája jól látható *A nagy keserű* című novellában, ahol a fiú (mítosz)olvasata a felnőtt elbeszélő horizontjából erősen megkérdőjelezhetőnek hat – ezt bizonyítja az ironia alakzatának megjelenése. Hasonlóképpen *A viking sisak* című szövegben a végtelenített kudarcélmény (nem találunk sisakot) a férfi nézőpontjából megfogalmazott válaszként is olvasható a fiú mitikus időszemléletére, mely az eseményeket örökké ismétélhetőnek és „archetipikus”, „paradigmatikus” eredetűnek hiszi. A visszaemlékező, felnőtt elbeszélő dekonstruáló megközelítésmódjának fontos példája még a *Hetes sor egyes* című novella, melyben a filmet néző fiú egy oszlop és két „hatalmas” fej takarásában csak részleteiben és szinte jelentéselemeire hullva látja a vásznon ki-

¹⁶ Erdődy: i. m. 45–46.

¹⁷ Hózsá Éva: *A novella új neve*, 62–63.

bomló történet bizonyos összetevőit; aztán az előadás végeztével a film-befogadás élménye a mozi falain túlra is magával kíséri a fiút, mintegy rávetülve a valóság „normális” látásérzékelésére:

„Odakint majd elszédült.

Pálcavékony negyed-alakok rohantak mellette, szakadozott mozdulatokkal. Meghasadt szájak, fél bajuszok, homlokok repülő foltja. Autó levágott orra, villamos ablaka. Parányi rés az utcából, parányi fény a kirakatokból.

Futott az utca elvékonyodott szalagján. Feliratok kísérték, láthatatlan feliratok tekeredtek köréje.

Futott az utca leszakadt szalagján.”

Amiképpen a film-mítosz, úgy a valóság érzékelése is egészségességét veszti, és mintegy alkotóelemeire hullik szét.¹⁸ A történetek szintjén ez azt jelenti, hogy a mítoszokban megtestesülő nagy narratívát felváltja a számos, egymáshoz nem illeszthető kis narratíva;¹⁹ az érzékelés szférájában pedig az objektivitásnak, a transzcendenciára alapozott ellenőrizhetőségnek szűnik meg a létalapja, átadva ezzel helyét a fizikai test instabilitása – és a novella alapján hozzáteljesítjük: mindenkori pozíciója, *látószöge* – által meghatározott, szubjektív érzékelésnek.

A felnőtt újravaló dekonstruktív aktusa, azáltal, hogy a mítoszokat megfosztja transzcendens eredetüktől (*Az igaziak*), átfogó teljességüktől (*Hetes sor egyes*), és így azokat – derridai értelemben –

¹⁸ A látásélmény hasonló töredezettségével, „rés”-szerűségével a *Francia kulcs* című regényben találkozhatunk, amikor apa és fia egy résen át átlátnak a szomszéd szobába. Mándy Iván: *Francia kulcs*. Új Idők Irodalmi Intézet Rt., Bp., 1948, 12.

¹⁹ A rekonstruálhatatlan „nagy történetre” példa lehet még *A cowboy* című elbeszélés, melyben a főszereplő fiú és barátja, Streig Gyuri egy celluloid tekercs darabjait nézegetve – melyet a Fővárosi Mozi gépészetől kaptak – azon vitatkoznak, hogy ki tudja valójában az „eredeti” történetet. Ám e novella nemcsak azt példázza, hogy a részletekből nem kerekíthető ki a „nagy” (film)történet, hanem, (szó szerint) a film-elbeszélés medialitásra irányítja a figyelmet, hiszen, ami alapján a történetet rekonstruálni akarják, az a mozgókép apparátusának egy tárgyi eszköze: a celluloid-tekercs.

középpont nélküli szöveggé alakítja,²⁰ a szövegjelentés kérdésében is döntést hoz, mégpedig azért, mert a szépirodalmi és a mitikus szöveg közt értelmezés szempontjából áthághatatlan a különbség. A szépirodalmi szöveg lényegéhez hozzátartozik ugyanis az átértelmezhetőség, „a mítosznak viszont csak egyféle jelentése képzelhető el: az eredeti jelentés.”²¹ A mítoszt alkotó alapegységeknek „a mítoszhoz tartozó kultúrában volt utaltja, azaz föltételezték róla, hogy fennállót jelöl, ma viszont már csak szöveggörnyezettől függő jelentése van”.²² Amint a szöveggörnyezet megváltozik – ismét *A nagy keserűt* említve példaként: lord Douglasnál tartott estélyen megfigyelhető magatartásformákat Muralik Éva zsúr-partiján kísérli meg alkalmazni a fiú – a tettek jelentése is átértelmeződik. A visszaemlékező-elbeszélő, a „felöltött újraolvasó” megközelítésmódjával a fiú világában megjelenő mítoszok „eredeti jelentését” kérdőjelezi meg, bemutatva, hogy az egykori jelentések újraértelmezése mindenkor lehetséges, illetve, hogy a szövegek nem a létrejöttüket megelőző igazságokra és jelenségekre vonatkoznak, hanem előttünk formálódnak. Nem valami eleve ismert felől akarnak meggyőzni, hanem mintegy kérdéseikbe avatnak be.

A Régi idők mozijának legelső szövege, a Mottó – akárcsak a *Diákszerelem* című Mándy-novella – egy filmszakadás miatt abba maradt vetítés történetét beszéli el; és nemcsak kötetkezdő helyzetéből adódóan, hanem ’fő gondolat’ jelentéséből következően is a „később” sorra kerülő szövegek alapszituációját hangsúlyozza, mely – kissé leegyszerűsítve – az egészes történet létrejöttének kudarcát mondja el: „Mi lehetett a címe? És milyen film volt? Mi lett a nővel, aki örökké csak bolyongott, a bozontos szemű öreggel, a csontos

²⁰ Vö. „csak azt gondolhattuk, hogy nincs középpont, hogy a középpontot nem lehet egy jelenlévő formájában elgondolni, hogy a középpontnak nincsen természetes helye, hogy nem fix hely, hanem funkció, egyfajta nem hely, amelyben a jel-helyettesítések végtelen játéka folyik.” (Derida, Jacques: A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában. Ford. Gyimesi Tímea. *Helikon* 1994/1–2, 22–23.)

²¹ Szegedy-Maszák Mihály: Mítosz és történetmondás. In uó: „*A regény, amint írja önmagát.*” Korona Nova Kiadó, Bp., 1998, 44.

²² Szegedy-Maszák: i. m. 37.

ormányú kőelefántokkal?” Majd a szöveg a történetet létrehozó hely megnevezésével zárul, mintha ez végül fontosabbá válna, mint maga a meg nem születő történet: „Bodográf Mozi, Bé terem.” Az utóbbi mondat akár a „Jerombolt eszmények perspektívájából olvasó férfi” válaszként is értelmezhető, melynek kimondásával a történetet összerakni igyekvő fiú kísérleteinek vet mindörökre véget. A vetítés *helye* (Bodográf Bé terem), illetve annak *apparátusa* kerül előtérbe a filmszakadás következtében. Ugyanakkor, ha ezt az ábrázoló szövegre vonatkoztatjuk – mint ahogy azt már korábban megtettük –, akkor elmondható, hogy a filmszakadás bemutatásával egy időben az „epikai teljesség” és „hitelesség” korabeli tétele is érvényét veszti. A felnőtt újraolvasó elhatárolódik ugyanis attól a regénytípustól, „mely a jól tagolt cselekményt, szoros időrendet, érzékletes alakjellemzést, világos szerkezetet tartotta az epikai ábrázolás lényegének”, melyeknek írója igyekszik fönn tartani a hitet olvasójában, hogy „a regény hú mása az életnek, vagyis nem kitalált történetet, hanem »valóságos« eseményt mond el: objektív érvényű ábrázolást nyújt.”²³

A fiú és a felnőtt (emlékező-elbeszélő) nézőpontjaihoz – a fentiekből következően – két különböző értelmezői magatartás kapcsolható. Az előbbi a filmszövegek „eredeti jelentését” keresi, melynek a valóságban létező utaltja van, és ebből következően kísérli meg alkalmazni azokat a valós szituációkban. Az utóbbi az ironia távolságtartásával jelzi, hogy a filmszövegeket nem valóságra vonatkozásukban, hanem fikció voltukban értelmezi. E két megközelítésmód lényegében párhuzamba állítható a hatvanas évek magyar regényirodalmának két alaptípusával. Az egyiket a regény erős valósághoz kötöttsége jellemzi, a „hagyományos realizmus” normáihoz igazodó esztétikai szemléletmód, továbbá: alaptézise, hogy „az igazi regénynek, azaz a realista művészi tükrözésnek a társadalmi fejlődés egyetemes és egész képét kell nyújtania, a középponti osztályellentét nézőpontjából rajzolni meg egy korszak társadalmilag jellemző, tipikus arculatát. Ez a felfogás a klasszikus realista regény típusát tekintette követendő példának.” A másik típusú regény „nem érzi már elegendő

²³ Béládi Miklós: A magyar regény új útjai. In uő: *Érintkezési pontok*. Szépirodalmi könyvkiadó, Bp., 1974, 662–663.

dőnek, hogy pusztá elbeszélést nyújtson, s megmaradjon az életszerűség egynemű közegében, és azt sem tartja követendőnek, hogy valóságismereteink és tapasztalataink közvetlen érvényességi körében mozogjon. Vállalja, zavart kétkedéssel vagy ironikus fölényel, hogy fikcióval is dolgozik.”²⁴ A hatvanas évek derekán született *Régi idők mozija* – akárcsak a ’75-ben napvilágot látott *Zsámboky mozija* – nyilván az utóbbi típusba sorolható ironikus hangvétele, linearitást megbontó időkezelése és az ábrázolás nézőpontjának folytonos változtatása miatt – hogy csak a legfontosabb jellemvonásokat említsem összefoglalóan.

Az említett szövegek fontos tulajdonsága, hogy nem úgy döntenek egyik esztétikai szemléletmód mellett, hogy reflexió nélkül alkalmazzák azt, hanem mintegy bemutatják, színre viszik az állásfoglalás folyamatát. Azáltal ugyanis, hogy az emlékező elbeszélő nézőpontja felülírja a fiúét, egyúttal a regény státuszát meghatározó döntési mechanizmust is láthatóvá teszi. A férfi dekonstruktív újraértelmezésében sorozatosan megsérti a „Jó” és „Rossz” elemek viszonyáról, a teljességről és hitelességről szőtt esztétikai elméletek alaptörvényeit. Jóllehet e törvénysértések egészen más szöveg-felfogást körvonalaznak: „a regény nemcsak a világ elé tartott tükör, hanem nyilvánosságnak szánt hangos gondolkodás el nem döntött – s véglegesen talán soha el nem dönthető – kérdésekről.”²⁵

Ami Mándy idézett munkáiban tehát újszerű és sajátos, az az esztétikai *választás* ábrázolása. Ebben fontos szerepet játszik egy másik médium, a film megjelenése. Az említett reflexív viszony ugyanis a főszereplő fiú mozivásznon látott történetekkel kialakított viszonyának *újraértelmezésében* bomlik ki. A filmen ábrázolt történetek nem tudnak epikai teljességükben létrejönni, mert a technikai apparátus meghibásodásai, a filmszakadások, a lineáris történetvezetést megakasztó nézői kommentárok minduntalan az illúziót létrehozó eszközökre, a médiumra irányítják a figyelmet. A „lerombolt eszmények perspektívájából olvasó férfi” az „eredeti jelentés” mítoszát megkérdőjelezve a szövegösszefüggések jelentésteremtő

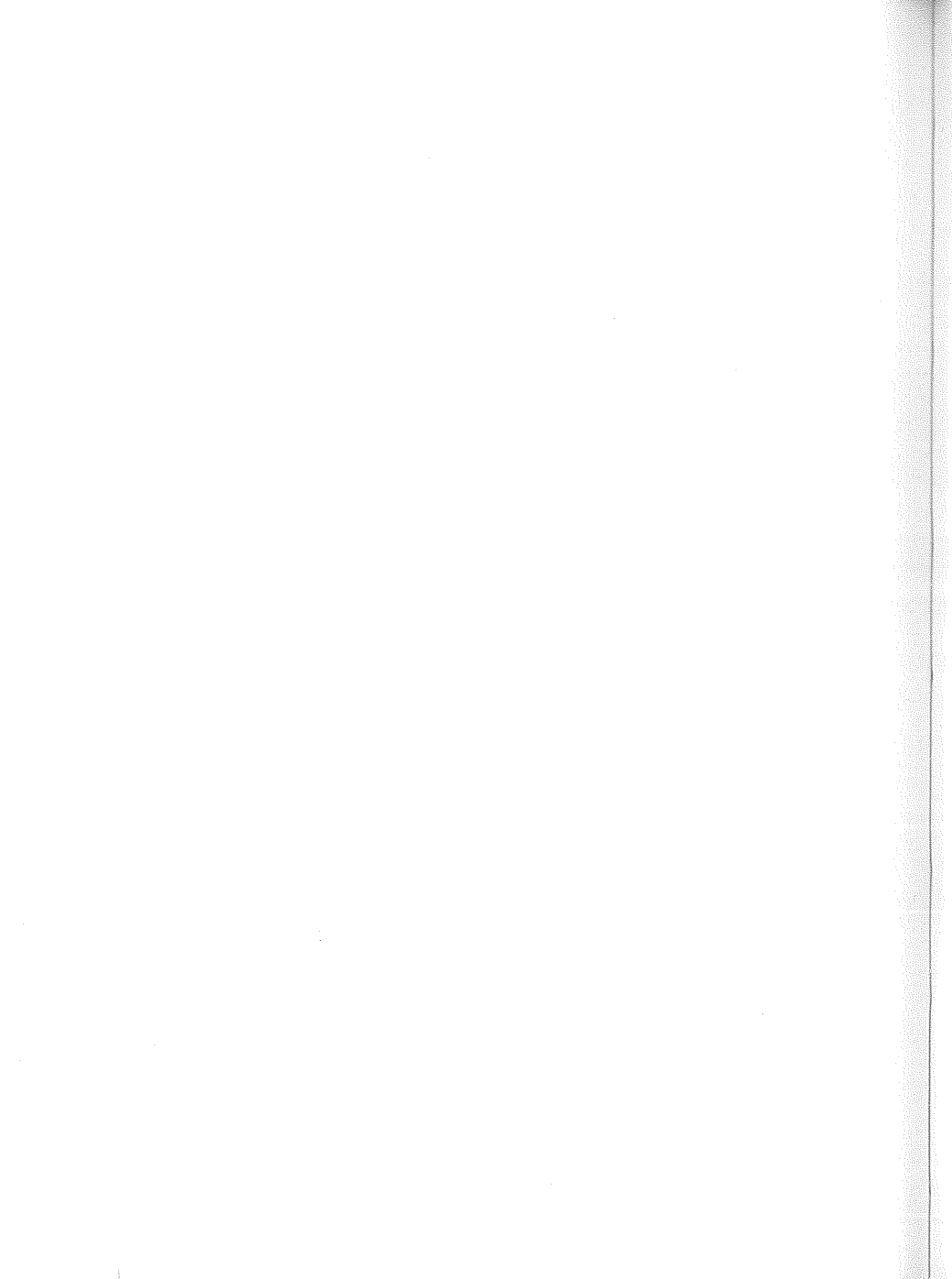
²⁴ Béládi: i. m. 685. 686.

²⁵ Béládi: i. m. 689.

működés módját hangsúlyozza. Amit a filmképek „ideák nélküli platonizmusának” nevezhetünk, az a szövegek végső jelentésnélküliségének feleltethető meg; és amiképpen a technikai kép sem leképez, hanem *létrehoz*, úgy a szöveg sem tükrözi, hanem teremt világot.

Mándy a megismerés, a megismerhetőség és ettől nem függetlenül a megjelenítés kérdését teszi szövegeinek alapvető témájává. A vizsgált írásokban mindezt egy másik művészeti ágban, a film médiumának a felhasználásával és *újraértelmezésével* valósítja meg. Mándy nem a világ szerkezetétől tekinti megelőzöttnek az individualitást, hanem a rendelkezésre álló jelrendszerek hálózatától. A mindenkori szöveget (beleértve a filmet is) nem a valóságra vonatkoztatásban véli megérthetőnek (és mivel ezt nem így gondolja: ezért vall kudarcot a Muralik Éva partiján a fiú), hanem a tapasztalatközvetítés modelljeként. Elvontabban fogalmazva, egyúttal Béládi Miklós szavait felhasználva, úgy összegezhethetnénk az eddigi gondolatmenetet, hogy a vizsgált szövegek mintegy reflexív – és ironikus – módon vázolják a folyamatot, melynek során a „pragmatikus”, valóságtükröző regény (Mándy által gyermekként ábrázolt) befogadójának helyébe a saját jelszerűségét problematizáló „fenomenológiai-ontológikus regény [„felnőtt” befogója] lépett.”²⁶

²⁶ Béládi: i. m. 698.



A kamera nagyító funkciójának retorikai szerepe

A *Film* című regény világában a narrátor által többször kifejtett cél elérésének, a pontosság megvalósításának (vö. „a mi pontosságunk” „hozzátartozhat a pontossághoz” stb.) legfontosabb eszköze – és egyben jelölője – a kamera, mely gépi automatizmusából következően a „hangsúlyokat nem ismerő” megjelenítés szándékát maradéktalanul kielégíteni látszik. További előnye a felvevőgépnek, hogy lencserendszerének állításával, vagy ha tetszik, fókuszálásával a látvány részleteibe is képes behatolni, azokat felnagyítva a szem számára láthatóvá és alaposan megfigyelhetővé tenni. A megbízható és precíz rögzítésre irányuló regény gyakran él ezzel a módszerrel, amiképpen ezt a narrátor több helyütt ki is fejt: ha „az elaszteresített háttérből csupán a két arcot élesítjük és nagyítjuk ki, legalább a kétszeresére [...] – akkor mikroközlelből tanulmányozhatjuk egy minden szenvedélyt felülmúló érintkezés anatómiáját” (33)¹; „szokott módszerünkkel: a pórusokat is elkülönítő nagyítással” (45); „Ezt egy pillanatra annyira közel hozzuk, hogy jól kivehető a ládák lécrácsa” (80); „kinagyított közeliben adjuk a bútorok éleit” (89) „az arcot hozzuk annyira közel, hogy más ne is jusson az eszünkbe” (119) stb. Az imént csak a szóban forgó eljárás explikált eseteit idéztem, ám maga a módszer, vagyis a „pórusokat elkülönítő” nagyítás a regény reprezentációs technikájában mindvégig megfigyelhető.

Kérdés lehet azonban, vajon valóban a tárgyilagosabb megjelenítést eredményezi-e a kamera *objektívjének* fókuszáló működés-módja?² A mikroközlelbe hozás ugyanis gyakran kiszakítja környeze-

¹ Az idézet kiadás, amelyre a főszövegben az oldalszámok vonatkoznak: Mészöly Miklós: *Film*. Jelenkor–Kalligram, Pécs–Pozsony, 2002.

² Az kamera lencserendszerének elnevezése Bazin szerint korántsem motívátlan. Úgy véli, „a fényképnek a festészettel szembeni eredetisége tehát maradéktalan objektívításában rejlik. Nem véletlen, hogy az emberi szem helyébe lépő fényképező szem is, illetve az azt alkotó lencserendszer az »objektív« nevet kapta.” (André Bazin: *Mi a film?*, 20.)

téből a felnagyított látványt: „ha kiszakítanánk ezt a képet a környezetéből s a közvetlen előzmények folyamatából”, ti. a nagyítás által, akkor – tehetnénk hozzá – olyan képet kapunk, amely ellentmond a hangsúlymentes és elfogulatlan ábrázolás szándékának. Vagy például a háttérből történő kiemelés eredményezi azt is, hogy az Öregasszony idős bőre szinte kisimul, megfiatalodik, hiszen a nagyítás képes olyan arcot mutatni, „amelyik lehet tizennyolc, lehet hetvenkilenc éves” (120). Az utóbbi példák tanúsága szerint a kamera fókuszálása nemcsak pontosabbá tesz, hanem át is *rendezi* a látványt, mégpedig első lépésként a kontextusból történő kiszakítás által.

Miképpen zajlik a kamera nagyító eljárásának átalakító folyamata? Ennek vizsgálatához irányítsuk most figyelmünket az alábbi szövegrészletre: az Öregasszony „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 visszajeti. Ez a részlet mikroközlelből tájképként is értékelhető. [...] Az öregember [...] tikkel néhányszor a kisebesedett orrtövével, megrándítva a táskásodó húst, a sörtésedő szemöldökbozontot. A szem fölött kiugró párkánycsont alig hosszabb egy babaház virágládájánál, drótszerű játékkórókkal teletűzdelve” (6). Az öregek testének közvetlen közlelől láttatása a fókuszba került felületek, kitüremkedések stb. *hasonlósági relációkba* rendezését eredményezi. Az idézetből például az alábbi hasonlósági alakzatok olvashatók ki: ’bőre olyan fehér, mint a tészta’, ’nyakán az inak olyan bizonytalan vonalúak, mint a félig nyitott ernyők acélváza’, ’arcán a hús lóg, mint a taszka’, a szem fölött kiugró párkánycsont közel olyan hosszú, és olyan teletűzdelte (szempillákkal) mint egy babaház virágládája’. Az ’arc mint tájkép’ metafora egyben össze is foglalja a test mikroközlelől láttatásának módszerét, miszerint a „pórusokat is elkülönítő” nagyítás először olyan közel hozza a fókuszált objektumot, hogy kiszakítja környezetéből, és behatárolhatatlan, körvonalatlan foltta változtatja. Ez az elbizonytalanítás, a kontúrokat feloldó nagyítás teremt lehetőséget a látvány átrendezésére, hiszen amennyiben nem azonosíthatók a láttott dolgok, azok az észlelő asszociációs képességeinek megfelelően szabadon besorolhatók a kész észlelési kategóriák valamelyikébe.

E módszer például az arc domborulatait, mélyedéseit valódi lankákká és völgyekké, a pórusokat pedig kráterekké változtatja. Vagy Susan Sontag szavaival: a fénykép nagyító hatásának jóvoltából „ma mindenki maga elé tudja képzelni a hajdan merőben *irodalmi hasonlatot*: a test földrajzát; például azt, hogy egy terhes nőt le lehet fényképezni úgy, hogy teste dombnak lássék, egy dombot pedig úgy, hogy egy terhes nő testének lássék [kiemelés tőlem: S. M.]”³ Megfigyelhető, hogy a nagyítás módszere a hasonlóság elvének alkalmazását kényszeríti ki, melynek megvalósulása a szöveg retorikai szintjén a hasonlóság trópusaként meghatározott alakzattal, vagyis metaforával történik.⁴

A mikroközelség hozás ebből a szempontból olyan eljárásnak tekinthető, mely a szöveg alapvető szervezőelvére irányítja a figyelmet, mondhatni: azt „nagyítja fel”; a *Film* című regény értelmezői ugyanis szinte kivétel nélkül egyetértenek abban, hogy a regény legfontosabb strukturáló eljárása az az „egyetemes analógiára törekvés”, mely a különböző időben lezajló eseményeket, és a hozzájuk tartozó, eltérő helyszíneket a *hasonlóság relációja* mentén vetíti egymásra.⁵ A nagyítás által működtetett/kikényszerített metaforikus elv mindazon-

³ Susan Sontag: *A fényképezésről*, 129.

⁴ Az eddigi szóhasználatban egymással felcserélhető terminusokként használtam a *hasonlat* és *metafora* fogalmakat. Az emögött álló megfontolás lényegében arra az arisztotelészi hagyományra vezethető vissza, mely a hasonlatot metaforának tekinti. Amiért a nagyításhoz kapcsolódó retorikai eljárást a továbbiakban mégis inkább metaforának és nem hasonlatnak nevezem, azt a hasonlítás-elmélet Max Black-i kritikájával látom indokolhatónak. Black *A metafora* című tanulmányában amellett érvel, hogy a metafora alakzata *megteremti* a hasonlósági relációt, és nem megjeleníti azt, mint a hasonlat (*Helikon* 1990/4, 440.). A nagyítás pedig – erről alább még bővebben szólok – olyan hasonlósági relációt hoz létre, mely nemhogy korábban nem létezett, hanem a reláció egyik tagja nem is volt ismert, vagy legalábbis a nagyítás eredményeként felismerhetetlenné és ezért „újra” elnevezhetővé vált. Mivel a nagyításhoz köthető eljárás nem felismerteti, hanem *megteremti* a hasonlósági relációt és egyúttal az alakzat jelöltjét, ezért inkább nevezhető *metaforának*, mint hasonlatnak.

⁵ Albert Pál: Egy mifelénk korszakos regényről. In uő: *Alakalmak*. Kortárs, Bp., 1997, 269.

által alapvetően *különbözik* az idősíkokat és tereket egymáshoz rendelő analógiás eljárástól, mégpedig azért, mert az utóbbi narratívumokat (elbeszélte vagy olvasott történeteket) kapcsol egymással asszociatív hálózatba, míg az előbbi, vagyis a részleteket környezetükből kiszakító, fókuszáló eljárás a (körvonalait vesztett) látvány (újra) nyelvivé válását mintázza. Más szóval: az ún. „egyetemes analógiás elv” nyelvi médiumok közti relációkat hoz létre, a nagyítás pedig a *látás élmény* nyelvbe fordulásának folyamatát jeleníti meg. Ebben az értelemben – nem kevesebb, mint – két szinten működő (alapvető) metaforikus elvről beszélhetünk a *Film* című regényben. Ugyanakkor azt is fontosnak tartom kiemelni, hogy a kamera fókuszáló eljárásához rendelhető hasonlóság trópusai legalább olyan hangsúlyosak, mint a szakirodalom által meglehetősen kimerítően elemzett „egyetemes analógiás elv”, hiszen az Öregek ábrázolásának leggyakoribb (mondhatni: túlzásig vitt) módja a pórusokat is elkülönítő nagyítás. És ha figyelembe vesszük a Mészöly-szöveg azon jellemvonását, hogy egyik legfontosabb (és explikált) célja rájönni „egy többé meg nem ismételt 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 fókuszbá kerülnék, magyarul: végig a szövegben. Mindazonáltal e megállapítást fontosnak látom pontosítani. A narrátor és a kamera megkülönböztetésének problematikája és ezzel összefüggésben az Öregek kamera segítségével történő ábrázolása ugyanis nem egyenlő súllyal jelentkezik a *Film* című regényben. A beszélő és láttató viszonyát tekintve alapvetően két rendszer különíthető el. Az egyikben (és ez a feltűnőbb és nyomatékosabb) a többes szám első személyű elbeszélő („mi”) kamerával igyekszik rögzíteni az Öregek útját, és az ehhez a narratív síkhoz kapcsolható tér a beszéd, vagyis a *most* idejéhez kötődik. (Ténylegesen csak ezekben a szakaszokban beszélhetünk a cinema vérité, cinema direct eszközeiről: eredeti helyszínen venni fel egy akkor és ott zajló eseményt.) A másikban a múlt különböző eseményeit ismerhetjük meg beágyazott (Genette szavával: *intradiegetikus*) elbeszélések formájában. Az utóbbi esetben ugyanis az elbeszélő az esetek túlnyomó többségében átadja a hangot – legtöbbször

ször közvetlenül, idézőjelek közt közölve – a múlt dokumentumíróinak: Buchinger Manó, Dr. Massány Tibor, bírósági jegyzőkönyv, Silió ügyvédjének naplója, *Világ* és az *Esti Hírlap* és a titokzatos Dr. B. N. el nem küldött levele, fotói stb. Nem kérdéses, a kamera színrevitelének, reális fikcióvá tételének problémája az öregek útját követő narratív nyomozásban jelentkezik elsősorban. Ebből adódóan a jelen elemzés problémafelvetései is óhatatlanul főként – bár nem kizárólagosan! – ezeket a szövegrészeket részesítik előnyben.

Mi jellemzi vajon a hasonlítási alakzatokat, melyek a nagyítás módszeréhez kapcsolhatóak? Mindenekelőtt az a – már említett – médiumváltás, mely a fényviszonyok által létrehozott látvány és annak fogalmi megnevezése között zajlik, illetve, hogy e nyelvívé válás korántsem zavartalan, hiszen a nagyító eljárás éppen a felismerő kategorizálás önműködő folyamatát gátolja, és arra kényszeríti az érzékelőt, hogy korábbi megnevező besorolásait felhasználva kíséreljen meg nevet adni egy meghatározhatatlan tartalmú látási élménynek (mint például „a túlzásig vitt nagyítás” által születő, „elmaszatólodott foltnak a sámlí sarkán” (176).) E megnevezés a metafora alakzatának segítségével zajlik, mely a már ismert nyelvi jelet alkalmazza egy (fel)ismer(het)etlen, ugyanakkor az ismert jel alá sorolt entitás(ok) észleléséhez *hasonló* látásélmény megnevezésére. Röviden: a nem azonos látási élményeket észlelésbeli hasonlóságuk alapján egymással mégis azonossá teszi.

A látásészlelet tárgyainak (vagy általánosabban: minden érzékek által közvetített észleletnek) világa és a nyelvi szféra közötti váltás alakzatának saját elnevezése van a retorika szakirodalmában: *érzéki metafora*. E fogalom használatos az érzékszervek által közvetített ingerek és a mentális folyamatok közötti *átvitel* leírására, vagyis a „külső” élmény „belsővé” tételére. „Így beszélünk szokás szerint látási, hallási, tapintási [...] sőt, ritkábban, és ennek ugyancsak megvan a maga jelentősége, szaglási vagy izelési metaforákról.”⁶ Paul de Man *Metafora* című tanulmányában Rousseau *Esszé a nyelvek ere-*

⁶ Jacques Derrida: A fehér mitológia. Ford. Boros János – Csordás Gábor – Orbán Jolán. In *Az irodalom elméletei V.* Szerk. Thomka Beáta. Jelenkor, Pécs, 1996, 32.

detéről írásának rövid allegóriáját elemezve ugyancsak a látási élmény belsővé válásának metaforikus folyamatára mutat rá, vagyis arra, miképpen változtatja az érzékelő ember a külső látható tulajdonságot saját belső érzésévé. Elképzelése szerint a fogalmi rend talapzatánál figyelhető meg az a működésmód, mely az érzéki, észlelési metaforákhoz kötődik. A rousseau-i példát elemezve bemutatja, hogy az *ember* fogalmának kialakulása egy *látásélmény* „spontán”, „szenvedélyes” pillanatának nyelvi megragadásából bomlik ki, amely tévedésen, „vak szenvedélyen” alapul. Amikor ugyanis a vadember összetalálkozáván más vademberekkel azokat óriásoknak nevezi, akkor csupán saját félelmét vetíti a látásélménybe, és ezen cselekedete olyan nyelvi alakzatot eredményez („óriás” metafora), mely sem igaznak, sem hamisnak nem tekinthető. Az „óriás” szó azonban, melyet „a riadt vadember saját embertársának jelölésére feltalált, valóban metafora, hiszen a belső félelemérzetnek és a testméret külső tulajdonságainak egyezésén alapul.” Objektív nézőpontból e metafora persze kétségbe vonható, hiszen a másik ember tulajdonképpen cseppet sem magasabb, mint az észlelő, szubjektíven nézve azonban őszintének tekinthető, ugyanis a megrémült vadember szemében valóban magasabbnak látszik. Vagyis: az állítás ugyan lehet, hogy téves, de nem hazugság. Helyesen „fejezi ki” a belső élményt, a vadember félelmét. „A metafora vak, de nem azért, mert elferdíti az objektív tényeket, hanem mert bizonyosnak mutat valamit, ami valójában csak puszta lehetőség.” Hiszen elképzelhető, hogy az idegenek veszélyesek, és valóban megtámadják, leütik a riadt vadembert, de lehet, hogy nem így cselekszenek. Azzal, hogy óriásnak nevezi őket, tényé merevíti érzését, mely ténylegesen csak feltevés, fikció, vagyis – az elméletíró szavával – *figurális állapot*. De Man Rousseauinak e példázatával bizonyítja, hogy az érzéki metaforák tévedéseinek, „vak szenvedélyének” talapzatára épül a fogalmak hierarchikus struktúrája, más szóval, olyan alakzatokra, melyek elsiklanak az általuk megidézett létezők természetében rejlő fikcionális, textuális mozzanat fölött, és úgy tesznek, mintha hinnének saját referenciális tévedésükben.⁷

⁷ Paul de Man: Metafora (Második értekezés). Ford. Fogarasi György. In

A fogalmak piramisának alapját – az *Esszé a nyelvek eredetéről* című munkát elemző de Manhoz hasonlóan – Nietzsche szerint is olyan érzéki metaforarend, vagy az ő szavával: „primitív metaforavilág” alkotja, melyről az igazságot kereső ember minduntalan megfélemledik, ugyanis csupán e feledékenységé révén „élhet az ember valamelyes nyugalomban, biztonságérzetben és következetességgel,”⁸ illetve azzal a tudattal, hogy ő a „világ tengelye”, ami körül a mindenség forog. A „primitív metaforákat”, „ősformákat” Nietzsche más szóval „szemléleti” metaforáknak is nevezi, melyek meghatározása szerint a „külső” idegingerek „belső” képekké alakításán munkálkodnak, és ezen átvitel, „ha nem is szülőanyja, de mindenestre a nagyanyja minden fogalomnak.”⁹ Nem a dolgok lépnek be a tudatunkba, állítja, hanem azok metaforái, „hiszen két olyan mindentől különböző szféra között, amilyen a szubjektum és az objektum, nincs kauzalitás, helyesség, avagy kifejeződés, hanem mindössze *esztétikai* viszony lehet”.¹⁰ Ezért amikor úgy hisszük, hogy ma-

uő: *Az olvasás allegóriái*. Ictus–JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1999, 204–205.

⁸ Friedrich Nietzsche: A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról. Ford. Tatár Sándor. *Athenaeum*, 1992, 1/3, 10.

⁹ Nietzsche: i. m. 8. Azért nem közvetlen szülője, mert a „primitív” metaforáknak még egy absztrakciós szinten is át kell menniük, hogy fogalommal váljanak: mindaz, ami az embert az állattól megkülönbözteti, annak a képességnek a függvénye, „hogy a szemléleti metaforákat sémává desztillálja, más szóval, hogy a képeket egy-egy fogalommal oldja föl. E sémák birodalmában ugyanis lehetséges valami olyasmi, ami az érzéletes első benyomásoknál megmaradva sohasem sikerülhetne: egy piramisforma rend felépítése, melyben a különböző kasztok és fokozatok a helyükre kerülnek, ez törvények, privilégiumok, alárendelések és gondosan megvont határok alkotta új világ megteremtése, amely úgy állítatik szembe az első benyomások érzéletes világával, mint az állandóbb, általánosabb, ismerősebb, emberibb, következetesebb a mérvadó és imperatívusos világ.” (Uo.)

¹⁰ Nietzsche: i. m. 10. Vö. „Nem a dolgok lépnek be a tudatba, hanem az a mód, ahogyan hozzájuk viszonyulunk [...]. A dolgok teljes lényegét sosem ragadjuk meg.” (Friedrich Nietzsche: Retorika. Ford. Farkas Zsolt. In *Az irodalom elméletei IV*. Szerk. Thomka Beáta. Jelenkor, Pécs, 1997, 21.)

gukról a dolgokról tudunk valamit, vagyis amikor például a fákról, színekről, hóról és virágokról beszélünk, akkor „semmi egyebünk nincs, mint a dolgok metaforái, amelyek azok eredendő lényegének a legkevésbé sem felelnek meg.”¹¹ A megismerés így felfogott figuratív jellege óhatatlanul magában foglal egy erőszakos gesztust, hiszen az elme nem hagyja érintetlenül a (percipiált) létezőket, hanem hasonlítási műveletet hajt végre rajtuk. Vagy Robbe-Grillet szavaival: a metaforák „állandó kapcsolatot létesítenek a világegyetem és az ember között”, mintegy „lélek-hidat” vernek a dolgok és az észlelő közé.¹² Nyilván önkényes e gesztus annyiban, hogy e „lélekhíd” nem eredendően (a priori) létező kapcsolat az emberek és a világ között. Már Arisztotelész az emberi faj alapvető tulajdonságának tekinti e figuratív „hídverés” képességét, ám amennyiben elfogadjuk ennek igazságát, felmerülhet a kérdés, honnét az a vágy, mely a megismerés erőszakosnak és autoriternek nevezhető „retorikai” működés módját vezérli? A válasz világos, állítja de Man, hiszen az ember „csak így tudja létrehozni saját egzisztenciáját, alapját. A létezők önmagukban véve elkülöníthetetlenek és meghatározatlanok; nem tudnak számot adni arról, hol végződik az egyik entitás, és hol kezdődik a másik.”¹³ A jelentés nélküli, lélek nélküli, áthatolhatatlan felszínné változott világ rémisztő erővé válik, amelyen nincsen többé hatalmunk, és ezen állapot fölött érzett kétségbeesésünk elkerülésére, „emberi arcot” adunk az arccal nem rendelkezőnek. Máskülönbén fennállhatna annak – az ember számára talán elviselhetetlen – helyzetnek a lehetősége, hogy nem vagyok jelentősebb a kődarabnál, hanem egyenrangú vagyok vele, a világ pedig „a rendezett káosz komor víziójaként hat rám.”¹⁴ A hasonlósági relációval történő arcadás, az antropomorfizáció mintegy tükrökké teszi a dolgokat, melyekben az ember saját alakját látja kirajzolódni. Robbe-Grillet szavaival: „meg-

¹¹ Nietzsche: A nem-morálisan fölfogott..., 6.

¹² Alain Robbe-Grillet: Természet, humanizmus, tragédia. Ford. Réz Pál. In *A francia „új regény”* (II. kötet), 72. 73.

¹³ Paul de Man: A metafora ismeretelmélete. In uő: *Esztétikai ideológia*. Ford. Katona Gábor. Janus/Osiris, Bp., 2000, 21.

¹⁴ Mészöly Miklós: Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai, 137.

szelídítették őket, nyugodtak, az ember tekintetével néznek az emberre.”¹⁵ A metaforák által a természetbe vetített humán jellemvonások sugallják, hogy a világnak és nekem most már azonos a lelkünk, azonos a titkunk.¹⁶ „Hogy a természet egyszerre létezik bennünk és a szemünk előtt.”¹⁷ Ezért a hasonlítás alakzatai sohasem jámbor szóképek csupán, hanem a világ kisajátításának, megszelídítésének kézhez álló eszközei.¹⁸

A *Film* című regény narrátora a ráközelítések által olyan „lélek-hidat” épít az Öregek és maga közé, mely az ismerőségek, hasonlóságok relációját kényszeríti rá a két, végtelenig magába zárkózó test nem túl kevés gesztusára. Az öregek jeleket nem adnak, nem kommunikálnak az őket faggató kamerával, narrátorral. Idegenek, birtokba vehetetlenek, és múlthoz kötődő titkuk – ha egyáltalán van nekik ilyen – megfeythetetlen a vizsgáló tekintet számára. A közelítések, melyek az észlelőhöz képest „külső” jeleket igyekeznek „belsővé” tenni, a hasonlóság relációiba kényszerítik az urallhatatlant, az ismeretlent, vagyis ez esetben az Öregeket. A nagyítások így láthatóvá teszik a beszélőt, aki mindent a maga szempontjai szerint akar mérni, saját világába akar bevonni, vagy Thomka Beáta szavaival: „a közelnézet, mikroperspektíva [...] a látószög torzulásai [...] sosem a látószervet, hanem éppen a látó személyt és a látásmódját leleplező fer-

¹⁵ Robbe-Grillet: i. m. 87.

¹⁶ A metaforikus kivetítés példájának tekinthető az idézett rousseau-i példázatban az „óriás” metafora létrehozása is, hiszen a „külső” látásélményre vetíti rá a vadember a „belső” félelmét, mikor az „én félek” helyett az „ő óriás” kifejezést használja. Mészöly *Warhol kamerája – A tettenérés tanulságai* című munkájában „metafizikai kivetítéseknek” nevezi az antropomorfizáció alakzatait (i. m. 139); Robbe-Grillet pedig idézett írásában szintén a belevetítés műveleteként értelmezi az emberi megismerés metaforikus – az ő szóhasználatában gyakran: analógiás – működésmódját: „a belső tartalom mit sem képvisel abból, ami csakugyan benne van a dolgokban, csupán azt mutatja meg, amit az ember saját tudatából belevetíthet.” (i. m. 88.)

¹⁷ Robbe-Grillet: i. m. 76.

¹⁸ Ezért a retorika – állítja de Man – „nem választható el ismeretelméleti funkciójától”. (A metafora ismeretelmélete, 27.)

dítések. Ennyiben lesz a tárgyiasság látszat és a látóhoz, a megszólalóhoz visszahajló eszköz.”¹⁹ A nagyítás, a mikroközembe hozás nem megismeri (megismerteti), hanem *kisajátítja* az Öregeket, mégpedig a fókuszálásban rejlő metaforikus alakzatok által.²⁰ Az Öregember és Öregasszony szinte semmi szándékolt jelet nem adnak, és a narrátor közlése szerint: nem is akarják megosztani velünk a hallgatásukat. Az Öregember szemében például „még jelzés sincs, amiből bármit kiolvashatnánk” (98–99). Mindezek ellenére az elbeszélő gyakran használt, vissza-visszatérő kifejezései: a „minden jel szerint” és a „mintha”, amely szófordulatokkal minduntalan az Öregek gesztusainak *mégis* értelmezéseit vezeti be.²¹ Ezen interpretációs elképzelései pedig olyan relációkon alapulnak, melyek az árulkodónak vélt jeleket már látott, ismert és hasonlóknak gondolt gesztusokkal állítja párhuzamba. Mondhatni mintegy birtokba veszi az Öregek mozdulatait, ám ez az erőszakosnak nevezhető értelmezés nem a két test titkáról, hanem a megfejteni vágyó szándékairól árulkodik. Mindez mégis azt a látszatot sugallja, hogy az Öregek és az elbeszélő vala-

¹⁹ Thomka Beáta: *Glosszárium*, 22.

²⁰ Susan Sontag arról számol be, hogy a 60-as évek Kínájában nem volt szokás közelképeket csinálni: „A kínaiak tiltakoznak a valóság fotografikus széttagoltsága ellen. Közelképet nem használnak.” (*A fényképezésről*, 214.) E jelenség értelmezhető úgy is, hogy a „nagyítási” tilalom valójában a látvány *kisajátítása* elleni tilalom, hiszen a kontextusából kiszakított képrészlet *hasonlósági* relációk alapján újabb (privát) kontextusokba volna illeszthető, ezáltal mintegy saját véleményt és nézőpont fejezhetne ki. A nyugati fényképkészítési kultúrában – állítja Sontag – éppen az utóbbi a helyzet, ugyanis ott a szabadon kisajátítható – bárhonnan, bármilyen módon fotózható – látvány az egyéni vélemények és nézőpontok megszólaltatója is egyben: „A mi szemünkben a szétszórt, egymással fölcserélhetetlen »álláspontok« léteznek, s a fényképezés sok résztvevős vita.” (i. m. 216.)

²¹ Például: „minden jel szerint mindig éppen abban a helyzetben van, amiben van, s számára a lehetséges élvezet mindig saját helyzetével azonos” (28); „Másvan; minden jel szerint a saját megoszthatatlan halálának a gondolat-látványával szemközt” (46); „Mindez utalhat a pusztá felismerésre, hogy nem várták meg” (102); „mintha most igyekezne még kicsit *lenni*” (46); „Mintha mosolyogna is” (10).

miféle közös tudásban osztoznak. És ezt erősíti a különböző idősíkokat és tereket egymás mellé soroló, „egyetemesnek” nevezett analógiás rend is, hiszen úgy vannak bemutatva a szóban forgó párhuzamok, mintha azok az Öregek bűnének a leleplezését céloznák, holott e feltételezések igazságáról, a tanúk hallgatása miatt, semmi nem derülhet ki, csupán az elbeszélő „gyanújára” irányítják a figyelmet. Az elbeszélőre így látszólag két irányból is kudarcélmények várnak, amennyiben az elfogultságok nélküli megismerés lehetőségét keresi: az egyetemes analógiák szintjén és a kamera mikroközelbe hozó eljárásának (a nagyításnak) használatakor. Mondhatni: a nyomozó-narrátor körül oly állhatatosan, oly összefüggően ismétlődnek ezek az antropomorf analógiák, hogy egész metafizikus rendszert tárnak fel, melyből kitörni nincsen módja.

De valóban ilyen kényszerítő erejű a hasonlítás, az arcadás szerepe a megismerésben, az igazság kiderítésében? Vagy másképpen fogalmazva, igazat adhatunk Pingaudnak, amikor – a korábban már idézett – *Új regény és új film* című tanulmányában így fogalmaz: „Ugyanúgy, ahogy a felvevőgép lencséje a valóság felé fordul, és pusztán azt veszi fel, amit lát, ez a fajta regény, [...] nem akarja értékelni a tárgyakat, sem az eseményeket, [...] *nem használ metaforákat* [kiemelés tőlem: S. M.]”²² Azt gondolom, amennyiben a kamera nagyítás eljárásának bármiféle tétje van a szóban forgó szövegben, akkor az pontosan e kérdés vizsgálatában határozható meg. A kamera „hangsúlyokat nem ismerő” automatizmusa ugyanis azzal az ígérettel biztat, hogy általa félretehetjük mindazokat az előfeltevéseinket, melyekkel a mindennapokban viszonyulunk a dolgokhoz, vagy más szóval: olyan mélységek feltárására teheti képessé a megfigyelőt, melyek meglátására elménk megismerő kategóriáinak kikiktatására volna szükségünk. A kamera tekintete ebben az értelemben olyan ember előtti tekintet volna, mely „minden magunkkal hozott vagy előzetesen rögzített, fogalmilag, matematikailag, geometriailag vagy akár a (formál)esztétikailag meghatározott rend mögé

²² Bernard Pingaud: *Új regény és új film*, 632.

hatol”;²³ vagyis azt a reményt testesíti meg, hogy láthatóvá tesz egy titkos preegzisztenciát. Könczöl Csaba véleménye szerint Mészöly írásaiban valóban megfigyelhető egy ilyen, fogalmakon túlra hatoló szándék, miszerint az „író következetesen olyan lelki tájak és közérzetek földidézésére törekszik, amelyek »jön, rosszon túl« – azaz a tétélesen megfogalmazható igazságokon, világnézeti rendszereken, értékítéleteken túl – fekszenek”; azaz: „mintegy felfüggeszti »ideológusi« tudatát, levetkőzi előítéleteit, kiold maga és a világ közül minden olyan elemet, ami nem kétségbevonhatatlan, ami nem evidens.”²⁴

Maga Mészöly a *Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai* című esszéjében így ír a kamerával történő azonosulásról, a kamera nézőpont lehetőségéről: „rövid időre – már amennyire lehet – kamerává lettünk. A történő látvány olyan nyers mechanizmusába nyertünk bepillantást, amibe az elmerülést többnyire elutasítjuk (önvédelem); hiszen mi »én« vagyunk, és minden »más«. S mi lesz ha elveszítjük az »én«-t? Ki fogja észrevenni, kire fog hatni a »más«? A valóság is elvész.”²⁵ Továbbá Mészöly a kamera szerepét valóban a *metafizikai meghatározottságok kikapcsolásaként* írja le: „pedig

²³ Max Imdahl: Művészettörténeti megjegyzések az esztétikai tapasztalathoz. Ford. Kukla Krisztián. In *Fenomenológia és mű. Fenomenológia és esztétika*. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat Kiadó, Bp., 2002, 222. Vö. még: az „ártatlan szem” *Bevezetőben* kifejtett kérdéskörével.

²⁴ Könczöl Csaba: Rendezés vagy végrehajtás? Mészöly Miklós: Film. In uó: *Tükörszoba*. Szépirodalmi, Bp., 1986, 220. 230.

²⁵ Mészöly: *Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai*, 135. Érdekes még megfigyelni az idézetben, hogy az „én” személyes névmás összeolvad a „mi” többesével („mi »én« vagyunk”), mint az egyes az általános emberiben, a nem emberivel mint „más”-sal szemben („minden »más«”). Ennek a szövegrészletnek azon kérdés vizsgálatában lehet meghatározó szerepe, hogy mit jelenthetnek a regényben a narrátor által használt többes szám első személyű igealakok, ugyanis e szövegrészlet tanúsága alapján megközelítőleg így válaszolhatunk: az általános emberit jelöli a hangsúlyokat nem ismerő, „álomszerű” valóság komor víziójával szemben. A *Film* szempontjából pedig azért tűnik hangsúlyosnak e dichotómia, mert a szövegvilág eseményeinek fontos tétje, hogy az emberi („mi”) be tud-e hatolni a mindenkori idegenség („más”) területére; vagy egyáltalán, hogy milyen viszonyként határozható meg, írható le a két szféra relációja.

ez van, ha a *metafizikai kivetítéseket kikapcsolva*, mindent számításba veszünk [kiemelés tőlem: S. M.]”²⁶ Ezzel szemben a *Film* szövegvilágában megjelenő kamera mintha másképpen működne, mint az esszében leírt, magára hagyott felvevőgép. A legfontosabb funkciójának tekinthető nagyítás, fókuszálás – mint fentebb arra már rámutattam – nem az emberi értelmezést nélkülöző világba hatol be, nem annak embertelenségét, kaotikusságát és határtalan idegenségét mutatja, hanem a kontextusából kiszakított és felismerhetetlenné vált látványrészletet azonnal elnevezi, visszairja a fogalmak „piramisába”, mégpedig egy hasonlósági reláció segítségével. Nem a dolgokat láttatja magánvalójukban, hanem csupán azok metaforáit. Mi tehát az, amit valójában látni enged? „Metaforák, metonímiák, antropomorfizmusok át- meg átrendeződő serege, azaz röviden: emberi viszonylatok összessége”.²⁷ Mészöly kamerája nem a fogalmakon túlra mutat, hanem a fogalmak *forrását* rajzolja ki, azt a „primitív”, vagy más szóval „szemléleti” metaforavilágot, ahol a „külső” ingerek (a lelketlent átjelkesítve) a pszichikai rendbe kerülnek át, vagyis azt a pillanatot hozza mikroközbe, amelynek során az ember számára a dolgok dologgá, a világ pedig világgá válik. Így felnagyítva látjuk a megismerés azon mozzanatát, melyről hajlandók vagyunk minduntalan megfeleltkezni, jelesül az emberi igazságokat megalapozó „vad és spontán” módon létrejött metaforavilágot.

Ebben az értelemben a kamera nem a narrátor metaforája, hanem annak az eljárásnak a jelölője, mely a szöveg beszélője számára megkerülhetetlen és kiiktathatatlan, bármennyire is ez minden szándéka. A kamera így a *metaforizáció metaforájává* válik, annak a „külső” ingert „belsővé” tevő folyamatnak az alakzatává, mely lélek-hidat ver a világ és az ember közé. A felvevőgép nagyító eljárása pedig a szöveg saját metaforikus működésmódját helyezi fókuszba, rámutatva arra, hogy amiképpen a narrátor hangsúlyokat és minden elfogultságot kiiktató szándéka csupán saját arcadó és világszelídítő eljárás módját leplezi le, akképpen az „egyetemes analógiák” felmutatása sem a feltételezett bűnösökhöz (Öregekhez?) vezet el a nyo-

²⁶ Mészöly: Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai, 139.

²⁷ Nietzsche: A nem-morálisan..., 7.

mozást, hanem a vádatokat koholó ember alakját körvonalazza, magyaráz: legfőbb funkciója a visszautalás a nézőpontra. A szöveg nagyító eljárása tehát saját retorikus eljárás módját növeszti egyetemessé, és ezáltal minden nyelvben kijelölt törvény, igazság és vádmegalapozás narratív meghatározottságára irányítja a figyelmet. De Man szavaival: ha „egy elbeszélés témája saját diskurzusának figuratív struktúrája, akkor a narratívum nem más, mint kísérlet e tény megmagyarázására.”²⁸ Vagy ha ezt az állítást a szóban forgó regény nyelvére kívánám lefordítani: kísérlet annak megmagyarázására, hogy miért nem tudhatjuk meg soha, bűnösök-e az Öregek vagy sem, és hogy van-e bármiféle közük Silió időn és téren kívüli létmódjához, vagy sem.

²⁸ De Man: A metafora ismeretelmélete, 20.

A hasonlatelven túl: az ellentmondás rései

További analógiák

A *Film* című regény elején olvashatjuk az alábbi közlést: „Ügyelünk rá, hogy semmi ne emlékeztessen az egykori szőlőskertekre, présházakra.” 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 *lőrészerű* ablakait, azért, hogy *olyanokká váljanak, mint két „nyilvánossá tett célpont”* (5). A *célpont* szó azt a budapesti bombázást idézi fel, melynek 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 *lőrészerű* szó is, bár a szöveg nem mulaszt el figyelmeztetni, hogy az ablakok csupán optikai csalódásként mutatkoznak ilyennek. A topográfiai leírás ellenben újabb megerősítéssel „cáfolja” az optikai csalódást, mikor a tenispályák klubépületét „álcázott minikrematórium”-nak látatja (12). És a mészárlás, rombolás, gyilkolás hasonlósági relációjára épített esemény- és topográfiai sort lehetne még folytatni, illetve az alábbiakban fogom is folytatni, először azonban arra szeretnék utalni, hogy már a regény felütésében, az első oldalon megfigyelhető az *ellentmondás*, mely a szándék – hasonlóságok szervező elvének kerülése, „neheztése” – és a megvalósulás – a hasonlósági relációkban történő láttatás – között feszül. Vagyis akadályozni a hasonlóságok felismerését, ugyanakkor szövegszervező elvként alkalmazni azt. De térjünk vissza egy kis időre még a hasonlatokhoz!

Balassa Péter *Passió és állathecc* című tanulmányában részleteken 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 egybe-

rímeléseiről. Az előző bekezdésében megkezdett pusztításra, gyilkolásra utaló analógiás sornak folytatása lehetne a cerkóf-ügy, a városligeti jelenet, a Múzeum körüti csatározások, a Sax Simon szőlőjében elkövetett gyilkosság, a pedofília stb. említése, mely eseményeket, helyszíneket, Balassa szerint, az állatvilágban nyilvánvalóbb, „pokoli létharcra”-ra történő utalás szervez együvé: „Vajon nem a kannibalizmushoz való folytonos közelítés ívén helyezkednek el a történelmi állandók? Nedveikkel, hecceikkel, hirtelen kiugró vérvöröseikkel és megkínzásaikkal, állat és ember keverednek, mint holmi régi csataképeken.”¹ Az előző fejezetben említett kategóriákat felhasználva a „pokoli létharc” egyberímélései „az egyetemes analógiák” csoportjába illeszkednek, vagyis a nagyításhoz kapcsolható, mikrostrukturális szinten működő metaforaelvvel szemben az átfogóbb struktúrák rétegéhez tartoznak.

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 vilámgyors „snittek”-kel montírozza például össze a történelem különböző időpontjaiból kiemelt rendőr- és katonaportrékat a 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 ló comb 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 *hasonlóság-elv* a szöveg-narráció terminusa, a *montázs-elv* pedig a kamera és ezzel összefüggően a „készülő” film szerkesztési elvét jelölő fogalom.²

¹ Balassa Péter: Passió és állathecc. Mészöly Miklós *Film-jéről és művészetéről*. In uó: *A színeváltozás*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1982, 311–312.

² A montázs és a hasonlóságelv viszonyára a későbbiekben még részletesen kitérek.

Mindezidáig – beleértve az előző fejezetet is – lényegében semmi egyebet nem tettem, mint, egyetértésben a *Film* legtöbb értelmezőjével, amellet érveltem, hogy a régény legfontosabb rendező elve a „hasonlat-szerkesztés”. A jelen gondolatmenet kiindulópontja azonban egy ennek ellentmondó idézet volt, mely az összehasonlítás *akadályozását* tűzte ki céljául („neheztjük az összehasonlítást”). Vagyis egy ellentmondásból bomlott ki a fenti gondolatmenet, mely ellentmondás mintha a szöveg gyakorlata és szándéka, célkitűzése között feszülne. A következő példa elemzése 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 lényegét nyomozó metszetek egyik utolsó állomására emlékeztet: rács, amire a bársony élőbb szösz-szájai vannak 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 tőlem: S. M].” Azaz: kizárja a hasonlóság alapú összevetést. A „dolog technológiája” kifejezés (legalább) kétértelmű. Egyfelől utalhat a selyemnek mint anyagnak gyártástechnológiai létrehozására, másfelől azonban jelölheti a filmi megjelenítés technológiáját is, hiszen a bársony „elemi látványa” a kamera rendkívüli nagyításában válik érzékelhetővé. Az utóbbi jelentéslehetőséget figyelembe véve – és az előző fejezet következtetéseit felidézve – a *film* megjelenítés szándéka a hasonlatok kerülésének törekvésével rokonítható. Ahogy arra a nagyítás folyamatának elemzésekor rávilágítottam: a kamera 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 szálszerkezetét 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 metódus. Itt azonban rögtön meg kell állapítani, hogy ismételten semmi nívumot nem állítottam, hiszen Károlyi Csaba Mészöly késői munkásságát vizsgálva utal a szövegekben egyre erősödő ellentmondásosságra és a paradox kifejezések megszorodására.³ Mindazonáltal Károlyi Mészöly '80-as évekbeli prózáját vizsgálja, és ebbe a korpuszba az először 1976-ban 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 érvként jöhet számításba, hogy Károlyi az ellentmondáselv *felerősödéséről*, fokozatosságáról beszél Mészöly munkásságában, míg a jelen dolgozat szerzője amellettt kísérel meg érvelni, hogy az ellentmondás-elve már a '80-as évek előtt is *erőteljesen* jelen van Mészöly szövegeiben (legalábbis a *Film* tanúsága szerint). Az ellentmondás-elv alkalmazásának oka, funkciója természetesen írói korszakonként eltéréseket mutathat, de erre a jelen munka keretei közt nem kívánok kitérni. Annál inkább arra a kérdésre, hogy milyen okai, funkciói lehetnek a paradoxonokra és ellentmondásokra alapozó szerkesztési eljárásnak a *Film* című regényben.

³ Vő. „Mészöly Miklós 1980-as évekbeli munkái egyre erőteljesebben igénylik a [...] paradox kifejezések használatát. Elbeszélésmódja 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.)

Ellentmondások

A szóban forgó szöveg saját módszerét téve a beszéd tárgyává, reflexív és explicit módon jeleníti meg célkitűzéseit a rögzítés és „viszszaadás” tekintetében, melyek elsősorban a szövegvilágban készülő film kameratechnikai eljárásait hivatottak meghatározni. A célkitűzés-megfogalmazások lajstromszerű elősorolásából is elsődlegesen a be nem avatkozás, az *elfogulatlan rögzítés* szándéka tetszik ki; az a törekvés, hogy a dolgokat olyannak mutassa, amilyenek azok „valójában”: „semmit se módosítva a látvány és a tények szándékos ontortizálásán” (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 az előre nem tervezett események, az öregektől kapott váratlan válaszreakciók formájában. Ennek legjellemzőbb példája a cerkóf-ügy, mely a cinéma direct elvei alapján „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 véletlenen múlik” (124). 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).⁴

⁴ A szándékatlanságok, véletlenek végül 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

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 zsebeit, pihenőt ajánl nekik, és szüntelen igyekszik az öregember mimikájából *olvasni*. Más összefüggésben is megfogalmazható ugyanez az ellentmondás, mégpedig a rendezés és rendezetlenség fogalmainak oppozíciójában. A rendezés *szándékos* célja ebben az esetben ugyanis a szándékosság kerülése, a valóság spontán, koncepció nélküli rendezetlenségének a tetten érése, vagy talán helyesebben: megjeleníteni engedése. 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 narrátor mondja fel az öregeknek, és ezáltal igyekszik őket értelmezői pozícióba kényszeríteni. Továbbá a rendező-narratori szándékhoz lehet rendelni azt a montázstechnikát is, mely – a már ugyancsak szóba hozott – militarista figurákat, illetve a ló combot és a famézgát, a lemenő napot és a rézkarcot illeszti egymás mellé. A nagyítás, szelektálás,⁵ lassított felvétel (28) szintén rendezői funkciók, melyek már a rögzítés, felvétel során előtérbe kerülnek, a *mit, 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.

A topográfiát érintő adatokkal kapcsolatban feltűnő paradoxont eredményez a Mayer fiú-árvaház falán található 1886-os évszám, ugyanis, ha „az évszám igaz, hitelesen cáfolja a szintén adatszerű és hiteles tájat (helyesebben, zugot és rejtkehelyet), ahová Silió az attack délutánján valóban elmenekült” (139). Mindkét közlés „adatszerű”

véletlenszerűségét és szándékmentességét. Az ellentmondás ez esetben a véletlen megtapasztalásának szándéka és a véletlen megtapasztalásnak pillanatában már eleve benne rejlő „rendezői” mozzanat között feszül.

⁵ Pl: „[d]e ez mellékmotívum” (16), „[d]e ez mind mellékes; ennél sokkal fontosabb” (137–138), „csak azt fogjuk rögzíteni” (137).

és „hiteles”. Az ellentmondás, logikai megfontolások alapján, törvényszerűen vezet a kérdéshez: „[I] lehet, 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 szószerkezeti és mondatszinten is tetten érhető az ellentmondás-elv 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 végig gondolni ezt” (32). A legutóbbi esetben az *alapos* logika előfeltételezi az ellenőrizhetőség kritériumát, az idézett példában pedig éppen ez a jellemvonás az, ami hiányzik. A célkitűzések „belső” ellentmondásának tekinthető az alábbi szakasz: „a kétséget igyekszünk szilárdítani” (36). Hiszen a „kétség”-gel a „szilárdság” fogalma oppozícionális viszonyban áll. További paradoxonok: „itt sem tehetjük meg, hogy belevezzünk 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 függnek-e össze a dolgok vagy másképp [...] mégse feltétlenül mindegy, hogyan függnek össze a dolgok” (87). Az utóbbi négy idézet a narráció „belső” ellentmondásának tekinthető, mivel ezekben az esetekben az ellentmondás, eltérően a korábbi példák többségétől, nem „szándék” és „gyakorlat” között feszül, hanem magában a „szándéknyilatkozat”-ban, pontosabban: a narráció (ön)reflexív mozzanatában.

A „leltározó olvasást” követően talán meggyőzőbben hangozhatnak az alábbi megállapítások. A *Film* című regény alapvető szerkesztési eljárása a hasonlítás elv. Ugyanakkor ezt az elvet *felülírja* az ellentmondás elve mint szövegépítési módszer. A 'felülírás' terminus használatát azért látom helyesnek, mert – ahogy az már a fejezetet indító példából is kitudt – a hasonlóság elv 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. Ugyanez elmondható a képeket, szekvenciákat összeillesztő montázs technikáról 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 beszivárog, mégpedig azáltal, hogy „szándék” és „gyakorlat” paradoxonára a narrátor – a pontosság igényének kielégítése céljából – minduntalan reflektált. 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 ellentmondás-elv felül-író erejének Mészöly *Filmjében*? Miért uralják a szöveget az egymásnak feszülő állítások? Ha röviden, összefoglalóan – illetve az előző fejezet tanulságait is felhasználva – kívánnék válaszolni e kérdésekre, akkor azt mondhatnám: az ellentmondás már eleve benne rejlik a szöveg vállalkozásának természetében. Az (ön)reflexív módon megfogalmazott 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, úgy akarja azokat leírni, hogy közben számúzi azokból mindazt, ami bennük emberi. A *hasonlítás* például – mint ahogy azt már kifejtettem – az érzékelés alapvető emberi tulajdonsága; a tárgyak hasonlósági (metaforikus) relációkba állítása. Ezért ez nyilván ellentmond a narrátor világ-megközelítési szándékának.

Mészöly Miklós esszéi felé tágítva 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 elemek közvetlen szuggesztíójára bízni rá a sugalmazást, hanem a külön-külön egyenrangúnak vett elemek *szórendjével, kombinatorikájával* fogalmazni meg a személyeset, a véleményyt, 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.”⁶ Az idézetben említett „egyenrangúság” csak az ember *hierarchikus* fogalmi rendszerén, Nietzsche metaforájával: a fogalmak piramisán túl érhető tetten. A fogalmi rendbe betagozó hasonlósági relációkat megelőzően. Vajon lehetséges-e ilyen tettenérés?

Mészöly ennek lehetőségét – mint ahogy az a már többször idézett naplórészletből is szembeötlően kitűnik – 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 pusztta mozgásszövevényt: *egyenrangú* elemek *minden* fázisát, bizonyos *látzat-egyidejűség* érzését keltve.”⁷ Ebben az idézetben mintha arról volna szó, hogy Warhol kamerája a dolgok fogalmakon túli egyidejűségének a megörökítését hajtja végre. Egy oldallal később e feltetelezést meg is erősíti a szerző: „Warhol kamerája lényegében két kulcsot ajánl a valóság mélyebb megragadásához. A semlegesített idődimenzió közhelyszerű már; az elemek egyenrangúsága kevésbé.”⁸

Az imént vázoltak alapján talán könnyebb megérteni, hogy próza és film versenyéből, Mészöly szerint, miért az utóbbi kerül ki győztesen: a „filmnyelv, mint folyamatos kép, a legelsőlegesebb szemléleti-átélési mechanizmusunk [...] még konvencionális egymásutánja is alkalmasabb a szavakénál, hogy zsugorítsa az időt; pusztán mert kép, tehát jelen idejű.” Ezzel szemben a próza: „nemcsak mint struktúra fiktív 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

⁶ Mészöly Miklós: Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai, 139–140.

⁷ Mészöly: i. m. 134.

⁸ Mészöly: i. m. 136.

foglya az idődimenzióknak, akár jelentéssig akár eljutni, akár nem.”⁹ 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 rögzítettséget, „alkotói” újratemettséget, a fényvel égetett celluloidtekerics hordozza. Ehhez a Warhol-példa esetében kétféleképpen lehet filmformátumban (és nem tekerics-halomnyi 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. A 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), az objektumokat (hasonlósági jegyek alapján) azonnal besorolja a fogalmi hierarchia megfelelő rubrikáiba. Következésképpen a dolgok „egyenrangúságának” látványát képtelen tetten érni, mert mindent csak a fogalmak hálózatán keresztül lát. 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 (pl. 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 szemponttalanság”-ot 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 sem távolodtunk attól). Az egyik egészen

⁹ Mészöly: i. m. 137–138.

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 *tetten és* szókapcsolat, mely a *Warhol kamerája – a tetten és tanulságai* című esszére történő jelölt utalásként is értelmezhető, például: „az arcot szeretnénk utoljára tetten élni” (82), „az *émelyt* érjük tetten” (119).

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

A kamera és narráció elválásának, megkülönböztethetőségének legszembetűnőbb történetbeli bizonyítékai, amikor a narrátor (rendező?) olyan kameraállásról számol be, melynek kivitelezése lehetetlen. Például az öregasszony testén keresztül szeretné mutatni az öregember arcát (26), vagy amikor egyetlen kamerával egyszerre, egy időben szándékozik láttatni az öregeket előről és hátulról 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 felvevőgép, 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 „most”-jára vonatkozik, ahonnét nézve a jövő még ismeretlen. A 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 beszélő, ő ugyanis a felvevőgépet magára hagyva forgatás közben el-

alszik. 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 látottakból. Nem elégszik meg például az öregek arcának leírásával, hanem minduntalan informálódni szeretne azok rándulásaiból, gesztusaiból: a „helyzet figyelemre méltó. Pontosan nem tisztázható feszültség jellemzi, s ez elsősorban az öregember arcáról olvasható le” (50). De nemcsak a kamerával „egy időben” figyeli, értelmezi a látottakat, hanem az elkészült, felvett anyag eltérő hangsúlyait, nagytáshból adódó torzításait is szem előtt tartja. Például: „ez ismét mellékes észrevétele a kameráknak, ami becsúszik, s túlságosan is egyoldalú hangsúlyt ad egy töredéknek a sok közül” (21). A filmen az „egyoldalú” hangsúly megmarad, bár a rendező-narrátori szándék ettől eltér. És hasonlóan torz hangsúlyt kap az öregember egyik mozdulata, amikor összefüggéstelen mutogatásából, a kamera mégis az első mozdulatára fókuszál, mintha azzal valóban jelezni akarna valamit az „aggroncs”. A narráció közlése azonban e jelzési szándékot cáfolja, pontosabban: kétségessé teszi (75). Összefoglalóan azt lehetne mondani, hogy a szövegvilágbeli felvevőgép működését minduntalan körbeveszi a narráció értelmező tevékenysége. Ebből következően nincs is más hozzáférésünk a készülő filmhez, csak a narrátor értelmező-láttatásán keresztül. A felvett nyersanyaghoz, a celluloidszalagra rögzített képekhez, akár csak Warhol kamerája esetében, az értelmezésen keresztül juthatunk el. Mindez ellentmond a cinéma direct, a tettenérés esztétikájának, azaz a regénybeli vállalkozás céljának. A *Film*-ben egyetlen egyszer valósul meg a maga elfogulatlanságában, „szemponttalanságában” az önműködő gép warholi esztétikája. Nevezetesen, mikor a narrátor elalszik. Ekkor a kamera valóban ön-

működővé 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 tipográfiailag az írásjel hiánya, és azt követően egy fehér folt mint szövegközi űr utalhat.) Amikor felébred a narrátor, és visszapergeti a tekercest, 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 ellentmondás-elvének legmeghatározóbb mozgatórugója. Az objektivitásra törekvés, mely minduntalan a vállalkozás szubjektumába ütközik – Mészöly szavaival – „a személyes objektivitás »négyesgögesítésével«”¹⁰ küszködik. A kamera valójában nem egy új objektivitás elérésének lehetőségét hordozza, hanem az arra irányuló szándék eleve kudarcának még pontosabb kifejezője. A „fokozódó tettenérés teszi mind konkrétabbá a többértelműséget és képtelent.”¹¹ És ez a folyamat, Mészöly szerint, elvezet ahhoz az „álomszerű közérzethez”, melyet alapvető *ellentmondások* vezérelnek: „tudom-mégse-tudom; értem-mégse-értem; igaz-nem-is-igaz; hiszem-nem-is-hiszem”¹² 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 fontoskodásunk, és hiába ütöttünk réseket, a fal fal maradt” (139). A kudarc teljes, mégsem nyomtalan: „ütöttünk réseket”. Az alábbiakban a következő kérdésekre keresem a választ: mi az, ami mégis rést üthet a „falon”? Mi lehet a rések sajátossága? Miért nem repesztek, bontják szét az érzékelés falait a rések? És egyáltalán: milyen szerepe lehet a réseknek az ellentmondás-elv vonatkozásában?

¹⁰ Mészöly: Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai, 136.

¹¹ Mészöly: i. m. 133.

¹² Mészöly: i. m. 135.

Rések

Mészöly írói arc poeticájának kifejtésében 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.”¹³ Forradalmibb formában: „Nem ismerjük a hangsúlyt. Nem vagyunk megvesztegethetők. Egyenlőségjelet teszünk minden részlet közé.”¹⁴ Látható, hogy a cél – és erről már többször volt szó – a fogalmak hierarchiáján túli *hangsúlymentes* rendezetlenség tetten érése. Vagyis túlmenni a megszokott világ határain, és letépni a tárgyakat burkoló fogalmi címkéket, felszakítani a „konvencionális értelmi összefüggéseket”. Ennek módszere az elemek szembeállítása, ütköztetése egymással. A logika keretei közt megfogalmazva: az egymásnak ellentmondó állítások kinyilatkoztatása olyan egyenrangúsághoz vezethet, ahol érvényüket vesztik az alapvető logikai kategóriák, az igaz és a hamis. Ugyanis az „ilyen ellentmondásos jóindulat megzavar bennünket. Ebben nincs magyarázható logika.”¹⁵ Másképpen megismételve: az ellentmondások, a logikai paradoxonok *kivezethetnek* a sarkító, ellenpontozó gondolkodás keretei közül, hogy feltárulkozhasson az álomszerűség („álomszerű közérzet”), 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 montázslvként is meghatározhatók a szövegben. Mivel a regényvilágban

¹³ Mészöly: i. m. 139–140.

¹⁴ Mészöly: i. m. 134.

¹⁵ Mészöly Miklós: A kiközösítés ürügyei (Meditáció Peter Fleischmann *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországban* c. filmjéről). In *A tágasság iskolája*. Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1993, 166.

filmforgatás „zajlik”, talán nem túl erőltetett e terminus kölcsönvétele a filmelméletből. A hasonlóságon alapuló montázs technika a montírozó eljárásoknak csupán *egyik* fajtája, és azokkal a szerkesztési eljárásokkal rokonítható, melyek a filmbeli összefüggések erősítésére, hangsúlyozására törekcszenek. 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.”¹⁶ 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.”¹⁷ 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 lendü-

¹⁶ Szergej Mihajlovics Eisenstein: A filmszerzés elve és a képírásjel. Ford. Félix Pál. In uő: *A filmrendezés művészete*. Gondolat Kiadó, Bp., 1963, 180.

¹⁷ Sz. M. Eisenstein: Montázs 1938, 198. A montázs esetében a hasonlóság- elv meghatározó jelenlétére maga Eisenstein hívja fel a figyelmet a „Dickens, Griffith és mi” című tanulmányában. Ezen munkájában ugyanis nyíltan a hasonlóság szövegretorikai alakzatához, a metaforához hasonlítja a filmképek összeillesztésének általa elképzelt és leírt modelljét. A *Sztrájk* című, 1924-es filmjéből hozva példát elmondja, hogy „a tüntetők tömeges agyonlövétése a film végén összefonódik a városi vágóhíd véres jeleneteivel, s így létrejött az »emberi vágóhíd« filmművészeti metaforája.” Majd hozzátészi: „Ezek már nem a *Palota és a Börtön* egyszerű, »szemlélődő« *szembeállításai*, hanem, bár még otromba és lapidáris formában, törekvés egy következetes és tudatos összeállításra. Összeállításra, amely arra törekszik, hogy ne csak képekben számoljon be a munkások agyonlövéséről, hanem általánosító, »plasztikus beszédfordulattal« is, amely megközelíti a »vérfürdő« *szóképét* [kiemelés tőlem: S. M.]” (Eisenstein: Dickens, Griffith és mi, 323.)

lete, és a legrosszabb értelemben vett humortalanság pátosszal dagasztott sarában végképp elmerül.¹⁸ Erdély gondolatai Eisenstein felfogásától eltérő montázs-elvet körvonalaznak. Nem a műegészítő építő hasonlóságok, hanem a képeket elválasztó, széttartó jelentések válnak számára fontossá: a „montázs esetében a választott elemeket úgy kell megszervezni, hogy egymás direkt, triviális jelentését kioltják.”¹⁹ 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 megidézi az ellentmondást, és addig élezi a feszültséget, míg az a szépségben feloldódik és egyesül.”²⁰ Vagyis elvezet a „kizárt harmadik” esetéhez – tanulmányában Erdély szintén alkalmazza e terminust –, mely a fogalmak rubrikáinak másfajta rendjét tárhatja fel.²¹

Eisenstein a hasonlóság elvén alapuló montázs mellett érvel, míg Erdély az ellentmondás-elvre alapozott montírozást tartja megfelelő képszerkesztési elvnek. Ha az imént vázolt montázselméletek keretei közt kísérelném megragadni a korábban írtakat, akkor úgy lehetne fogalmazni, hogy a szóban forgó regényben az Eisenstein által képviselt montázs-elvet felülírja az Erdély Miklós-i, ellentmondásokra alapozó montázs-elv.²² És e gondolattal ismét a *rések* keletkezésének területéhez közelítünk. Deleuze ugyanis, aki a filmi képszerkesztés kapcsán alkalmazza a *rés* fogalmát, Erdély elképzeléseivel nagyon

¹⁸ Erdély Miklós: Montázs-éhség. In uó: *A filmről*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1995, 103.

¹⁹ Erdély Miklós: Montázsgeisztus és effektus. In uó: *A filmről*, 150.

²⁰ Erdély: i. m. 157.

²¹ Vö. Az Öregasszony egyszer „úgy néz, mintha nem a szokásos értelemben látna, vagy nem látna bennünket, hanem egy harmadik módon” (100–101).

²² A vázolt párhuzam jogosságát erősítheti még, hogy a fokozott tettenérés szükségességének leírásakor Mészöly által említett „cinéma vérité” fogalma (Mészöly: Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai, 133.) Erdélynél ugyanis szintén szóba kerül ez a filmkészítési módszer, mégpedig a „helyes” montázs alkalmazásának mintájaként (Erdély: Montázs-éhség, 103.).

megegyező módon ír a montázs működésmódjáról: „[e]gy képhez választunk egy másikat, mely rést 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 akármit, fontos ugyanis, hogy a kettő között potenciálkülönbség lépjen föl, amely egy harmadik vagy új dolgot hoz létre.”²³ A differenciákra összpontosító montázs selv eredményezheti a réseket, 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 nagytítás folyamatáról már volt szó. Vázoltam, hogy a mikro-közelbe hozás miképpen alakítja át egy arc látványát (annak póruisait, 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 résként képzelhető el, mely a fogalmi renden kívül van, hiszen a két fogalom közül (arc, táj) az egyik már nem, a másik pedig még nem fedí az észlelésnek ezt a pillanatát. Úgy tűnhet, a két kép átfordulásának határán keletkező rés megszakítja az érzékelés (gondolkodás) automatizmusának folytonosságát. Újra a kérdés: tényleg erről van szó?

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: folt, paca stb., de ilyen megszakítotttságot 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 eltömtí. Bármiféle nyelven ütött résről, csak a nyelv eszközeivel tudunk beszámolni, és ennyiben a nyelv

²³ Gilles Deleuze: A gondolat és a film. Ford. Kovács András Bálint. *Metro-polis* 1999/4, 40.

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 ütötünk rajta mást, csupán metaforikus réseket.

A *Film* ábrázolt világában Silió ilyen részként 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 mintha 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 vágyát: egyenlőségjelet tesz minden részlet közé, beleértve az okok és okozatok idődimenzióit is. Ő „az egyetlen, aki valamennyiünket meghalad”. Silió, aki, „olyan ártatlan és elfogulatlan, akár egy isten” (78). Vagy mint egy „élő” rés az összefüggések és ellentmondások könyörtelen rendjében.

Az értelmező sorsa azonban, hogy újra a jól ismert ellentmondásba botlik. Hiszen Silió időn és téren kívüli „tisztasága” „legalább annyira birtokbavehetetlen, mint az üveg simasága. [...] Vagy mint a mézga matt ragyogása; hacsak szét nem roncsoljuk” (76). A birtokba vétel 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 Silió nem lehet maga a „kivéüliség”, hanem csak annak metaforája.

Az Öregemberben is van valami siliói. 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 történt közben, aminek az előzményét nem tudja átlátni, csak a következményét éri” (102). Tekintete olyan kifejezéstelen, mintha valóban minden esemény egyenlő hangsúllyal esne latba nála: „[h]iányoznak belőle az apróbb rebbenések, amelyek jelezhetnék, hogy valamilyen külső látvány beléje hatolhat. Pillantása egy teljesen önmagába visszatért pillantás” (31).

Az Öregember és Silió „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 Öregasszonnyal haladunk, a prэшház irányából vezet a malomkő felé” (42); azaz Sax Simon valamikori birtokának objektumait köti össze. Silió levizeli magát, az Öregember nadrágját pedig olyanná teszi egy locsolókocsi, mintha bevizelt volna. Mindketten felmennek egy „dombra”; Silió Sax Simon birtokának szőlődombjára, az Öregember pedig egy nyitott gázárok földkupacának dombjára. A példákban – főleg az utolsó kettőből – talán kiviláglik, hogy a párhuzamok tartalmazznak értékítéletet, mégpedig az öregember rovására, és Silió 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 Silió?

Valóban úgy tűnhet, hogy az Öregember Silióhoz hasonlóan az összefüggések és ellentmondások rendszerén „kívül”-re került. Egy fontos viszonystruktúrának azonban továbbra is a foglya, hiszen az Öregasszonnyal 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 beszéltünk, 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 elkezdí őt felfelé húzni, akkor az Öregember önként visszaereszkedik a járdára (142–143).

A gázdombos jelenet még egy dologra rávilágíthat. Silió Sax Simon szőlődombjára vezető kálváriája ugyanis valódi *megtisztulással* jár, melynek végén Silió szinte olyanná válik, mint egy időtlen isten.²⁴ Ezzel szemben az Öregembert visszarángatják fura kálváriájáról, vissza az aszfaltra, ahol újra az Öregasszony irányítása alatt találja magát, nem mintha azalól – és ezt az inverz működésmód bizonyítja – egy pillanatra is kiszabadulhatott volna. Ebben az értelemben az Öregember Silió lefokozott, parodisztikus alakváltozatának tekinthető, aki ugyan rendelkezik hasonló karakterjegyekkel, mint Silió, 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 Silió jézusi, de legalábbis sziszifuszi erkölcsi magaslatokba jut, addig az Öregember *józanésznek* 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

²⁴ A szőlőhegyre vezető (a Majorból áthelyezett) út menti „ECCE HOMO” szobor is ebbe a gondolatkörbe kapcsolható.

Siliót jellemzi. De hogy Silióval kapcsolatban bármi lényegest meg tudhasson, 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 látszat rendezetlenség 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 a kamera automatizmusa által jelölt pozícióból. A tettenérési lánc (világ – öregember – kamera) végén pedig a rögzített anyag (szöveg, film) befogadója állna, aki szintén mentes lenne minden interpretációs szándéktól. Egyszóval: ideális esetben maga lenne Silió. Egy időn és téren kívül került, siliói befogadó azonban nem olvasna ki többet a regényből, mint egy falevélből. Vagy a filmezés példájánál maradva: őneki már mindegy (hiszen neki már minden mindegy), hogy magát a kamerát nézi-e vagy éppen a filmet. Ezért, ha bármiféle értelmezésre számít a szóban forgó regény, akkor – a szövegvilágbeli karakterek közül – csak az öregember állhat az interpretációs lánc legvégén, akinek ellentmondásokra, összefüggéstelenségre, látszathasonlóságokra utaló gesztusai mögött mégiscsak felsejlik egy *emberi* szándék.

A narrátor teste

A VISSZANÉZŐ KAMERASZEM

A *Film* című regény nyomozástörténetének egyik fő tanulsága, hogy a hajdani bűnügy indítékai és körülményei nem érhetők tetten, az okok nem állíthatók láncolatba az okozatokkal, és a feltételezéseket, a gyanút nem igazolhatja a tények elfogulatlan vizsgálata. Ennek egyik oka – a regény példázatát figyelmen kívül hagyva, fáradhatatlanul okozati láncolatokba erőltetve az interpretáció gondolatmenetét –, hogy a kamera, a hangsúlymentes tényfeltárás legfontosabb eszköze nem képes a fő vádlottak, az Öregek gondolataiba, titkaiba, emlékeibe behatolni. Hiába a felvevőgép pórusokat is elkülönítő nagyító eljárása, kifinomult optikai működésmódja, saját fizikai határait képtelen átlépni, és így minduntalan az öreg testek felszínébe ütközik. Meglátásom szerint, e jelenséggel szoros összefüggésben áll egy másik jellemvonása a regénynek, nevezetesen, hogy a narrátor feltűnő részletességgel és meglepően hosszasan számol be az öregek nem éppen tetszetős fizikális sajátosságairól, és hogy láthatóan kedvvel időzik egy-egy testrészükön vagy az azt fedő divatjamúlt ruházatukon, részletesen kifejtve annak hasonlóságait a világ más dolgaival összevetve. A számtalan példa közül csupán egyet kiemelve: az Öregasszony „kérésünkre régi leveleket, fotókat, néhány jegyzőkönyvet szed elő a szekrény fiókjából. Ehhez mélyen előre kell hajolnia, s ezt csak úgy tudja végrehajtani, ha a szoknyáját följebb húzza, a lábát szétveti, hogy ne dőljön előre. Ez a mozdulat elég sokat szabaddá tesz az alsó öltözet rétegeiből. Itt derül ki, hogy a lábak – bokától a comb aljáig – szorosan be vannak fáslizva. Van alsószoknya is rajta, amire egy fakókék, rongyosodó kombiné feszül rá. A fáslizás fölött fedetlen csík. Csak a puszta bőr, és hús. Ez enyhén kékes, tele piros pókhálóerekkel. Még följebb a rózsaszínű bundabugyi gumival behúzott ráncolását látjuk (régiesen szólva, a bugyiszár begallérozását). Ennyi a kép gyors oldalpillantásra.” (30) Az öregek testének és azok funkcióinak (ill. diszfunkcióinak) szinte groteszkbe hajló

részletezése – mely teljes mértékben ellentmond a gépi szemponttalanság elveinek (hiszen részletez, hangsúlyoz), és nem utolsó sorban talán éppen ezen ellentmondásból kifolyólag – mintegy centrális helyre kerül a szövegben. Ám nemcsak a két öreg fizikai sajátosságai utalnak a *test* szövegvilágbeli hangsúlyos helyzetére, hanem azok a motívumhálózatok is, melyek e szó jelentésmezéjéhez kapcsolódnak, mint például a *vér*, a *vizelés*, a *kínzás*, az *erőszak* különböző előfordulásainak egymásba rímelései.

Az öregek testiségének pórusokat is elkülönítő megfigyelése mindazonáltal egy további nagyon fontos dologra hívja fel a figyelmet, jelesül arra, hogy a narrátor eszközöként értett kamerán kívül a mozgóképrögzítő géppel máshelyütt, és bizonyos értelemben más formában is találkozhatunk. Az öregek szeme ugyanis gyakran, mint a filmfelvevő optikáját mintázó készülék jelenik meg a szövegben: az öregasszony „szeme sokkal tágabb blendéjú most, mint amilyen nyílásra a mi kameránk egyáltalán képes. És valószínű, hogy ez áll a szűkítésre is” (100); illetve az öregember szeme, amikor majdnem ráesik a narrátorra, és ezáltal olyan közel kerül a kamerához, hogy a képmezőt valóban két szem foglalja el, akkor a látvány a következőképpen fest: „Látjuk a táguló-húzódó szembogarát, ahogy egy végleges átmérőbe rögzíti magát; a szivárványtest legyezős széleit, amelyek tényleg emlékeztetnek a kamera blendéjére, mikor a kiszemelt tárgyra rászűkül” (131). Továbbá a szem optikáján keresztül rögzített celluloidtekercsként is értelmezhető az a „belső film”, mely az Öregembert foglalkoztatja (80). Ezek a példák azt a következtetést sugallhatják, hogy a *szem*, az öregek vizenyős, színtelen szeme a kamera metafora kiterjesztéseként is interpretálható, vagyis olyan optikai szerkezetként, melyet a megfigyeltek (az öregek) irányítanak a narrátorra. Magyarán: *visszanéznak* rá, és tekintetük által minden rejtőzködő, „reduktív”, „semmi narrátorhangot” megvalósító szándéka ellenére fókuszba, hangsúlyos helyzetbe emelik. A *visszanéz*ő, narrátort kirajzoló tekintetekre rengeteg példát találhatunk a vizsgált szövegben. Például: „az Öregasszony figyel bennünket a konyha-előszobából” (98), mi pedig „vállaljuk a néma szembenézést” (99); az Öregasszony „Állja a pillantásunkat, mikor a lámpákkal bevilágítunk” (101); „a következő pillanatban bennünket is észrevesz” (116),

illetve: „csigalassan felénk fordul” (130), ti. az Öregasszony; „a szemünkbe fúródó pillantással áll meg az Öregember ágya mellett” (147); az Öregasszony belenéz „a szemünkbe ugyanazzal az üres, és mégis mélyre fúródó pillantással” (148).

A *visszanézés* narrátor-funkciót kiemelő szerepére hívja fel a figyelmet Balassa Péter is a már említett, *Passió és állathecc* című írásában, noha jóval átfogóbb megközelítésben és korántsem a *visszanéző szem mint kamera* értelmében, hanem inkább a tárgyak tükröző funkcióját hangsúlyozva: „Nem a Kamera gyűri le az anyagot, hanem az anyag a Kamerát. Szinte pygmalioni pillanat ez, amikor – mintegy a formálás drámájának csúcspontjaként – a holt anyag *visszanéz*, még hozzá aggasztó és csúfondáros fölényvel, és dermesztő elevenséggel.”¹ Vagy némiképpen hasonló gondolat Könczöl-nél, jóllehet ő a tárgyak tekintetében kirajzolódó narrátor alakjába már a „saját szubjektivitásának hitelességét és megerősítését” kereső olvasó csalódottságát is belevetíti: „csak a tárgyra figyel, és nem veszi észre, hogy ennek legfőbb funkciója itt a nézőpontra történő visszautalás.”² Nagyon leegyszerűsítve: az idézett tanulmányok a reflexió szerepét hangsúlyozzák a kamera elé kerülő tárgyak, dolgok *visszanézésében*, azaz: a narrátor funkció fókuszba kerülését. Nem vitatva Balassa és Könczöl interpretációs következtetéseit a jelen írásban annak a kérdésnek a bevonásával egészítem ki a két elemző szempontrendszerét, hogy miért éppen a *test* az egyik kiemelt jelölője a hangsúlyos helyzetbe került narratív funkciónak, és hogy e narrátort-jelölő metafora miképpen viszonyul a szövegbeli *kamera* metaforához.

Olyan reflexív, önmagára mutató funkció, amely a narrátor testét körvonalazza, nemcsak az Öregek szemének *visszanéző* aktusakor figyelhető meg, hanem a narrátor eszköze, a kamera maga is többször leleplezi kezelőjének húsvér mivoltát. Legszembeötlőbb példája e működésmódnak, amikor a felvevőgép „tekintete” az elbeszélő kezére téved: „Rövid svenkelés és pásztázás után (repedések, lyukak, tűzfalcsik, szögre szúródott csutka stb.) végül a mi pillantásunk is

¹ Balassa Péter: *Passió és állathecc*, 325.

² Könczöl: *Rendezés vagy végrehajtás?*, 212.

a saját, tevékenység nélkül maradt kezünkre téved. S ez lényeges mozzanat.” – hangsúlyozza maga az elbeszélő (37). További feltűnő példája a kamera használóját leleplező működésmódjának, mikor a felvevőgép-kezelője, a narrátor maga is a felvevőgép elé áll: „mi is odaállunk a fal mellé, s csak a kamerát helyezzük el a szemközti járdán, és gondoskodunk róla, hogy magától működjön. Színpadiassá tett helyzetünk tehát ez: mi valamennyien, egy csupasz fal, és egy gép önműködő tárgyilagossága közé szorulva – mintegy két zárójel között” (47).

Az öregek és a kamera visszanező cselekedetei olyan kiazmatikus viszonyt teremtenek, melynek szimmetriája azt sugallhatja, hogy amennyire a narrátor számára fontos a megfigyelt Öregek testi valója (hiszen, mint már mondtam, máshoz nem is tud hozzáférni, ez adódik számára), annyiban válik hangsúlyossá saját fizikai léte is – természetesen metaforikus értelemben. A kölcsönös – szemek és kamerák – általi végleges egymásba fonódás megfogalmazásának szép példája a regény alábbi szakasza, melyben a beszélő az öregek és az ő szétszakíthatatlan egymásra utaltságára célozva így határozza meg saját helyzetét: „már erővel sem tudnánk szabadulni tőlük, és hiába is érvelnénk, hogy unjuk őket és magunkat – egymáson múlunk” (51). E reflexív, visszatükröző viszony által a beszélő alany egyre inkább élettel teli emberi alakot ölt, kamera mögötti (szándékolt) észrevétlenségéből kinőve testi jellemvonásokkal (is) rendelkező karakterként lép a szövegvilágba.³ Fontos azonban megemlíteni, hogy a narrátor nemcsak, hogy lát a kamerán keresztül, hanem mintegy a felvevőgéptől *függetlenül* hall és szagol is, egyszerűen több mindent érzékel, mint a felvevőgép, azaz testi funkciói vannak, melyek elkülönülnek és szemben állnak a gépi rögzítés mechanikus eljárás módjával.⁴ A regényben egyhelyütt még a beszélő ruházatáról is

³ Vö. „minél nyomasztóbbá sivárul a tárgy, minél monotonabb egyhangúsággal peregnék át a tárgyak, képek, mozdulatok valami láthatatlan egykedvű kéz ujjai között, annál élesebben nyomul előtérbe az igazi főszerplő – az »Elbeszélő«.” (Könczöl: i. m. 213.)

⁴ Például: az „Öregember helyben állva is csoszog még párat, s ezt az egyéb zajból kiszűrve, mellékesen fölerősítjük” (6). Vagy: „átható utcacsendet erősítünk fel; apró tisztázatlan eredetű neszezések keverékét, amibe tá-

kapunk információt: „rajtunk is fekete öltöny van”, ám testiségének megnyilvánulóbb és egyben legkomikusabb megnyilvánulása a végzési aktusára történő utalás, mely az „ürítés” motívumhálózatába kapcsolva az eseményt, mintegy az Öregek mellé rendezi (akárcsak a falnál) az elbeszélő alanyt: „nem tudjuk, hol a végé, sőt, lehet, hogy nincs is bent, csak kint az udvaron, távozni viszont több okból nem akarunk, még rövid időre sem, így az ágy alá dugott edényt vesszük mi is igénybe, csupán félre húzódunk a konyha előszobába, illetve a szekrényodúba, s ez még mindig tapintatosabb megoldás, mint amire Silióné kényszerül”, ti. „mindenki szeme láttára álltában bevizel” (152).

Amennyiben a test metaforát a narrátor jelölőjeként értelmezzük, egy megkerülhetetlen kérdéssel feltétlen számolni kell. Jelesül, hogy *hány* testre vonatkozik a többes szám első személyű igerag? És ha feltételezzük, hogy nem egyre, akkor milyen szerepe lehet a személyrag általi csoportkijelölésnek?

A vizsgált szövegben minden arra utal, hogy a beszélő a szöveg ábrázolta világban mint test egyedül van. Nem folytat párbeszédet a „mi” személyes névmás által kijelölt csoport többi tagjával, nem utasítja a forgató „stáb” munkatársait, kizárólag önmagával kezdeményez „technikai diskurzusokat”, mintegy „belső énjét” instruálja

volian belehallatszik a Jesus Christ Superstar dallamfoslánya”, mely dallamfoslány a regényben visszatérő hang-motívumként újra és újra megjelenik (46). Jóllehet a hangrögzítés eseményét hangosfilm esetében – bár a szakirodalomban sokan némafilmről beszélnek, mondván az Öregek, az Öregasszony „*Emelni a lábat!*” felszólításán kívül nem szólnak semmit – a képrögzítés kiegészítéseként értelmezhetjük, ám ugyanezt már nem mondhatjuk el a szagokról, melyek érzékelésére szintén több helyütt történik utalás a szövegvilágban: „Az alvado paprikás zsír áraszt erős szagot, és egy közeli vulkanizáló műhely” (9); „a szag, amit már régebb óta érzünk, talán szintén a kádból vagy a kád alól jön” (92). Az érzékszervek, érzetek regénybeli elkülönülése azért is felhasználható a szóban forgó probléma elemzésekor, mert a szaglás nem kapcsolható a kamera által jelölt filmes rögzítésmód technikáinak körébe, az kizárólag az elbeszélői alany *testi* sajátja – erre utal a narrátor alábbi közlése: „a szagot nem tudjuk érzékelteni” (92) –, és ennyiben az az elbeszélő érzékszervi tapasztalata nem pedig a kamera által rögzített anyag része.

csupán. Nézőpontja (fokalizáló helyzete) nem oszlik meg az esetleges csoport individuumainak lehetséges nézőpontjai közt, így nézőpontja *egy*-perspektívájú, ebből következően egyetlen test látóérzetére utal.⁵ Továbbá az idézett szakaszban, amikor a „mongol idióta” módjára kóválygó kamera a beszélő alany kezére téved, akkor sem kezekről, hanem „kezünkről” van szó, vagyis nem több, hanem egy (vagy egy pár) kézről, mely feltehetőleg egy testhez tartozik. Miképpen lehet akkor mégis – a birtokos személyrag tanúsága szerint –, több emberhez tartozó a kamera által mutatott kéz? Vagy másképpen fogalmazva: miért beszél az *egyetlen* alany magáról, mint egy csoport tagjáról a szövegben?

Meglátásom szerint az egyik lehetséges magyarázatot a kamera metafora rejti magában. Amennyiben ugyanis a beszélő alany a kamerát mint saját énjének metaforikus kivetítését gondolja el, annyiban megosztott „én”-jének kettősére utalhat a „mi” személyes névadás. A csoportba tartozó alanyok száma azonban tovább növelhető. A kamera ugyanis olyan médium, mely újabb tekinteteket vonhat be a látvány megfigyelésébe, hiszen a rögzített anyag a reprezentáció eszköze, és ezáltal (legalábbis elvben) időben kiterjeszti a tetten érés lehetőségét. Így a kamera, mint a nézői tekintetek gyűjtőhelye funkcionálhat. A felvevőgép és a benne megjelenő tekintetek szempontjából azonban még egy fontos dolog történik a szövegvilágban – és ezt is jelölheti az „én” helyett a „mi” használata –, jelesül, hogy nemcsak a beszélő alany énje lepleződik le a visszanezések által, hanem a reprodukció létrehozását figyelők, a kamerán keresztül látni akarók,

⁵ Amennyiben beszélhetünk egyáltalán a *Film* kapcsán multiperspektivitásról, akkor azt főként a múltat idéző részeknél tehetjük meg, ahol lényegében semmi szerepe nincs a kamerának, hiszen a múlt eseményeit beágyazott (*intradiegetikus*) elbeszélések formájában ismerhetjük meg. E szakaszokban az esetek túlnyomó többségében a narrátor „átadja” a hangot a múlt dokumentumíróinak. Kérdéses persze, hogy a beágyazott narratívák egymás melletti nézőpontjai mennyiben tekinthetők együttesen multiperspektívikusnak.

azaz „mi” (olvasók, nézők?) is.⁶ Amikor az Öregek közvetlen közelről a kamerába bámulnak, akkor e készüléken keresztül a *mi* szemünkbe is néznek. Leleplezik voyeur helyzetünket azáltal, hogy a felvevőgép lenszójába meredve a *mi* „szemünkbe fúrják a pillantásukat”. E vize nyós kamera-szemek, melyek minket is figyelnek, visszanéznak ránk, és így rendeződünk oda mi mind, „valamennyien, egy csupasz fal, és egy gép önműködő tárgyilagossága közé” (47). Az öregek leleplezéséből így lesz a narratív helyzet tetten érése, és a kamera metaforán keresztül pedig a befogadók is tetten értéké, tekintetek tárgyaivá válnak. Ha elfogadjuk ezt az értelmezést, azt mondhatjuk, a nyomozás korántsem végződik kudarccal, hiszen valakit mégiscsak leleplez a kamera, jelesül az olvasót, aki – Könczöl szavaival – a „saját szubjektivitásának hitelességét és megerősítését” keresi a szóban forgó szövegben. Kegyetlen és átható fény vetül olvasói előfeltételeinek megrögzöttségére, melyek a mindenkori nyomozás eredményességére számítanak, és az okok maradéktalan feltárását és hiánytalan megadását várják el a mindenkori történettől. Kínos pillanatok ezek. Lelepleződik, aki mások bűnösségének felfedésére és ebből következő meghurcoltatására számított, illetve mindezek megtapasztalásától saját erkölcsi megtisztulását várta.

Visszatérve az Öregek és a narrátor fentebb kiazmatikusnak nevezett viszonyához elmondható: hogy a test, ahogy az Öregeké, úgy a narrátoré is a kamera automatizmusával áll szemben. Az előbbi opozíció talán nyilvánvalóbb, hiszen a két öreg minduntalan *szembesítve* van a felvevőgéppel; a gép jelezte kutakodást, fontoskodását mindvégig az Öregek elzárkózása, megfajthetlensége és titoktartása ellenpontoszza. A narrátor elválását és szembenállását a kamerával (és inkább az Öregekhez tartozását; mondhatni „oda rendeződését”) többek közt jelenlétének húsvér jellemvonásai hangsúlyozzák. Látásmódját a fizikai test instabilitását figyelembe vevő optika jellemzi szemben a kamera gépi precizitásával. Ezt példázzák azok a tévedései, melyek látásészlelésének bizonytalanságán alapulnak.

⁶ Vö. A szövegvilágában működő kamera az „*olvasók* fiktív összessége által irányított filmkamera. [kiemelés tőlem: S. M.]” (Györffy Miklós: Embe rek író- és felvevőgéppel, 19.)

Csupán egyetlen példát említve a téves észlelés jelenségére, idézhetnénk azt a szakaszt, amikor a narrátor az Öregasszony egymásba akadt harisnyatartóit valami egészen másnak látja: „Amit a félhomályban nehezebben tudunk kivenni, a szétvetett láb közé lelógó szalagszerűség, ami az Öregasszony mozdulataira aprókat leng. Egy pillanatig még pénisutánzatra is emlékeztet: erőszakkal hosszúra nyújtották, s úgy maradt, mint a fáradt gumicső” (30). Meglehetősen túlzó módon sarkítva a szembenállást úgy is fogalmazhatunk, hogy a regényvilágban a kamera mechanikus objektivitása szemben áll a testi látás szubjektivitásával. A felvevő mint gépi fokalizáló nem azonosítható a beszélő alany látásmódjával. Utóbbi ugyan láttató eszközként akarja használni az előbbit, ám a láttatás centruma minduntalan visszatér az elbeszélő nézőpontjába. E folyamat az objektivitásra törekvés szubjektivitásba fordulásaként írható le. Umberto Eco televíziós képrögzítésre vonatkozó példájával pedig úgy lehetne fogalmazni: ha a képernyőn „feltűnik egy kamera, biztos nem az adja a képet”,⁷ azaz: nem azonosulhat a megjelenítő a megjelenített nézőpontjával. Az elbeszélő alany testiségének előtérbe kerülése ebben az értelemben – minden látszólagos és bevallott szándéka ellenére – a kiiktathatatlan szubjektivitás jelölőjeként értelmezhető. Jóllehet a narrátor rejtőzködik, mint a korabeli helyszínt ábrázoló biedermeier stílusú rézkarcon a leskelődő suhanc, ám mégis ő uralja a látványt, melyet az Öregember szinte egyetlen céltudatosnak látszó tevékenysége tesz láthatóvá és tetten értté: „Repedezett körmű ujjával az Öregember odabök a rézkarca [...] éppen oda [...] Amit akaratlanul is kinagyítunk: egy rejtőzködő arc a lombszövevényben” (75).

Kissé messzebről közelítve ugyanazt a kérdést – nevezetesen, hogy milyen szerepe lehet a narrátor rejtett majd leleplezett testiségének – egy párhuzamra szeretném ráirányítani a figyelmet. Szinte nincs értelmező, aki a *Film* című regénnyel kapcsolatban ne utalna annak a francia „új regénnyel” való rokonságára, és bizonyítékként a stílusbeli hasonlóságokat, a fantázia helyett a tények és tárgyak „sze-

⁷ Umberto Eco: Már nem átlátszó a képernyő. Ford. Szénási Ferenc. In uő: *Az új középkor*. Európa, Bp., 1992, 91. Az idézet így folytatódik: „Azaz minden megjelenő kamera hazugságról árulkodik.”

retetét”, illetve a könyörtelenül részletező, „mérnöki” pontosságra való törekvést szokták az értelmezők idézni. Mindemellett az „érzelemmentes” tárgyyszerűségből levezetett embertelenség és humanizmusellenesség is közös hasonlósági és egyben vádpontja az irányzatot és a szóban forgó regényt bíráló kritikáknak. Alain Robbe-Grillet, a francia „új regény” jeles alkotója és teoretikusa így összegzi az „új regényt” ért vádakát: „mivel könyveinkben a szó hagyományos értelmében véve nincsenek »szereplők«, kissé elszármazottan megállapították, hogy egyáltalán nincsenek bennük emberek.”⁸ Hiányzik belőlük – Mészöly szavával – a *caritas* és a szolidaritás, mert e regények egyszerűen „tagadják az embert.” Az elítélő vélemények lényege úgy foglalható össze – és ez talán az iménti idézetből is kiolvasható volt –, hogy a szóban forgó regényekben az emberek helyett a tárgyak válnak főszereplőkké, minnek következtében e művekben a „részvételen” objektivitás lesz a mértékadó, nem pedig az a „helyeslhető” szubjektivitás, amely az emberi nézőpontot részesítené előnyben. Maga Robbe-Grillet határozottan elutasítja ezeket a vádakát, mondván: Nemcsak azért képtelenek e bírálatok, „mert – például az én regényeimben – *egy ember* írja le a dolgokat, hanem elsősorban azért, mert ez az ember a világ legkevésbé semleges embere: éppen ellenkezőleg, mindig egy lidércnyomásos kaland részese, olyannyira, hogy szemlélete gyakran eltorzul, sőt, a delíriumhoz hasonló képzetek jelennek meg előtte. [...] A mi könyveinkben [...] egy ember lát, érez, képzel, egy ember, akinek megvan a maga helye térben és időben, akit megszabnak önnön szenvedélyei, egy ember, aki olyan, mint ön vagy én. És a könyv nem mond el mást, csak ennek az embernek korlátozott, bizonytalan tapasztalásait. Egy ember, itt és most, aki – végül is – önmagának narrátora.”⁹ E megállapítások igazolására elegendő csupán a *Rések (La jalousie)* című regényét említeni, melyben a – szó szerint – mértani pontosságú leírások és meg-

⁸ Alain Robbe-Grillet: Új regény, új ember. Ford. Réz Pál. In *A francia „új regény”* (II. kötet). Szerk. Konrád György. Európa, Budapest, 1992, 97.

⁹ Robbe-Grillet: i. m. 98–99.

figyelések¹⁰ egy olyan elmeműködés eredményének tekinthetők, mely a féltékenység lázalmán keresztül mutatja a kényszeres visszatérések és felidézések által újra és újra fókuszba került – a láttató számára feltétlenül – sorsfordító eseményeket. A mindig kissé másképpen lejátszódó emlékképek (a százlábú kilapítása, a városban töltött éjszaka, az esték a teraszon stb.) a megcsalatas gondolatától szabadulni képtelen elme olyan termékei, melyek szétválaszthatatlanul egybemosódnak a látásérzetek „külső” ingerei által szerzett „valós” információkkal.

A látvány valóban objektív és pontos megjelenítését gátolja a Robbe-Grillet-regényben az úgynevezett *keretezés* is, vagyis az a jelenség, hogy a szövegvilágbeli érzékelésnek szigorú határai vannak. Ennek következtében az érzékelt látvány mindig csak részleges, és hangsúlyozottan keretek közt megjelenő lehet. Az elbeszélő nézőpontja korántsem határtalan (isteni), hanem nagyon is emberi, ebből következően nem egészegességeket érzékel, hanem csupán részleteket, amelyeknek megfigyelését mindenkori pozíciója lehetővé teszi, és egyben e pozíciót, mint a láttatás kizárólagos centrumát jelöli ki a szöveg.

Mészöly *Film* című regényében a beszélő alany testi attribútumainak fokozatos megjelenése, hasonlóan a *Rések* féltékeny narrátorának esetéhez, értelmezhető úgy, mint az elbeszélői nézőpontra történő visszautalás, a látszólagos objektivitás mögött meghúzódó szubjektivitás lelepleződése. Nyilván e megállapításnak csakis azon – a narrátor által fennen hangoztatott – szándékának a tükrében van jelentősége, mely éppen a maradéktalan tárgyyszerűséget és objektivitást tűzi ki céljául, hiszen az elbeszélő történet szereplőjeként megjelenő mindenkori (homodiegetikus) narrátor testi mivoltában

¹⁰ Például: „Ez a parcella, a föntivel ellentétben, nem téglalap, hanem trapéz alakú [...] Ha szabályos trapéz volna, tizennyolc fa volna a felezővonalon, így csak tizenhat van. [...] Balról a második sorban huszonkét fa volna (mert úgy rendeződnek a fák, mint a dobókockán az ötös), ha a földdarab téglalap alakú volna. Huszonkét fa volna egy szabályos trapéz alakú földdarab esetében is, mert ennyire közel az alaphoz a rövidülés szinte elhanyagolható. És csakugyan huszonkét fa van.” (Alain Robbe-Grillet: *Rések*. Ford. Gyárfás Vera. Noran Kiadó, Bp., 1998, 19.)

is jelen kell, hogy legyen a történetben. A *Film* című regényben mindazonáltal éppen a jelen nem levés a cél, vagyis külső – ismét Genette szavával: heterodiegetikus – elbeszélővé akar válni a narrátor. Mészöly szóban forgó regénye (reflexív módon) azt kívánja bemutatni, hogy a szubjektív jelentéseitől (és nézőpontjától) szabadulni akaró szöveg az értelem ólomsúlyától lesz még nehezebb, azaz objektívvá akar válni, és ehelyett szubjektivizmusba süllyed. Ez persze nem tekinthető kudarctörténetnek (jóllehet a „süllyed” szó ezt sugallhatja) abban az értelemben, hogy a szóban forgó regény vak volna arra, ami vele történik, hanem éppen ellenkezőleg: szándéka e sikertelenség felmutatása. Vagy más szóval: a szövegvilágbeli nyomozás célja a nyomozás értelmetlenségének leleplezése. A *Rések* című regényben a mozdulatok, a gesztusok faggatása, Franck és A... kapcsolatáról árulkodó nyomok kutatása olyan elbeszélő alanyt körvonalaznak, akinek nincs más eszköze, csak látása és hallása. Ezek az érzékek azonban a féltékenység lázalmán belül és annak hatására működnek. Metsző pontosságuk csupán egy rögeszmés elme kényszeres visszatéréseinek és közelítéseinek az eredménye. A *Film* című regény narrátora hasonló megszállottsággal kutatja egy (férfi–nő) kapcsolat „árulkodó jeleit”: „rájönni igyekszünk egy többé meg nem ismételtető együttlét logikájára. Vagy illogikusságára. Ami természetesen mindegy” (63). Fontos különbség azonban, hogy a *Film* szövegvilágában előtérbe helyezett szereplővé válik (Mészöly szavával: „reális fikcióvá lesz”) a kamera. Az eddigiekben kifejtett gondolatok alapján e jelenség értelmezhető úgy, hogy a felvevőgép mint a narrátor metaforája jelöli a szándékot, mely a reprezentálás pontosságára és elfogulatlanságára törekszik. Másfelől pedig a kamera szövegvilágbeli funkciója meghatározható akképpen is, hogy ez az az eszköz, melynek segítségével a narrátor ki kívánja vonni a látás és láttatás módozatait a test fizikai és pszichológiai instabilitásának köréből. Ám a *test* metafora megjelenése és hangsúlyossá válása lehetlenné teszi az imént vázolt szándékot, lehetőséget. A kamera képtelen kiszakadni a humán érzékelés hatósugarából, mint ahogy azt a nagyítás paradox működésmódja bizonyítja, és ugyancsak ezt támasztja alá az a jelenet a regény végén, amikor a narrátor – *testi* fáradtságából adódóan – elalszik, és ezzel egy időben a kamera

„látó” működése is megszűnik. Utóbbi ugyanis – mint ahogy az a regényben többször bebizonyosodik – csakis az éber tudat közvetítésében válhat érzékelhetővé. A *kamera* és *test* egysége azonban (mely pl. Robbe-Grillet *Récek* című regényében a beszélő alanyban egyesül) a *retorika* szintjén mégiscsak szétválik (hiszen két metaforáról van szó). Elkülönítésük a mindenkori fikció létrejöttének tematizálásán túl olyan parodisztikus funkcióként is értelmezhető, mely a beszélő alany rejtőzködő szándékára vonatkozik. Megfigyel, és közben olyanná válik, mint a megfigyelték. Testi kényszerek hatása alá kerül: vécezlik, elalszik, tevékenység nélkül marad, céltalanul „kóvályog”, de ami talán mégiscsak a legfontosabb: minduntalan útjában van nemcsak a megfigyelés által megzavart és kényelmetlen helyzetbe került Öregeknek, hanem az objektív, „hangsúlyokat nem ismerő” rögzítés mindenkori szándékának is.

Volt már róla szó, hogy a látó (vagyis fokalizáló) elbeszélő azáltal, hogy a *látott* és megfigyelt testek jellemvonásait a visszanezés reflexív funkcióján keresztül saját beszélő pozíciójára is rávetíti, olyan kiazmatikus viszonyt létesít, mely az öregek testét a beszélő alanyával kapcsolja össze. Példázatértékű megfogalmazása lehet e viszonynak az alábbi szakasz: „tovább fokozza majd ámulatunkat és ellenkezésünket, hogy ezt a mozgó jelenséget [ti. Az Öregasszony arcát, gesztusait] még mindig ugyanazok a törvényszerűségek működtetik, mint minket” (56.) Vagyis a látottak és a látó egymásba fonódnak, tükörszerű viszonyba rendeződnek. Ez az alakzat a látás fontos – főként Merleau-Ponty által kifejtett – jellemvonására irányíthatja a figyelmet, nevezetesen, hogy „nincs látás anélkül, hogy a tekintet körbe ne ölelné, saját húsába ne foglalná a látható tartalmakat”,¹¹ hiszen az egymásba fonódás azt is jelenti, hogy „az, aki lát, csak azért kerítheti hatalmába a láthatót, mert őt magát ez utóbbi már eleve hatalmában tartja, olyannyira, hogy a látó belőle van, vele szükség-

¹¹ Maurice Merleau-Ponty: Látható és láthatatlan. Ford. Szabó Zsigmond – Lőrinszky Ildikó. *Enigma* 1995/3, 129. Az alcím, *Az egymásba fonódás – a kiazmus tovább erősítheti a két szöveg rokonságát*, hiszen az „öregekkel összefonódó” narrátor teste hasonló alakzattal jellemezhető, mint a *látó* és *látott* kiazmatikus egymásba fonódása Merleau-Ponty szerint.

képpen egylényegű”, és a látó „csakis azért tekinthet végig a láthatókon, mert a tekintet és a dolgok egymásba illeszkedésének törvénye szerint ő maga is látható, ő, aki egy különös visszajárfordulás révén látja a látható dolgokat, miközben maga is csak egy közülük.”¹² Mikképpen képzelhető el a látott és látó „egylényegűsége”? Merleau-Ponty *A látható és láthatalan* című (befejezetlenül és töredékes formában fennmaradt) írásában a szem működését a tapintás érzékeléssel rokonítja, és a „szemmel tapogatást” a kéz érzékeléséhez hasonlóan írja le.¹³ „Hogyan vagyok képes a kezemet megfelelő sebességgel a megfelelő irányban és szögben mozgatni, hogy ezáltal pontosan érezhessem egy felület sima vagy érdes tapintását?” – teszi fel a kérdést Merleau-Ponty, válasza pedig a következőképpen hangzik: „Ez csak úgy lehetséges, ha valamely eredendő összetartozást és rokonságot feltételezünk a tapogatás és az általa tudomásomra jutó tapintás-információ, kezem fürkésző mozgása és a megérintett felület között.” Mindez általa lehetséges, hogy a kezem, amit belülről érzek, egyszersmind kívülről is hozzáférhető, maga is tapintható – például a másik kezemmel megérinthetem –, vagyis azoknak a dolgoknak a közegében van, bizonyos értelemben egy közülük, amelyeket megérinthet, és végül, hogy a tapintható létezésnek olyan tartományát nyitja meg, amelynek önmaga is része. „Tapinthatóság és tapintás e benne megvalósuló kereszteződése révén a kéz mozgásai beleíródnak az általa feltérképezett világba, közös térképre kerülnek vele. A két rendszer úgy vonatkozik egymásra, mint a kettévágott narancs két fele.” Nincs ez másképp a látás esetében sem – állítja Merleau-Ponty, mondván: „nem figyelünk kellőképpen arra a csodálatos jelenségre, hogy szemmozgásom – és persze testem minden elmozdulása – ugyanabban az univerzumban játszódik le, mint

¹² Merleau-Ponty: i. m. 132.

¹³ Vö. „Miben is áll közelebről a láthatónak ez az előzetes birtoklása és kivallatásának e fölényes művészete, ez az ihletett exegézis? A válaszhoz talán a tapintás vizsgálata vihet közelebb, a tapintásé, amelynek a nézés dolgokat végigpásztázó képessége pusztán figyelemre méltó variánsa.” (Merleau-Ponty: i. m. 130.)

amelyet éppen általuk fedezek fel részleteiben”.¹⁴ Akár a tapintás, akár a látás esetében mindazonáltal a legfontosabb közeg mégiscsak az adott érzékszervet tartalmazó *test*, mely olyan mint egy „két levélű létező”, mely egyik felületével a dolgok közé illeszkedik, ugyanakkor viszont látja és tapintja a többi dolgot, vagyis egyszerre tartozik a „tárgyi” és az „alanyi” rendhez, és „e kettőssége révén a két rend között meghökkentő összefüggéseket tár fel.”¹⁵ Más metaforikát használva így jellemzi Merleau-Ponty az érzékelő *testet*: „az érzékelő és az érzékelt felület ugyanannak az eleven testnek a színe és fonákja, vagy még inkább, hogy az érző és az érzékelt test ugyanannak a körpályának két különböző – egy felülről induló, balról jobbra tartó, és egy alulról induló, jobbról balra tartó – szakasza, vagy ugyanannak a körmozgásnak két – egymáshoz képest elcsúszott – fázisa.”¹⁶

„A látó – a látvány teljes részeként – a látványban önmagát is látja”¹⁷ – állítja Merleau-Ponty –, mégpedig úgy – folytatja –, hogy egymást tükrözik, és nem lehet többé eldönteni, hogy ki az, aki néz, és ki az, akit néznek. A *Film* című regényben kölcsönös egymásba illesztettség figyelhető meg a látó narrátor és a látott öregek között. A beszélő alany teste akkor áll elő, amikor a látó és a látható, a látvány fókuszában lokalizálható szem és az öregek visszanezése között létrejön a kiazmatikus összefonódás. A látó teste ugyanabból az anyagból – vagy a francia filozófus szavával – „elemből” van szöve, mint a látvány matériája, azaz *húsból*.¹⁸ A közös nevezőre („elemre”)

¹⁴ Merleau-Ponty: i. m. 131.

¹⁵ Maurice Merleau-Ponty: Látható és láthatatlan. *Enigma* 1995/4, 174.

¹⁶ Merleau-Ponty: i. m. 175.

¹⁷ Merleau-Ponty: i. m. 176.

¹⁸ Vö. „hogyan jelölhetnénk ki a határt a test és a világ között, amikor a világ maga is hús?” (i. m. 175.) Jóllehet a *hús* (chair) metafora a látó és a látott összefonódását jelöli, mégsem abban az értelemben, mint ahogy azt esetleg a metaforikusan használt „hús” szó fogalomköre sugallná, nevezetesen, hogy a test hatókörét terjesztjük ki a világra. A szóban forgó fogalom éppen a kettő elhatárolhatatlan egységét állítja, ezért nem tekinthető fizikai értelemben vett anyagi természetű jelenségnek, ugyanakkor a biológiai test és a rá ható „külvilág” tárgyainak kölcsönhatása során (meg nem magyarázható módon) keletkező „lelki matériának” sem.

hozás mintegy kioltja a külső/belső és az objektív/szubjektív fogalom-párok által jelölt érzékelésbeli megkülönböztetéseket. Amikor a narrátor az öregek testét olyan behatóan tanulmányozza, akkor valószínűleg azt a viszonyt helyezi a megfigyelés fókuszába, mely a saját identitását is létrehozza. A látott tanulmányozása a látóra magára is kiterjed, hiszen a látványban önmagát (mint testet) is látja, és ezt nevezhetjük – Merleau-Pontyt követve – a látás narcisztikus természetének. Fentebb a francia új regénnyel vont párhuzamra hivatkozva az objektivitás szándékának szubjektivizmusba fordulásáról beszéltem, ezúttal azonban mintha ezek a kategóriák az érvényüket vesztenék, vagy legalábbis a határvonal megrajzolhatatlan volna a kettő között (vö. „bennünket is ugyanúgy figyelhetnek, rögzíthetnek, irányíthatnak, ahogy mi őket”); illetve a kiazmatikus szimmetriából adódóan az ok és okozatok időbeli sorrendje is elbizonytalanodni látszik (a „nyomozás” például egyáltalán nem tud arra rávilágítani, hogy mik a hajdani gyilkosság kiváltó *okai*, van-e benne szerepe az öregeknek, vagy egyáltalán a múlt mely eseményeihez lehet közük stb.). Azáltal, hogy a narrátor teste az öregek mellé rendeződik, megszűnik a szembenállás, mely a megfigyelték és a megfigyelő között a kamera és látvány viszonylatában fennáll. A test metafora a látott és látó szétválaszthatatlanságát – erre utalhat, hogy ugyanabból az anyagból („elemből”) vannak – jelöli, míg a kamera „gépi szemponttalansága” az oppozíció fenntarthatóságát sugallja. A testi érzékelés instabilitása azonban felülírja a gépi szemponttalanság szándékolt megfigyelői pozícióját, mely folyamatra éppen a *test* metafora fokozatos előtérbe kerülése hívhatja fel a figyelmet, illetve ezzel összefüggésben az a már bőven tárgyalt jelenség, hogy a kamera a testi érzékelés instabilitásából képtelen kiragadni a látás és láttatás módozatait.

Vagyis nem anyag, nem szellem, és még csak nem is szubsztancia. Ehelyett régi szóval inkább „»elemnek« nevezhetnénk, abban az értelemben, ahogy a víz, a levegő, a föld, és a tűz a négy elem. Elem: *általános létminőség*, félúton a tér-idő lokalitások és az ideák között, egyfajta megtestesült princípium, aminek bárhol jelenjék is meg egy kicsiny darabkája, mindent átítat környezetében a létezésnek csak rá jellemző stílusával. A hús tehát a Lét egy »eleme«.” (i. m. 176.)

Említettem már azt a szembeötlő jelenséget, hogy az elbeszélő alany az Öregek gesztusainak faggatásával kudarcot vall. A két test megfejthetetlen és idegen marad számára; képtelen beléjük látni, és felvenni azt a nézőpontot, mely az Öregek sajátja, és amely a múlt eseményeinek rokonságát, és összefüggéseit feltárhatná.¹⁹ A két test elzárkózása (idegensége) azonban az elbeszélő alany saját nézőpontjába zártságát is hangsúlyozza, mely egyúttal a közösség nélküli helyzetére világít rá, vagyis arra, hogy a (mindenkori) beszélő szubjektum a világban csak lokális perspektívával rendelkezhet, ezért nem *példánya* a társadalmi közösségnek, legfeljebb *tagja*. Nincs átjárás a szubjektív világok között, és ennek megtapasztalása a saját idegenségének megtapasztalását eredményezi. Nem létezik egy olyan átfogó (transzcendens) nézőpont, melyet mindenki birtokolhatna, és amelynek alapján egyik ember lelki rokonságban állhat a másikkal. „Az interszubsztivitás egy ilyen világban soha nem lehet a husserli *alter ego* szubsztivitása. Nem gondolhatok többé a másik emberre úgy, mint aki olyan, mint én, aki az én modifikációja. A másik emberrel cselekedeteink, tagjaink összekapcsolódásában találkozom, ám ez soha nem válhat az ő világának megismerésévé.”²⁰ A másik idegenségével dialogikus szituációba azonban csak úgy kerülhetek, ha saját idegenséggel szembesülök, vagyis azzal a – Merleau-Ponty szavával – „vad tartománnyal”, mely a folyamatos értelemképződésnek, nem pedig az értelemrögzüléseknek, értelemülepedéseknek a színtere. A „vad tartomány” megléte teszi ugyanis le-

¹⁹ Az elbeszélésépöetika terminusával úgy fogalmazhatnánk, a narrátor képtelen a két öreget a regénybeli láttatás fokalizálójává tenni, mert képtelen nézőpontjukhoz hozzáférni.

²⁰ Bagi Zsolt: Maurice Merleau-Ponty festészetelnelete, 137. És ismét a francia új regénnyel vont párhuzamra utalva, Robbe-Grillet kísértetiesen hasonló gondolatokat fogalmaz meg azzal a világgéppel kapcsolatban, amelyet az új regényeknek reprezentálnia kell: „Az nyilvánvaló, hogy mindenképp csak arról a világról lehet szó, melyet *nézőpontom* szab meg; más világot sohasem ismerhetek meg. Tekintetem viszonylagos szubsztivitása éppen azt szolgálja, hogy megfogalmazhassam a *magam helyét a világban*.” (Alain Robbe-Grillet: Természet, humanizmus, tragédia, 91.)

hetővé, „hogya a sajátunkban is idegenek maradjunk, s így soha ne engedjük bezárulni magunk előtt azt az utat, amely a sajátunkon kívüli idegenhez vezet.”²¹ Vagyis, hogy a *fel-* és *el*ismerés helyett a tényleges *meg*ismerése törekedjünk.

Sokadszor derül már fény arra, hogy a *Film* című regényben az elbeszélő helyzet harmadik szereplője, a megcélzott befogadó hasonló szerephez kerül, mint a vizsgált szöveg narrátora. Az indítékok felderítését célzó vizsgálat számára is kudarccal végződik, már amennyiben arra számított, hogy bármire is fény derülhet a szövegnyomozás során. A beszélő alany az Öregek gesztusainak, mozdulatainak, „árulkodó” testi jeleinek megfejtésére törekszik, ám képtelen azok „mögött” bármire is rávilágítani. Ezzel rokon módon a befogadó a rögzült értelem biztonsága és megnyugtató logikája helyett a *folyamatban lévő értelemképződés* jelenségével kell, hogy szembesüljön, a „vad tartománnyal”, mely a világbeli otthonosság érzetét nem, hanem csak az idegenség tapasztalatát kínálja. A *Film* című regény nem ad lehetőséget egy olyan homogén perspektívával történő azonosulásra, mely egybefogná a szövegvilágbeli eseményeket. A befogadó – akárcsak a beszélő alany – kénytelen elfogadni nézőpontjának bezártságát, lokalitását és ebből következően a „sajátban rejlő idegen” jelenlétét. Az Öregek visszanező tekintete az ő arcát is kirajzolja, de korántsem a jól ismert tükörkép vonásaival, hanem olyan karakterjegyekkel, melyeknek látása vagy saját énképét, vagy a tükröződés jelenségét kérdőjelezi meg alapjaiban.²² Talán nem véletlen, hogy a korabeli kritika így írt a szóban forgó regényről: „Elovasni csak nagy türelmű ember tudja ezt a könyvet (meg akit hivatása kötelez rá), megszeretni a nagy türelmű olvasó sem tudja.”²³ A nehézség abból fakad, hogy a megfigyelés kiazmatikus

²¹ M. Richir gondolatát idézi: Tengelyi László az *Élettörténet és sorsese-mény* című könyvének *Saját és idegen: Merleau-Ponty és a vad tartomány* című fejezetében (133.).

²² Harmadik lehetőségként persze mindezeket elvetve és visszautasítva a regény kvalitásait is megkérdőjelezheti.

²³ Faragó Vilmos: Semleges kameraállás. In uó: *Mi újság?* Magvető, Bp., 1979, 110.

szerkezete a feleletkényszeret a megfigyelttől a megfigyelőhöz utalja vissza. A szöveg a válaszok megfogalmazása helyett a szöveget faggatót kényszeríti a válaszadás szituációjába, magyarul: olyan dia-logikus helyzetbe hozza, ahol saját énjét nem a szöveg által felkínált pozíciók valamelyikének biztonságában, hanem saját magában kell megtalálnia.

Összefoglalva elmondható, hogy az Öregek testi jeleinek értelme-zési kísérlete a megfigyelő fizikai jellemvonásainak kirajzolódását eredményezi. A tévedés nélküli pontosságra törekvés (melyet a ka-mera metafora jelöl) némiképp parodisztikus módon a fizikai test instabilitásának és megbízhatatlanságának szerepét hangsúlyozza, amiképpen az elfogulatlanság, a „hangsúlymentesség” szándéka is a feloldhatatlanul lokális és egyéni perspektíva kiiktathatatlanságát bizonyítja. A beszélő alany funkciója abban rokonítható a befogadó-val, hogy minduntalan jelentést akar adni a dolgoknak, holott a dol-goknak nem *kiolvasható* jelentésük, hanem pusztán „jelenlétiük, és csak jelenlétiük van”.²⁴ A megfigyelői tevékenység így korántsem e jelenlétet (Nietzsche szavával: rejtélyes X-et), csupán saját és meg-lehetősen elfogult értelemadó tevékenységét leplezheti le. Vagy ahogy Robbe-Grillet *A radírok (Les Gommes)* című regényének tit-kos ügynöke, Wallas egyik belső monológjában fogalmaz: „Az ember mindenáron fel akarja fedezni a gyilkost, közben nem is történt gyil-kosság. Az ember mindenáron fel akarja fedezni...»...valahol messze, holott a saját mellére kellene böknie...»²⁵ De nem ezt teszi-e a *Film* szövegvilágában az Öregember, amikor a „repedezett körmű ujjával” a lomboszövevényben rejtőzködő *megfigyelőre* mutat? A narrátor nem zárja ki, hogy az Öregember *saját* fiatal kori énjét jelöli e moz-dulattal. A jelenet reflexív voltában akár példaértékű gesztusként is értelmezhető, mely a mindenkori megfigyelőt és értelemkereső alanyt *éri tetten*. Az Öregember ezen mozdulata azonban korántsem mentes az iróniától. A mindenkori megfigyelőt leleplező rámutatás ugyanis az elbeszélő alany értelmező szándékának fokozott, mindent

²⁴ Pór Péter: Utószó (Alain Robbe-Grillet *A radírok* című regényéhez). Eu-rópa Kiadó, Bp., 1975, 274.

²⁵ Alain Robbe-Grillet: *A radírok*. Ford. Farkas Márta. 267.

elsőpró előtérbe tolulása írja felül: „De most már nem engedünk. Továbbra is igyekszünk a magunkét sulykolni: amit tudunk, illetve amit tudni szeretnénk” (75). Minél több akadályba ütközik, annál inkább fokozódik az összefüggések lázas keresése. Az értelemadás abszurdumig vitt folyamatának végpontján pedig az a jelenet áll, melyben a narrátor a halott test „faggatásától” reméli az elhunyt Öregember életének megfejthetőségét: „S ha nem ízléstelenség ilyesmit mondani: még a hullakamrában is megőrizzük a bizakodást, hogy esetleg elárul valamit.” Majd „józanabbul” hozzáteszi: „Bár ez még az Öregasszony esetében sem fog sikerülni, aki hajnalba nyúló látogatásunk végén úgy ül majd billent fejjel a karosszékbén, mintha aludna; pedig már éreznünk kell rajta a hűlő test nyirkosságát” (76).

Bibliográfia

- Adoptációk (Film és irodalom egymásra hatása)*. Szerk. Gács Anna – Gelencsér Gábor. Kijárat, Budapest, 2000.
- ALBERT Pál: Egy mifelénk korszakos regényről. In uő: *Alkalmak*. Kortárs, Budapest, 1997, 264–272.
- ANDEREGG, Johannes: Fikcionalitás és esztétikum. Ford. V. Horváth Károly. In *Narratívák 2. Történet és fikció*. Szerk. Thomka Beáta. Kijárat, Budapest, 1998, 43–60.
- BABITS Mihály: *Babits Mihály összegyűjtött versei*. Osiris, Budapest, 1995.
- BAGI Zsolt: Maurice Merleau-Ponty festészetelmélete. *Passim* IV/1 (2002), 121–138.
- BAL, Mieke: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Translated by Christine van Boheemen. University of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London, 1985.
- BALASSA Péter: Passió és állathecc. Mészöly Miklós *Film-jéről és művészetéről*. In uő: *A színeváltozás*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1982, 302–343.
- BALASSA Péter: Mándy és a kisértetek. Művészetéről és *Átkelés* című kötetéről. In uő: *Észjárások és formák*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1985, 128–157.
- BALÁZS Béla: *A látható ember. A film szelleme*. Ford. Berke Ildikó. Gondolat, Budapest, 1984.
- BARTHES, Roland: *Mitológiák*. Ford. Ádám Péter. Európa, Budapest, 1983.
- BARTHES, Roland: *Világoskamra*. Ford. Ferch Magda. Európa, Budapest, 1985.
- BAZIN, André: *Mi a film?* Osiris, Budapest, 2002.
- BECKETT, Samuel: *Samuel Beckett összes drámái*. Európa, Budapest, 1998.
- BEDNANICS Gábor – BENGI László: In rebus medium. In *Történelem, kultúra, mediatitás*. Szerk. Kulcsár Szabó Ernő – Szirák Péter. Balassi, Budapest, 2003, 174–190.
- BEDNANICS Gábor – BÓNUS Tibor: Előszó. In *Kulturális közegek. Médiumok a 20. század első felében Magyarországon*. Szerk. Bednanics Gábor – Bónus Tibor. Ráció, Budapest, 2005, 11–22.
- BÉLÁDI Miklós: A magyar regény új útjai. In uő: *Érintkezési pontok*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1974, 656–706.

BIBLIOGRÁFIA

- BENJAMIN, Walter: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. Ford. Barlay László. In *uő: Kommentár és prófécia*. Gondolat, Budapest, 1969, 301–335.
- BENJAMIN, Walter: A fényképezés rövid története. Ford. Pór Péter. In *uő: Angelus Novus (Értekezések, kísérletek, bírálatok)*. Magyar Helikon, Budapest, 1980, 687–709.
- BÍRÓ Yvette: *A hetedik művészet*. Osiris, Budapest, 2003.
- BLACK, Max: A metafora. *Helikon* 1990/4, 432–448.
- BOOTH, Wayne C.: *The Rethoric of Fiction*. University of Chicago Press, Chicago–London, 1961.
- BORI Imre: Mándy Iván (Írók a „pálya szélén”). In *Bori Imre huszonöt tanulmánya a XX. századi magyar irodalomról*. Forum, Újvidék, 1984, 559–567.
- CASETTI, Francesco: *Filmelméletek 1945–1990*. Ford. Dobolán Katalin. Osiris, Budapest, 1998.
- CHATMAN, Seymour: What Novels Can Do That Films Can't (And Vica Versa). In *Film Theory and Criticism*. Edited by Leo Braudy–Marshall Cohen. Oxford University Press, Oxford–New York, 1999, 435–451.
- CRARY, Jonathan: *A megfigyelő módszerei*. Ford. Lukács Ágnes. Osiris, Budapest, 1999.
- DANTO, Arthur C.: Művészet a művészet vége után. Ford. Sajó Sándor. In *Kép – Fenomén – Valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat Kiadó, Budapest, 1997, 370–380.
- DANTO, Arthur C.: *A közhely színeváltozása*. Ford. Sajó Sándor. Enciklopédia, Budapest, 2003.
- DE MAN, Paul: Metafora (Második értekezés). Ford. Fogarasi György. In *uő: Az olvasás allegóriái*. Ictus–JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1999, 183–215.
- DE MAN, Paul: A metafora ismeretelmélete. Ford. Katona Gábor. In *uő: Esztétikai ideológia*. Osiris–Janus, Budapest, 2000, 7–28.
- DELEUZE, Gilles: A gondolat és a film. Ford. Kovács András Bálint. *Metro-polis* 1999/4, 36–45.
- DELEYTO, Celestino: Focalization in Film Narrative. In *Narratology: An Introduction*. Edited by Susane Orega–José Angel Garcia Landa. Longman, London–New York, 1996, 217–233.
- DERRIDA, Jacques: A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkursusában. Ford. Gyimesi Tímea. *Helikon* 1994/1–2, 21–35.
- DERRIDA, Jacques: A fehér mitológia. Ford. Boros János–Csordás Gábor–Orbán Jolán. In *Az irodalom elméletei V*. Szerk. Thomka Beáta. Jelenkor, Pécs, 1996, 5–102.

BIBLIOGRÁFIA

- ECO, Umberto: Már nem átlátszó a képernyő. Ford. Szénási Ferenc. In uő: *Az új középkor*. Európa, Budapest, 1992, 76–109.
- EIFERT Anna: A kép az eltűnés esztétikájában (Interaktív environment mint kinesztetikus tapasztalati tér). In *Kép – Fenomén – Valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijártat Kiadó, Budapest, 1997, 381–296.
- EIZENSTEIN, Szergej Mihajlovics: A filmszerűség elve és a képírási jel. Ford. Félix Pál. In uő: *A filmrendezés művészete. Válogatott tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 1963, 179–194.
- EIZENSTEIN, Szergej Mihajlovics: Dickens, Griffith és mi. Ford. Kőrösi József. In *A filmrendezés művészete. Válogatott tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 1963, 268–325.
- EIZENSTEIN, Szergej Mihajlovics: Montázs 1938. Ford. Berke Ildikó. In *Eizenstein válogatott tanulmányok*. Áron Kiadó, Budapest, 1998, 151–184.
- ELIADE, Mircea: *Az örök visszatérés mítosza*. Ford. Pásztor Péter. Európa, Budapest, 1998.
- ELLIS, Bret Easton: *Glamorama*. Ford. Nagy Miklós. Európa, Budapest, 2005.
- ERDÉLY Miklós: Montázs-éhség. In uő: *A filmről*. Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1995, 95–104.
- ERDÉLY Miklós: Montázsgesztus és effektus. In uő: *A filmről*. Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1995, 142–160.
- ERDŐDY Edit: *Mándy Iván*. Balassi, Budapest, 1992.
- ERDŐDY Edit: Mándy Iván: *A viking sisak. Tiszatáj 1997/2* (diákmelléklet).
- FARAGÓ Vilmos: Semleges kameraállás. In uő: *Mi újság?* Magvető, Budapest, 1979, 110–111.
- FELMAN, Shoshana: A nők és az őrülség: a kritika téveszméje. Ford. Hódosy Annamária. In *Testes könyv II*. Szerk. Kiss Attila et al. Ictus – JATE Irodalomelmélet csoport, Szeged, 1997, 381–406.
- FLUSSER, Vilém: *A fotográfia filozófiája*. Ford. Veress Panka és Sebesi István. Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Budapest, 1990.
- FLUSSER, Vilém: A filmezés gesztusa. Ford. Tillmann J. Attila. *Balkon 1997/1–2*, 68.
- FODOR Péter: Hiszem, ha látom (Bret Easton Ellis: *Amerikai pszichó*). In *Az esztétikai tapasztalat medialitása*. Szerk. Kulcsár-Szabó Zoltán – Szirácz Péter. Ráció, Budapest, 2004, 398–410.
- FOUCAULT, Michel: *Szavak és dolgok*. Ford. Romhányi Török Gábor. Osiris, Budapest, 2000.
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Szintan*. Ford. Rajnai László. Corvina, Budapest, 1983.

BIBLIOGRÁFIA

- GOMBRICH, Erich H.: *Művészet és illúzió (A képi ábrázolás pszichológiája)*. Ford. Szabó Árpád. Gondolat, Budapest, 1972.
- GYÖRFFY Miklós: Emberek író- és felvevőgéppel. A magyar próza és film egy évtizede. *Filmkultúra*, 1980/1, 5–24.
- GYÖRFFY Miklós: Szerepcseré vagy munkamegosztás? Az irodalmi és mozgóképes elbeszélés száz éves együttélése. In uó: *A tizedik évtized*. Palatinus, Budapest, 2001, 5–53.
- HELTAI Jenő: *Heltai Jenő versei*. Papirusz Book, Budapest, é.n.
- Hogyan lehet a film hatékony formálórő? (Írói nyilatkozatok az új magyar filmről). Ember Marianne interjúja. *Filmkultúra*, 1971/5, 11–16.
- HÓZSA Éva: *A novella új neve (Mándy Iván novelláinak tipológiája és szövegközi értelmezése)*. Forum, Újvidék, 2003.
- IMDAHL, Max: Gondolatok a kép identitásáról. Ford. Babarczy Eszter. *Athenaeum* 1993/4, 112–140.
- IMDAHL, Max: Művészettörténeti megjegyzések az esztétikai tapasztalathoz. Ford. Kukla Krisztián. In *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Szerk.: Bacsó Béla. Kijárat, Budapest, 2002, 211–222.
- JAMESON, Frederic: *Signatures of the Visible*. Routledge, New York–London, 1992.
- JUHÁSZ Gyula: Mozimámor. In *Írók a moziban*. Szerk. Kenedi János. Magvető, Budapest, 1971, 39–40.
- KARINTHY Frigyes: A mozgófénykép metafizikája. *Nyugat* 1909/12, 642–646.
- KARINTHY Frigyes: *Szavak pergőtüzében*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1984.
- KARINTHY Frigyes: *Karinthy Frigyes összegyűjtött versei*. Nippon, Budapest, 1996.
- KARINTHY Frigyes: *Karinthy Frigyes összegyűjtött művei. 5. Szatírak I.* Akkord, Budapest, 2001.
- KARINTHY Frigyes: *Karinthy Frigyes összegyűjtött művei 20. Szatírak III.* Akkord, Budapest, 2004.
- KÁROLYI Csaba: Ennyi volna az egész? (Mándy Iván: Mi az öreg?) In uó: *Ellakni, nézelődni*. Pesti Szalon, Budapest, 1994, 36–45.
- KÁROLYI Csaba: Rekonstrukciók (Mészöly Miklós művészetéről). In uó: *Ellakni, nézelődni*. Pesti Szalon, Budapest, 1994, 46–64.
- KITTLER, Friedrich: *Optikai médiumok*. Ford. Kelemen Pál. Magyar Műhely–Ráció, Budapest, 2005.
- KÖNCZÖL Csaba: Rendezés vagy végrehajtás? Mészöly Miklós: Film. In uó: *Tükörszoba*. Szépirodalmi Kiadó. Budapest, 1986, 211–217.

BIBLIOGRÁFIA

- KRACAUER, Siegfried: *A film elmélete (A fizikai valóság feltárása)* (I. kötet). Ford. Fenyő Imre. Filmtudományi Intézet, Budapest, 1964.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő–SZIRÁK Péter: Előszó. In *Történelem, Kultúra, Medialitás*. Szerk. Kulcsár Szabó Ernő–Szirák Péter. Balassi, Budapest, 2003, 7–14.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Argumentum, Budapest, 1993.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: Az „immateriális” beíródás (Az esztétikai tapasztalat medialitásának kérdéséhez). In *Az esztétikai tapasztalat medialitása*. Szerk. Kulcsár-Szabó Zoltán–Szirák Péter. Ráció Kiadó, Budapest, 2004, 9–36.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: Csupasz tekintet, szép embertelenség (József Attila és a humán visszavonulás költészete). *Kortárs* 2005/4, 25–34.
- LACAN, Jacques: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Translated by Alan Sheridan. Penguin Books, Middlesex, 1994.
- LOCKE, John: *Értekezés az emberi értelemről*. Ford. Vassányi Miklós. Osiris Kiadó, Budapest, 2003.
- LÜDEKIN, Karlheinz: Irányok között (Elmélkedés a „képek vitája” aktuális frontvonalairól). Ford. Németh Andrea. In *Kép – Fenomén – Valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat Kiadó, Budapest, 1997, 285–299.
- MacCABE, Colin: On Impurity: the Dialectics of Cinema and Literature. In *Literature and Visual Technologies*. Edited by Julian Murphet–Linda Rainford. Palgrave, Hampshire, 2003, 15–28.
- MÁNDY Iván: *Francia kulcs*. Új Idők Irodalmi Intézet Rt., Budapest, 1948.
- MÁNDY Iván: *Régi idők mozija. Zsámboky mozija (A családtag)*. Holnap, Budapest, 2001.
- MÁNDY Iván: *Novellák I–III*. Palatinus, Budapest, 2003.
- McLUHAN, Marshall: *Understanding Media (The Extensions of Man)*. Mentor, New York, 1964.
- McLUHAN, Marshall–Quentin Fiore: *The Medium is the Massage (An Inventory of Effects)*. HardWired, San Francisco, 1967.
- McLUHAN, Marshall: *A Gutenberg-galaxis (A tipográfiai ember létrejötte)*. Ford. Kristó Nagy István. Trezor, Budapest, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: A közvetett nyelv és a csend hangjai. Ford. Szávai Dorottya. In *Kép – Fenomén – Valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat Kiadó, Budapest, 1997, 142–177.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: A látható és láthatatlan. Ford. Betegh Gábor. *Athenaeum* 1993/4, 27–42.; *Enigma* 1995/3, 128–132.; *Enigma* 1995/4, 173–177. (Ford. Szabó Zsigmond–Lőrinszky Ildikó.)

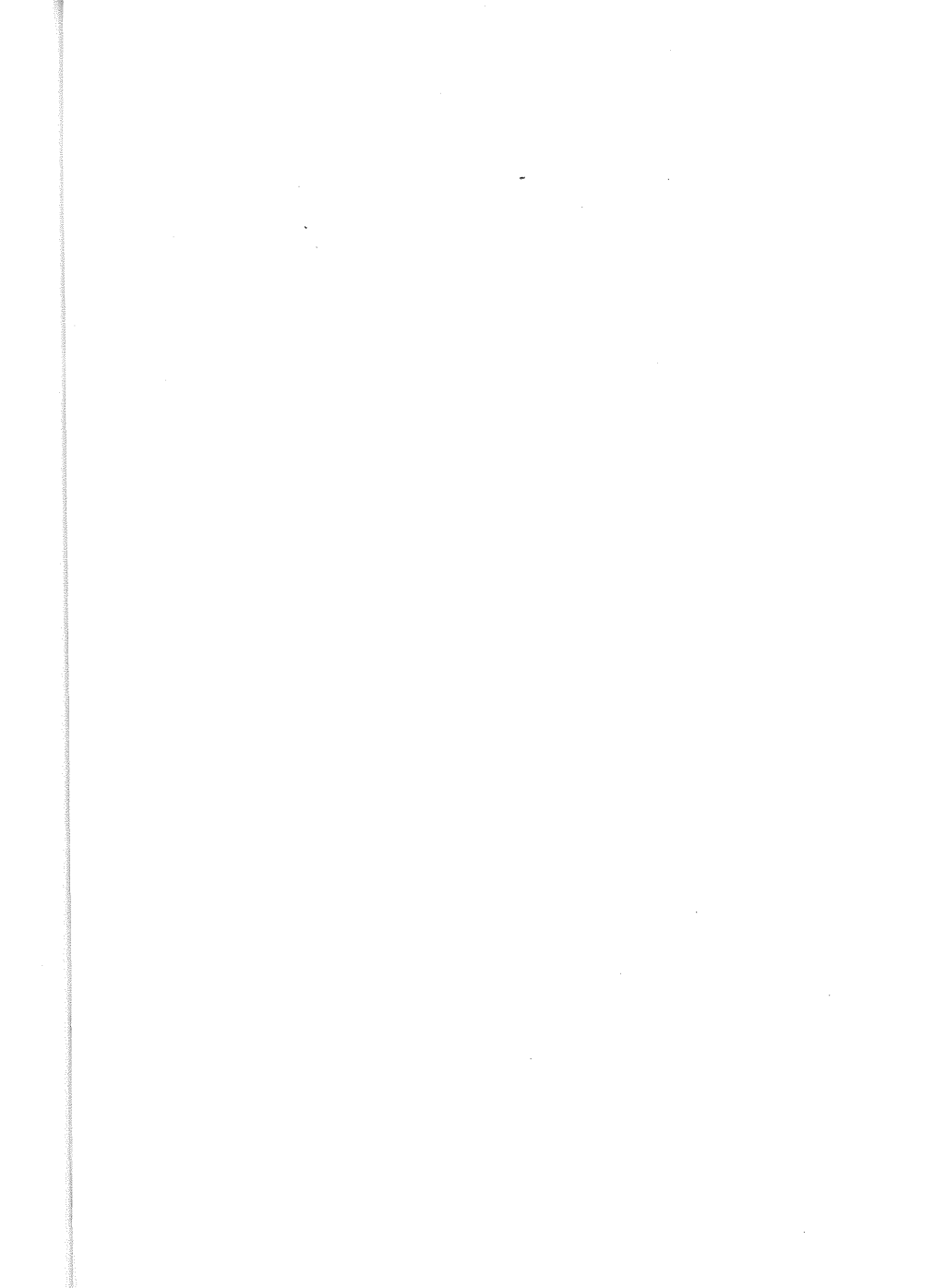
- MERLEAU-PONTY, Maurice: Cézanne kételye. Ford. Szabó Zsigmond. *Enigma* 1996/3, 76–89.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith. Routledge, London – New York, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: A szem és szellem. Ford. Vajdovich Györgyi–Moldvay Tamás. In *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Szerk.: Bacsó Béla. Kijárat, Budapest, 2002, 53–77.
- MÉSZÖLY Miklós: A „tettenérés” dialektikája (A cinéma direct útmutatásai). *Filmkultúra* 1969/2, 49–54.
- MÉSZÖLY Miklós: Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai. In uő: *A tágasság iskolája*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1993, 130–140.
- MÉSZÖLY Miklós: A kiközösítés ürügyei (Meditáció Peter Fleischmann *Vadászjelenetek Alsó-Bajországban* c. filmjéről). In uő: *A tágasság iskolája*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1993, 158–178.
- MÉSZÖLY Miklós: *Film*. Jelenkor–Kalligram, Pécs–Pozsony, 2002.
- METZ, Christian: A képzeletbelei jelentő. Ford. Józsa Péter. *Filmtudományi szemle* 1981/2, 5–105.
- MITCHELL, W. J. Thomas: *Iconology. Image, Text, Ideology*. University of Chicago Press. Chicago–London, 1986.
- MITCHELL, W. J. Thomas: Mi a kép?. Ford. Szécsényi Endre. In *Kép – Fenomén – Valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat Kiadó, Budapest, 1997, 338–369.
- Mozi. Magyar írók novellái és publicisztikái*. Szerk. Kőrössi P. József. Noran, Budapest, 2003.
- MURPHET, Julian–RAINFORD, Lydia: Introduction. In: *Literature and Visual Technologies*. Palgrave, Houndmills–New York, 2003, 1–11.
- MÜNSTERBERG, Hugo: A film (pszichológiai tanulmány). Ford. Farkas Csaba. *Filmspirál* 1999/4, 34–72.; *Filmspirál* 1995/5, 126–137.
- NÁDAS Péter: M. M. In uő: *Talált cetli (és más elegyes írások)*. Jelenkor, Pécs, 2000, 245–251.
- NEMES Károly: Louis Lumière. In *Filmtudományi szemle 1. Magyar Filmtudományi Intézet*, Budapest, 1972, 7–40.
- NÉMETH Antal: A filmszerű. In *Kulturális közegek. Médiumok a 20. század első felében Magyarországon*. Szerk. Bednancs Gábor–Bónus Tibor. Ráció, Budapest, 2005, 384–385.
- NIETZSCHE, Friedrich: A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról. Ford. Tatár Sándor. *Athenaeum* 1992 I/3, 3–15.
- NIETZSCHE, Friedrich: Retorika. Ford. Farkas Zsolt. In *Az irodalom elméletei IV*. Szerk. Thomka Beáta. Jelenkor, Pécs, 1997, 5–49.

BIBLIOGRÁFIA

- PANOFSKY, Erwin: A perspektíva mint szimbolikus forma. Ford. Tellér Gyula. In uő: *Jelentés a vizuális művészetekben*. Gondolat, Budapest, 1984, 170–248.
- PEIRCE, C. S.: A jelek felosztása. Ford. Szegedy-Maszák Mihály. In *A jel tudománya*. Szerk. Horányi Őzséb–Szépe György. Gondolat, Budapest, 1975, 20–41.
- PETHŐ Ágnes: *Műzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Pro-Print, Csíkszereda, 2003.
- PINGAUD, Bernard: Új regény és új film. Ford. Szávai János. In *Írók a moziban*. Szerk. Kenedi János. Magvető, Budapest, 1971, 627–649.
- PLATÓN: *Az állam*. Ford. Jánossy István. Lazi, Szeged, 2001.
- PÓR Péter: Utószó (Alain Robbe-Grillet *A rádiók* című regényéhez.). Európa, Budapest, 1975.
- POSTMAN, Neil: *Amusing Ourselves to Death*. Penguin Books, New York, 1985.
- RILKE, Rainer Maria: Malte Laurids Brigge feljegyzései. Ford. Görgey Gábor. In *Válogatott prózai művek*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1990, 5–194.
- ROBBE-GRILLET, Alain: A holnap regényének egyik útja. Ford. Réz Pál. In *A francia „új regény”* (II. kötet). Szerk. Konrád György. Európa, Budapest, 1967, 60–68.
- ROBBE-GRILLET, Alain: Természet, humanizmus, tragédia. Ford. Réz Pál. In *A francia „új regény”* (II. kötet). Szerk. Konrád György. Európa, Budapest, 1967, 69–93.
- ROBBE-GRILLET, Alain: Új regény, új ember. Ford. Réz Pál. In *A francia „új regény”* (II. kötet). Szerk. Konrád György. Európa, Budapest, 1967, 94–101.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *A rádiók*. Ford. Farkas Márta. Európa, Budapest, 1995.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *Rések*. Ford. Gyárfás Vera. Noran, Budapest, 1998.
- RORTY, Richard: *Philosophy and the Mirror of Nature*. Blackwell, Oxford, 1980.
- SACKS, Oliver: A tudatfolyam sodrában. Ford. Nagy Mónika Zsuzsanna. 2000 2004/11, 69–76.
- SCHUBERT Gusztáv: Próza fekete-fehérben (Filmesztétikai elmélkedések egy Mészöly-regény ürügyén). In *Az elemzés kalandjai 2*. Szerk: Balassa Péter–Kovács András Bálint. ELTE Esztétikai Tanszék, Budapest, 1985, 191–218.
- SILVERMAN, Kaja: *The Threshold of the Visible Word*. Routledge, New York–London, 1996.

BIBLIOGRÁFIA

- SONTAG, Susan: *A fényképezésről*. Ford. Nemes Anna. Európa, Budapest, 1999.
- SZABÓ Lőrinc: Technika és költészet. In: *Kulturális közegek. Médiumok a 20. század első felében Magyarországon*. Szerk. Bednatics Gábor–Bónus Tibor. Ráció, Budapest, 2005, 78–82.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály: Mítosz és történetmondás. In uő: *„A regény, amint írja önmagát.”* Korona Nova, Budapest, 1998, 28–45.
- TARNAY László: Etika és irodalomtudomány. In *Irodalom az ezredvégen*. Szerk. Ármeán Otfília–Fried István–Odorics Ferenc. Pompeji–Gondolat, Budapest–Szeged, 2002, 244–269.
- TENGELYI László: *Élettörténet és sorsesemény*. Atlantisz, Budapest, 1998.
- THOMKA Beáta: *Narráció és reflexió*. Forum, Újvidék, 1980.
- THOMKA Beáta: *Glosszárium*. Csokonai, Debrecen, 2003.
- TOLSZTOJ, Lev: (A zörgő masina forradalma). In *Írók a moziban*. Szerk. Kenedi János. Magvető, Budapest, 1971, 7–9.
- TÖRÖK Endre: Író a pálya szélén. *Kortárs* 1964/6, 965–967.
- VIRILIO, Paul: *Az eltűnés esztétikája*. Ford. Ágnes Klimó. Balassi–BAE Tartóshullám, Budapest, 1992.
- VITÁNYI Iván: A pálya szélén (Mándy Iván helye az irodalomban). In *A pálya szélén. In memoriam Mándy Iván*. Szerk. Domokos Mátyás–Lengyel Balázs. Nap Kiadó, Budapest, 1997, 118–133.
- WALDENFELS, Bernhard: A lét szétrobbanása (A tapasztalat ontológiai értelmezése a festészet vezérfonalán). Ford. Pálfalusi Zsolt. In *Kép – Fenomén – Valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijarat Kiadó, Budapest, 1997, 178–190.
- WALLACE, Martin: *Recent Theories of Narrative*. Cornell University Press, Ithaca–London, 1986.





Felelős kiadó: Tiszatáj Alapítvány
Főszerkesztő: Olasz Sándor
Borítóterv: *Séra Bálint*
A szerző portréját *Egyed Erika* készítette
Kötetterv: Annus Gábor
Készült a szegedi Garmond 2000 Kft.-ben
Felelős vezető: Kinyik Erika

ISBN 978 963 8496 83 6
ISSN 1417 314 X

A Tiszatáj könyvek 2008/09-ben-megjelent kötetei

GÖRÖMBEI ÁNDRÁS: Sors és alkalom	2500 Ft
TANDORI DEZSŐ: Kalandos Angliák	2900 Ft
SIMAI MIHÁLY: titkos testvériség	3400 Ft
KISS LÁSZLÓ: Árnyas utcai szép napok	1800 Ft
BAKA ISTVÁN MŰVEI. Műfordítások I–II.	2950–2850 Ft
BÁGER GUSZTÁV: Míg leírom, felébredek	1800 Ft
TROGMAYER OTTÓ: Köddé vált tegnapok	2250 Ft
HOLLÓSI ZSOLT: A Tisza-parton mit keresek? 3. (Újabb tizenöt szegedi beszélgetés)	2500 Ft
SÁNDOR IVÁN: A várható ismeretlen	2900 Ft
BÍRÓ-BALOGH TAMÁS: Tollvonások	1850 Ft
VÖRÖS LÁSZLÓ: Kányádi Sándor (Egy monográfia töredékei)	1800 Ft
TANDORI DEZSŐ: A Rossz Reménység Foka	2850 Ft
JÁSZ ATTILA: Fürdőkádból a tenger (avagy különbségben a hasonlóság)	2600 Ft
BAKA ISTVÁN MŰVEI. Műfordítások III.	2950 Ft
BÁGER GUSZTÁV: Hidegfront	2100 Ft
CSIKI LÁSZLÓ: A kaptár	2450 Ft