



68. szám
2009.

EX

S y m p o s i o n

irodalom művészet filozófia reflexió



Az ironikus Platón ironikus Szókratésze ekkor már a nyelvi krízis másik, naposabbik oldalát láttatja. Amennyiben nem kis nyelvi leleménnyel folyamodik a kései Timaioszban hangsúllyal említett valószínű beszéd vagy valószínű mese eszközeihez. Miáltal valamiféle aspektusváltásra sarkallja olvasóját; arra, hogy ne csak szövegeinek igazságtartalmára, hanem az igazság vonatkozásában óhatatlanul megnyilvánuló epistemológiai-metafizikai deficit nyelvi következményeire, a krízist oldó lelemény költői szépségeire figyeljen. Ilyen nyelvi szépség például a hasonlat, amelynek egyik legemlékezetesebb felbukkanása a híres barlangmítoszt előkészítő naphasonlat az Állam hatodik könyvének végén.

Bazsányi Sándor

KRÍZIS 1.



A szerkesztőség elnöke:
TOLNAI OTTÓ

Főszerkesztő:
BOZSIK PÉTER

Felelős szerkesztő:
TÓBIÁS KRISZTIÁN

Szerkesztik:
KRUSOVSZKY DÉNES, MILIÁN ORSOLYA,
PÁLYI SÁNDOR MÁRK

A szerkesztőség tagjai:
BALÁZS ATTILA, JÓZSA MÁRTA, KALAPÁTI FERENC,
LADÁNYI ISTVÁN, MESÉS PÉTER, PATÓ ATTILA,
RADICS VIKTÓRIA, RAJSLI EMESE, SZERBHORVÁTH
GYÖRGY, SZILÁGYI ZSÓFIA, VIRÁG GÁBOR

Lapterv:
FENYVESI OTTÓ

Kiadja az EX Symposium Alapítvány
Szerkesztőség: Ányos u. 1–3., 8200 Veszprém
Telefon: 88/328-776, **e-mail:** bozsi@exsymposion.hu
www.exsymposion.hu

Felelős kiadó: Bozsi Péter
ISSN 1215-7546

© EX Symposium Alapítvány
Megrendelhető a szerkesztőség címén
Terjesztés: info@exsymposion.hu
Ára: 800 Ft

FOLYÓIRATUNK KAPHATÓ:

Budapest: Írók Könyvesboltja, Andrásy út 45.
Ráday Könyvesház, Ráday utca 27.
Szeged: Sík Sándor Könyvesbolt, Oskola utca 27.
Veszprém: Utas és Holdvilág, Szabadság tér 13.
Debrecen: Sziget Könyvesbolt, Egyetem tér 1.

Támogatóink:

nka 
Nemzeti Kulturális Alap
Nemzeti Kulturális Alap

NCA
NEMZETI CIVIL ALAPPROGRAM
Nemzeti Civil Alapprogram

Veszprém Megyei Civil Hálózatért Közhasznú Egyesület



Lapbemutatóinkat a
MASZRE – Magyar Szak- és Szépirodalmi Szerzők és Kiadók
Reprográfiai Egyesülete támogatja



tartalom

Bazsányi Sándor: Nap, szakadék, zárókő.....	1
Józsa Márta: Tatárok ideje	10
Sághy Miklós: Filmszerű irodalom vagy irodalomszerű film ...	13
Pályi Sándor Márk: Autós dal.....	17
Borsik Miklós: Az egyik fejem kutya.....	22
Nemes Z. Mária: Szerelmesek a törpék.....	24
Milián Orsolya: Az ekphraszisz Pügmalión- és Medúza-pillanata.....	25
Pollágh Péter két verse	28
Ayhan Gökhan versei.....	30
Szerbhorváth György: Babo váltói	31
Fadila Nura Haver: Holtomba' nevessek.....	36
Dragoljub Ljubičić Mićko: A Szerb Nemzeti Park.....	40
Ferida Durakovic versei.....	42
Aleksandar Hemon: Fej vagy írás.....	44
Mile Stojic verse	46
Deres Kornélia verse.....	49
Lovas Ildikó: Krízis	54
Siniša Tucic versei.....	61
Mesés Péter: A néma ország.....	62
Kalapáti Ferenc: Szeljegyzetörvény.....	65
Mészáros Sándor: Utazások száz dollárral.....	69
Somogyi Aranka versei	70
Tolnai Ottó: Inhalál	72

A belső borítón **Zeke Gyula: Rom és Júlia** c. írása olvasható.

Számunkat **Oláh Gergely** fotóival illusztráltuk.



Nyomdai előkészítés: Seleris Project Bt.
Nyomta: FAA Produkt Kft., Veszprém
Felelős vezető: Faa Zoltán

FILMSZERŰ IRODALOM VAGY IRODALOMSZERŰ FILM?

Az irodalmi filmszerűség problémaköréről

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).”

A szóban forgó terminust azonban legelőször nem irodalmi alkotások leírására használták: filmelméleti írásokban bukkan fel, ahol a teoretikusok az új médium önálló, minden más művészi kifejezésformától különböző sajátosságait jelölik vele. A *filmszerű* fogalmát alkalmazták 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 en-

nek a fiatal, új művészetnek rejtett lehetőségeit, önálló, filmszerű, művészi kifejezés céljára alkalmassá tenni a titkait fokozatosan feltáró csodálatos új matériát, melynek ugyanúgy megvannak az anyagból folyó törvényei, mint a márványnak, fának, festéknek, vászonnak, hangszernek, szónak.”¹ A filmszerűség fogalma csak ezt követően – megközelítőleg a 20. század első negyedében – jelenik meg az irodalmi alkotásokról szóló írásokban.

Negatív hatás, átvállalás

Nem kérdéses, hogy a filmszerűség olyan gyűjtőfogalom, amellyel számos különböző irodalmi jelenséget neveznek meg, továbbá az is kétségtelen, hogy e jelenségek köre az elmúlt században folyamatosan változott, átalakult. És ez a változatosság nem függetleníthető attól a tényről, hogy a különböző korok írói eltérő módon tekintettek kortársukra, a mozgóképre. A film megjelenését követő magyar irodalmat szemlélve megfigyelhetjük, hogy e korszak alkotói a mozgóképet nem tekintik az „öreg” művészetekkel egyenlő értékűnek. Babits Mihály *Mozgófénykép* című versében például egy „automobil-rohanás”, egy „Szerelmi Tragédia” elevenedik meg, egy banális zsánerfilm, „melyet a lámpa a falra vetít”. A jelenetek gyors ritmusát kottázó, bámulatos verszene kíméletlen hűséggel parodizálja az üldözős-szerelmes-romantikus műfajkeveréket, melynek zárlatában – akárcsak a vers többi részében – feltűnő az ironikus távolságtartás: „Így a halálkocsi Ámerikát szeli, szeldeli, szegdeli, jár: / drága szekér kerekén, sima tó fenekén csupa kéj a halál.”² A *Detektívhistória* című vers szintén egy „automobilos-rohanást” hoz szóba, ám a mozi nézés ez esetben nem csupán ártatlan bugyutaság: a tevékenység 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?! Elmegey, elshahan. – Jobb volna talán a fronton? / Ölik egymást,

1. Németh Antal: A filmszerű. In *Kulturális közegek. Médiumok a 20. század első felében Magyarországon*. Szerk. Bednancs Gábor – Bónus Tibor. Budapest, Ráció, 2005. 384-385.
2. Babits Mihály: *Mozgófénykép*. (Első megjelenés: *Nyugat*, 1909/1.) In *Babits Mihály összegyűjtött versei*. Budapest, Osiris, 1995. 38.

millió bolond! Mi gondod, és mi gondom?"³ Juhász Gyula *Moziban* és a *Prologus* című verseiben szintén úgy jeleníti meg a filmszínházat, mint az önfeledt kábulat színhelyét, ahol „a tarka képeket elnézni jó”, ahol a sok bánaton merengő elmét ki kapcsolva enyhülést lel az ember. Az új médium megjelenését a beszédes elnevezésű *Mozimámor* című írásában így kommentálja: „a legújabb mámor, a mozimámor pedig egyre terjed”, mint valami betegség.⁴ És talán az is árulkodó példa, hogy Heltai Jenő *Dal a moziról* című versében egy szó sem esik az új médium reprezentációs technikájáról („Tudj’ az ég mit láttak itt”⁵), arról viszont annál többet megtudhatunk, hogy elővigyázatlan hölgyek miképpen eshetnek teherbe 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.”⁶ Karinthy *Amiről a vászon mesél* című kötetében szintén a mozikban vetített filmek történet-szövegét parodizálja, és szövegeivel a különböző műfajok elé állít görbe tükröket. Karinthyval kapcsolatban azonban fontos megemlíteni, hogy miközben „torzító lencse” nélkül is komolytalanok tartja a filmek többségének tartalmát, 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”;⁷ „az íróvesszőnek, a vésőnek és ecsetnek, a lantnak és hárfának minden tulajdonosságát egybefoglaló és összesűrítő technikai lehetőség”.⁸ A lehetőség valóra válásáig – állítja *Film* című írásában – még jócskán várni kell, de 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 „kasírozott filmvárosai, és a filmgyárak porlepte vázai fölött a sakál üvölt, mint ma Kheops piramisainak tövében.”⁹ 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.”¹⁰

A fenti példák felől megkockáztatható a kijelentés, hogy ezzel Babits Mihály, Juhász Gyula és Heltai Jenő is egyetértenének. Ugyanakkor Karinthy megközelítésmódja, ami 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.¹¹

Talán ennyi példából is kitetszik, hogy a film születését és térhódítását közvetlen közelről szemlélő egykorú magyar szerzők azt nehezményezik az új technikai találmánnyal kapcsolatban, hogy banális történeteket ábrázol, és leginkább csak arra való, hogy elkábítsa és a gondolkodás kényszerétől megszabadítsa az embert. Karinthy árnyaltabb megközelítésmódjában már szétválasztja a tartalmi oldalnak és az új közlésforma mediális sajátosságainak az *üzenetét*, ám az utóbbi kiteljesedését nem saját korában, hanem a távoli jövőben képzei el. Ezt a kortársi viszonyulást összegzően a film megjelenését követő „negatív hatásnak” nevezhetnénk, melyről, mint az új médium születését követő általános jelenségről, így ír Marshall McLuhan: „a művelt ember nem csak sükké és tudatlanná válik a film és fotó jelenlétében, hanem tüzei is védekező arroganciáját azzal, hogy lekezelően »populáris szemétnek« és »tömegszórakozásnak« nevezi őket” (175.). Az így jellemezhető írói attitűd nyilván nem éri az új médium reprezentációs sajátosságait irodalmat befolyásoló tényezőnek, és ebből következően nem is foglalkozik vele komolyan.

3. Babits Mihály: *Detektívhistória*. (Első megjelenés: *Háborús detektívhistória* címen *Nyugat*, 1920/23-24.) In *Babits Mihály összegyűjtött versei*. 239.
4. Juhász Gyula: *Mozimámor*. (Első megjelenés: 1920.) In: *Írók a moziban*. 40. Vagy akár Tóth Árpádot is lehetne idézni, aki *Meleg van* című versében „bódító” élménynek nevezi a mozit.
5. Heltai Jenő: *Dal a moziról*. In: *Heltai Jenő versei*. Budapest, Papi-rusz Book, é.n. 155.
6. Heltai Jenő: *Mozi*. In *Uő*: i. m. 352.
7. Karinthy Frigyes: *A mozgófénykép metafizikája*. *Nyugat*, 1909/12. 642.
8. Karinthy Frigyes: *A mi időnk következik most! (Biztató jelek Hollywood felől)*. (Első megjelenés: 1935.) In: *Uő: Szavak pergőtűzében*. Budapest, Szépirodalmi, 1984. 529.
9. Karinthy Frigyes: *Film*. (Első megjelenés: 1929.) In: *Uő: Karinthy Frigyes összegyűjtött művei*. 20. *Szatirák III*. Budapest, Akkord, 2004. 159.
10. Karinthy: i. m. 157.
11. Vö. a szinte már szállóigévé lett McLuhan-i tézissel: „a médium az üzenet”. A kérdéskörrel bővebben lásd: Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York, Mentor Book, 1964.

Vagy Karinthy szavait felidézve: ha az emberi kultúra ezen álláspontját magáévá tevő őrszemet, a művészt kérdeznék 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, egyre inkább saját, belső lehetőségei felé irányították az irodalom gyakorlatát. Miként a fénykép fél évszázaddal azelőtt a festészet-től, 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 foglakozik 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.”¹² 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 valóság-hű képét” adják.¹³ Az irodalomnak nem kellett többé vizuális és auditív élmények megjelenítőjé-

nek 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 Mallarmé 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.”¹⁴ 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 megfilmesíthetlensége” kell legyen.¹⁵

A film „felszabadító hatásának” 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 szükséglete), amely életre hívta, egyszerűs mind a próza fejlődésének »távlatait« is meghatározta. Az írói szemlélet átalakulását nem annyira a média megújításának vágya, sokkal inkább a társadalom mozgásai kényszerítették ki.”¹⁶ Az elkülöníthetlenség problémájával kétségkívül akkor is számot kell vetni, amikor a film irodalmat befolyásoló (és nem felszabadító) „üzenetét” kívánjuk elemzés tárgyává tenni. Ha a kérdéskört 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 terhetől szabadította meg az

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

13. Schubert Gusztáv: *Próza fekete-fehérben. Filmesztétikai elmélkedések egy Mészöly-regény ürügyén*. In *Az értelmezés kalandjai* 2. Szerk. Balassa Péter – Kovács András Bálint. Budapest, ELTE Esztétika Tanszék, 1985. 194.

14. Friedrich Kittler: *Optikai médiumok*. Ford. Kelemen Pál. Budapest, Magyar Műhely – Ráció, 2005. 180.

15. Kittler: i. m. 16.

16. Schubert Gusztáv: i. m. 195.

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 a film irodalmat befolyásoló hatásának konkrét példáit bemutatnám, röviden utalok 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, közelpép, panoráma stb. mellett egyéb képzőművészeti műfajok és eszközök elnevezései sorjázanak szótárában.”¹⁷ Murphet és Rainford kissé radikálisabban közelítenek a problémához, amikor azt írják, hogy „a film a múlt században egyszerűen »gyarmatosította« a tradicionális irodalomkritikát az olyan vizuális és térbeli metaforákkal, mint »keretezés«, »közelítések«, »nézőpont«, nem is beszélve az olyan még alapvetőbb kategóriákról, mint »montázs« és »fokalizáció«.”¹⁸ 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.”¹⁹ Kétségtelenül az elbeszélés-elmélet vette át a legtöbb fogalmat a mozgóképtől (amiképpen ezt az idézetek is példázzák), 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.”²⁰ Elképzelhető ugyan, hogy az elméleti szövegek fogalomkölcsönzései azért következtek be, mert az írók, költők tömegesen alkalmaz-

ták 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 XX. századnak oly mértékben meghatározó médiuma, hogy az közvetlen hatással volt az irodalomelméleti írásokra. Mindazonáltal a további lehetőségek felvázolása, bizonyítása, cáfolása, egyszerűen a kérdés alaposabb vizsgálata messze túlmutat a jelen munka vállalásain.

Közvetlen hatás elmélet: a 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 *Manhattani 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 a magyar irodalomtörténeti munkákban. A további példák meglehetősen esetleges felsorolása helyett azonban 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 Eisenstein hívta fel a fi-

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

18. Julian Murphet – Lydia Rainford: Introduction. In *Literature and Visual Technologies. Writing After Cinema*. Szerk. Julian Murphet – Linda Rainford. Hampshire, Palgrave, 2003. 6.

19. Murphet – Rainford: i. m. 7.

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

Pályi Sándor Márk

AUTÓS DAL

Most már nem szeretnék semmit
Denevérek csapnak elő
az Orbán tér messzi zugaiból
És sok mesterséges fény
Én is egy autót szeretnék
A zöldségesnél leparkolni
És menni
Autók vigyetek el
Autók vigyetek messze
Autók csudajó fázni
Autók vigyetek messze
Vigyetek vigyetek messze
Autók vigyetek vigyetek vigyetek

gyelmet. A szerző *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!”²¹ Ám az előképek kimutatásakor Eizenstein 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.”²² Az egyirányú kölcsönzés elve így már csak azért is megkérdőjeleződik, mert a montázs, amit – bizonyos elképzelések szerint – a filmtől átvett az irodalom, valójában az utóbbiból került az előbbi-

be. 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 világerzékelés alapvető mechanizmusaira. Ez utóbbit többek között Eizenstein is megteszi (Pudovkinnal, Kulesovval egyetemben), ám a filmelmélet-történetben korántsem legelsőként, 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.”²³ 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, kimerített vagy időben elmosódó képekről 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.²⁴

A kérdés tékje úgy volna meghatározható, hogy ha a montázsszerű világerzékelés általános emberi tapasztalatként írható le, akkor nem lehet egyetlen művészi kifejezési forma kizárólagos tulajdona, ehelyett sokkal inkább minden történetmesélés, „folyamat”-rekonstruálás 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”.²⁵

21. Sz. M. Eizenstein: *Dickens, Griffith és mi*. Ford. Kőrösi József. In: Uő: *A filmrendezés művészete. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Gondolat, 1963. 271.
22. Eizenstein: i. m. 296. Puskin montázs alapú szerkesztésmódjáról a *Montázs 1938* című tanulmányában ír Eizenstein. In: Uő: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, Áron Kiadó, 1998. 151-184.
23. Hugo Münsterberg: *A film (pszichológiai tanulmány)*. Ford. Farkas Csaba. *Filmspirál*, 20. 1999/4. 34.
24. Oliver Sacks: *A tudatfolyam sodrában*. Ford. Nagy Mónika Zsuzsanna. 2000, 2004/11. 74.
25. Vilém Flusser: *A filmezés gesztusa*. Ford. Tillmann J. Attila. Balkon, 1997/1-2. 68.

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, ha tetszik, ok-okozati viszonyokra alapozó elméleti keretben, hiszen az elsőbbség kérdése irreleváns szemponttá válik.

Közvetlen hatás elmélet: a 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 példaként idézni.

Mindenekelőtt a modern művészet „megismerő funkciója” és szándéka motiválta a kamera-nézőpont alkalmazását – állítja Schubert, aki idézett tanulmányában meggyőző alaposággal vizsgálja a kérdést. „A modern teoretikusok és művészek szerint a »régik« 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.”²⁶ A valóság „igazi arca” pedig az a dokumentarista módszerrel ábrázolható, mely nem csupán hasonlóságra és valóság-hűsége törekszik, hanem a valósággal egybe-vágó „lenyomattá” kívánja tenni a művészi alkotást. Peirce szavaival: nem a valóság szubjektív ikonját, hanem annak objektív indexét kívánja létrehozni. 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 belevetítések-től mentes, maradéktalanul teljes információt. 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.”²⁷

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.”²⁸

Milyen jellemvonásokkal rendelkezik a kamera, amely – Schubert szavával – a „bölcsök követ” jelenti az irodalom számára? Egyfelől fontos, hogy a felvevőgép a valóság mélyebb megragadásának lehetőségét biztosítja, illetve, hogy a természetes látás számára elérhetetlen világ dimenzióját teszi hozzáférhetővé használójának. (Például a lassítás által olyan dolgokat figyelhetünk meg – kilótt puskagolyó röppályája, virág szirmainak kinyílása stb. –, melyek észlelésére az emberi szem nem volna képes. És ily módon – mintegy a mozgókép apparátusának segítségével – a szem behatolhat a valóság „mélyebb” dimenzióiba.) Másfelől a kamera lényeges attribútuma az automatizmus, mely látszólag az író személyességét, belevetítéseit, elfogultságait képes kiküszöbölni, ily módon a (felvevőgépet segít-

26. Schubert: i. m. 196.

27. Schubert: i. m. 197.

28. Mészöly Miklós: *Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai*. In: *Uő: A tágasság iskolája*. Budapest, Szépirodalmi, 1993. 139.

ségül 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 kezd-

ként” ható „magyarázó elméletektől” látja megszabadíthatónak a dolgokat, azzal a XIX. század végén megjelenő elképzeléssel is rokonítható, mely a festészet ábrázolásmódját az „ártatlan”, „elfogulatlan” szem működéséhez 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 „esztéti-



jen uralkodni, túl minden magyarázó elméleten, mely megkísérli valamilyen vonatkozásban rendszerbe zárni őket, legyen 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.”²⁹

A tárgyak és mozdulatok „kényszerítő” jelenlétének gondolata, mely a „börtön-

kájával” látszik egybevágni. Lényeges különbség mindazonáltal, hogy a francia író nem a festésztől, 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 (formaindifferens) színfoltok denotációt megelőző fenomenalításra redukálta a természetet, e redukció pedig megnyitotta előtte azt a lehetőséget, hogy a színfoltokból mint a denotáci-

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

ót megelőző természeti jelenségből olyan összefüggést konstituáljon, amely önmagában megalapozott, azaz nem a denotáció révén szabályozott.”³⁰ E módszerrel ahhoz az eredeti tapasztalási módhoz képes visszavezetni bennünket, „ahol még egymástól elválaszthatatlanul, lárva állapotban szunnyadnak” a fogalmak.³¹ 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 XIX. 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 realisztikus ábrázolásakor a felcseperedő gyermek szemét használja kameraként, megvalósítva így a tudatfolyam eredeti formáját még mielőtt ezt Proust, Joyce vagy Eliot átvette volna a filmtől.”³² 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.”³³

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

felvevőgép 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.³⁴ Persze kérdéses lehet, hogy ha 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 mozgattal 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. A példák sorát hosszan lehetne folytatni, és egytől egyig azt bizonyítanák, hogy a mozgásból történő láttatás egyáltalán nem a mozgóképi kameramozgások hatására jelent meg az irodalomban. Röviden: „a filmszerűséggel legfeljebb analóg, de lényegét tekintve immánens epikai fejleménynek tekinthető, hogy a XX. századi elbeszélésmód gyakran változtatja, mozgatja az ábrázolás szemszögét. Joycenál akad példa bőven erre is, Gide, Virginia Woolf, Faulkner elbeszélésmódjuk egyik alapelvevé teszik, sőt már Proustnál megfigyelhetjük alkalmazását.”³⁵

Az irodalmi filmszerűség eseteként tárgyalt montázs és kamera-nézőpont alkal-

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

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

32. McLuhan: i. m. 259.

33. André Bazin: *Mi a film?* Budapest, Osiris, 2002. 87-88.

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

35. Györfy Miklós: i. m. 37. Vö. még: A nézőpontok e „változatlansága, amely Tolsztojban ugyanúgy megtalálható [mint Hemingway-nél], azt a gyanút ébreszti bennem, hogy az elbeszélések lehetnek a filmek vizuális megoldásainak forrásai, semmint fordítva.” Martin Wallace: *Recent Theories of Narrative*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1986. 144.

mazásának fenti áttekintését a következőképpen lehetne összegezni: erősen megkérdőjelezhető az elgondolás, mely a mozgóképi médium születésének irodalomra gyakorolt hatását közvetlen (eszköz)átvételnélként értelmezi. Ehelyett az irodalom és mozgófénykép viszonyát jóval átfogóbb és árnyaltabb művelődés- és episztémé-történeti összefüggésrendszerben érdemes vizsgálni. Mindezt már csak azért is fontos hangsúlyozni, mert egyre gyakrabban találkozhatunk 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.”³⁶ Hasonló elképzeléseket fogalmaz meg Pethő Ágnes is, aki szerint a film „csak folytatója és kiteljesítője volt annak a XIX. század végi látványkultusznak, amely a képzőművészetet és az irodalmat egyaránt áthatotta [...] A *filmvetítést* lehet, hogy a beszédes nevű francia fényképlemez-gyáros családnak köszönhetjük, a film-elbeszélés 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.”³⁷ 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.”³⁸ Bazin itt elsősorban a filmek olyan – túlsúlyban lévő – típusára gondol, melyek a tömegek

szórakozásigényeit kívánják kielégíteni, a „virtuális film” fogalma pedig értelmezésében a mozgóképi mediális sajátosságait foglalja magában, eltekintve a filmek mindenkor tartalmától. Nem elhanyagolható elemzési szempont rá ebben az írásában implicit különbségtevésével 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. 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.”³⁹

Mindebből következően azt lehetne mondani, hogy az irodalmi filmszerűség kérdésének meghatározása, vagyis a film irodalomra gyakorolt hatásának vizsgálata sokkal szélesebb kultúrtörténeti horizont felvázolását kívánja meg, mint amelyet a közvetlen hatás-elmélet kínál. Hiszen csakis egy jóval általánosabb észlelés-, kódolás- és reprezentálástörténeti összefüggésrendszerben elemezhető adekvátan az a problémakör, mely a film és irodalom ugyanazon korkérdésekre adott válaszainak rokon vonásait tárgyalja. Valamint ezzel összefüggésben, egy ilyen tágabb perspektívát felvázolva meggyőzőbb választ adhatunk arra a felvetésre, hogy egyáltalán mik volnának azok a közös kérdések, amelyekre az irodalom mintegy a film segítségével keresi a maga válaszait.

36. Friedrich Kittler: i. m. 105.

37. Pethő Ágnes: *Műzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmen*. Csíkszereda, Pro-Print, 2003. 19.

38. Bazin: i. m. 88-89.

39. Bazin: i. m. 88.