

**Serta Pacifica**  
**Tanulmányok Fried István**  
**70. születésnapjára**

Szerkesztette  
Ármeán Otília, Kürtösi Katalin,  
Odorics Ferenc és Szörényi László

Pompeji Alapítvány  
Szeged, 2004



E kötet  
a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának támogatásával jelenik meg.

© Szerzők, 2004

Minden jog fenntartva. Bármilyen másolás,  
sokszorosítás, illetve adatfeldolgozó rendszerben való  
tárolás a kiadó előzetes írásbeli hozzájárulásához van kötve.

Kiadja a Pompeji Alapítvány  
Felelős kiadó a Pompeji Alapítvány képviselője  
Borítóterv Pintér László  
A nyomdai előkészítés és sokszorosítás a Books in Print munkája

ISBN 963 482 688 1

# TARTALOM

KABDEBÓ LÓRÁNT	
Kedves Pista Barátom!	9
VILÁGIRODALOM	
LÁZÁR ISTVÁN	
Petrarca írása az orvosok ellen a költészet védelmében	21
BÍRÓ CSILLA	
Tanár-diák kapcsolatok: Chrysoloras – Guarino – Janus	30
LÖKÖS ISTVÁN	
Zsoltármotivációk Marko Marulić <i>Judit</i> című eposzában. (Részlet egy készülő Marulić-monográfiából)	38
KISS ATTILA ATILLA	
Róma testére gyógyszer: a sebek szemioográfiája a <i>Titus Andronicus</i> ban	51
PÁL JÓZSEF	
A látott Saul és a hallott Dávid Alfieri tragédiájában	61
TÖRÖK ERVIN	
Idő és referencia. Heinrich von Kleist: <i>A chilei földrengés</i>	67
BÉNYEI TAMÁS	
Balzac és az eredeti tökefelhalmozás	76
MILIÁN ORSOLYA	
Egy híres mozgó kép	93
KOVÁCS SÁNDOR S. K.	
Még egy híres (kis)regény	101
KELEMEN ZOLTÁN	
Az utazás mint metafora két amerikai regényben	111
FÜZI IZABELLA	
<i>L'esthétique du choc</i> : „Baudelaire ajándéka”	118
FOGARASI GYÖRGY	
Rilke és a dolgok tele-grammo-fóniája	127
WENNER ÉVA	
Az idő tudata, a tudat ideje	134
MÜLLNER ANDRÁS	
Az írógép és a csengő	140
NÉMEDI ANDREA	
Kommunikáció- és médiumkritika Marie Luise Kaschnitz. <i>Távbeszélgetések</i> [ <i>Ferngespräche</i> ] című elbeszélésének elbeszélésmódjában	147

MEDGYES TAMÁS	
Vázlat a <i>Brat Pack</i> irodalomról	156
JÁSZAY TAMÁS	
New York regénye	164
BAGI IBOLYA	
A kalmük és a szerecsen	172
ORCSIK ROLAND	
Egy családtörténet fragmentumai. Dževad Karahasan: <i>Pisma iz 1993. godine</i> [ <i>Levelek 1993-ból</i> ]	175

## MAGYAR IRODALOM

KASZA PÉTER	
A Brodarics-recepció kérdése a magyar epikában	187
KÖPECZI BÉLA	
Szalay László II. Rákóczi Ferencről	196
ZENTAI MÁRIA	
Egy magyar gróf Pindus útján	198
HÁSZ-FEHÉR KATALIN	
A „nemzeti szentimentalizmus” programjának egyik forrása: az osszianizmus	209
PENKE OLGA	
„Ariadné fonala” Bessenyei György <i>Tariménes útazása</i> című regényében	221
DALLOUL ZAYNAB	
A végzet szerepe Vörösmarty <i>Zalán futása</i> című eposzában	230
ÖTVÖS PÉTER	
Példák Kazinczy Ferenc metódusáról	241
HÓDOSY ANNAMÁRIA	
Petőfi három madara	249
KERÉNYI FERENC	
Egy Jókai-novella tárgytörténetéhez	261
SZAJBÉLY MIHÁLY	
Az irodalmi Deák-párt ellenzékének jelentkezése az 1860-as évek elején	264
HAJDU PÉTER	
A fikcionalitás tematizálása az öreg, de nem vén Jókai szövegeiben	275
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ	
A Simplicissimus-féle irodalom mint Jókai Mór regényvilágának forrása	283
HUBA MÁRK	
Egy híres regény – Mikszáth Kálmán: <i>Beszterce ostroma</i>	290
HÁRS ENDRE	
Térképműveletek. Képzeltbeli földrajz és nemzeti paradigma	
Eötvös Károly útimonográfiáiban	295
FERENCZ ANNA	
<i>Asszonyágok díja</i> – történetek emlékezete	304
ODORICS FERENC	
Tulajdonnevek lázadása az <i>Aranysárkányban</i>	314
SÁRKÖZY BENCE	
Az irodalom mint társadalomtudomány avagy Solymosi Eszter szelleme	320

BÜKY LÁSZLÓ	
Egy szövegkezdet ábrázolásviszonyai	325
OLASZ SÁNDOR	
Köznapi fikció és műfajpoétikai nyitottság	344
SÁGHY MIKLÓS	
Mészöly Miklós tettenérésének tanulságai	351
DARABOS ENIKŐ	
Tárgyilagos szenvedély. „Szerelemszemantika” Oravecz Imre 1972. szeptemberében	365
BOMBITZ ATTILA	
Beavatás. Baka István kisregényeiről	374
SÉRA BÁLINT	
Egy híres regény	388
ÁRMEÁN OTÍLIA	
Titkosírás avagy az írás titkai	394
TÓTH ÁKOS	
Szóhalálában	401
IRODALOMELMÉLET	
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ	
A nyomolvasás önkénye. Az archiváló filológia „vidám pozitívizmusáról”	409
KÜRTÖSI KATALIN	
Etnicitás a kanadai irodalomban	420
SZŐKE KATALIN	
Szecessziós stílusjegyek Andrej Belij esszéisztikájában	430
SZÖNYI GYÖRGY ENDRE	
Szó és kép – Mi a költészet?	436
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN	
A hang médiuma a költészetben	443
SZABÓ ZOLTÁN	
Ekvivalencia és összehasonlító stilisztika	451
SZILI JÓZSEF	
A regényes regény avagy a román románca	455
FERENCZI LÁSZLÓ	
Könyvek, kalandok	465
SUMMARY	473

## SÁGHY MIKLÓS

### Mészöly Miklós tettenérésének tanulságai

Mészöly Miklós *Film* című regényének legelején 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.)<sup>1</sup> A *célpont* szó azt a budapesti bombázást idézi fel, mely során a haranglábat 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 hatnak ilyenek. A topográfiai leírás ellenben egy újabb megerősítéssel „cáfolja” az optikai csalódást, mikor a tenispályák klubépületét „alcázott minikrematórium”-nak látatja. (12.) És a mézárulás, rombolás, gyilkolás hasonlósági relációjára épített esemény és topográfiai sort lehetne még folytatni, illetve az alábbiakban folytatom is, először azonban arra szeretnék utalni, hogy már a regény felütésében, az első oldalakon megfigyelhető az ellentmondás, mely a szándék – hasonlóságok szervező elvének kerülése, „neheztítése” – és a megvalósulás – a hasonlósági relációkban történő láttatás – között feszül. Vagyis akadályozni a hasonlóságok felismerését, ugyanakkor szövegszervező elvként alkalmazni azt.

A szóban forgó Mészöly-regény recepciója utal a hasonlóságokkal és hasonlításokkal dolgozó úgynevezett hasonlóság-elvű szerkesztésmódra, arra az „egyetemes analógia”-rendszerre<sup>2</sup>, mely párhuzamokkal és megfelelésekkel szervezi a szöveg anyagát. Balassa Péter például a *Film* legmélyebb technikai elvének véli a hasonlítást, mondván: a „példátlan formarendszer a hasonlattechnika által valósul meg”.<sup>3</sup> Maga Mészöly Miklós a *Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai* című tanulmányában a hasonlóság-elvű szerkesztésmódot olyan lehetőségként határozza meg, mely az ember és világ, művészet és valóság viszonyának leírásában, illetve a művészeti megjelenítésben újszerűséget hordozhat: „ne a képzelet csonkítása legyen a cél, hanem a valóságos »levés« és történések eredeti mechanizmusának minél gazdagabb beépítése – *hasonlítva vagy hasonlattal* – a teremtett világba”.<sup>4</sup>

Balassa Péter idézett tanulmányában részletesen elemzi a *Film* egész szövegvilágában feltehető állat–ember hasonlósági relációkat, a karakterek attribútumainak analógiáit – melyek akár személybeli azonosságokra is utalhatnak –, továbbá alapos „leltárt” készít a hasonló hely-

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

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

<sup>3</sup> Balassa Péter: Passió és állathecc. Mészöly Miklós *Filmjéről és művészetéről*. In uő: *A színéváltozás*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982. 336.

<sup>4</sup> Mészöly Miklós: *A tágasság iskolája*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977. 147. – Kiem. S. M.

színek, tárgyak, testtartások rímeléséről. A jelen dolgozat első bekezdésében megkezdett pusztításra, gyilkolásra utaló analógiás sornak folytatása lehetne a cerkóf-ügy, a Városligeti jelenet, a Múzeum körüli csatározások, a Sax Simon szülőjében elkövetett gyilkosság, a pedofília stb. említése, mely eseményeket, helyszíneket Balassa szerint az állatvilágban nyilvánvalóbb, „pokoli létharcra” történő utalás szervez együvé: „Vajon nem a kannibalizmushoz való folytonos közelítés ívén helyezkednek el a történelmi állandók? Nedveikkel, hecceikkel, hirtelen kiugró vérvöröseikkel és megkínzásaikkal, állat és ember keverednek, mint holmi régi csataképeken.”<sup>5</sup>

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

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

A regény világában készülő film gyakran él azzal a montázstechnikával, mely alakí, motivikus stb. *hasonlóságon* alapuló képeket, képsorozatot készít egymás mellé. A „testtartások közös körvonala” („enyhe terpeszállás, a valamit markoló kéz”) alapján villámgyors „snitték”-kel montírozza például össze a történelem különböző időpontjaiból kiemelt rendőr-és katona-portrékat a (rendező)narrátor (104–105.); a lemenő nap motívuma köti össze az egy-

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

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



más mellett mutatott rézkarc és alkonyi ég képét (35.); vagy a „tisztaság” a közös attribútuma az egymás mellé vágott izzadt lócomb és mézga képeknek. (76.) A példák sora szaporítható volna, de talán fontosabb utalni arra, hogy a filmművészetből kölcsönzött *montázs*, *montírozás* terminusok ugyanazt a szerkesztési elvet jelölik, melyről a korábbi példák esetében is szó volt, nevezetesen a hasonlítás elvét. A különbség csupán annyi, hogy a *hasonlósági-elv* a szöveg-narráció terminusa, a *montázs-elv* pedig a kamera, és ezzel összefüggően a „készülő” film szerkesztési elvét jelölő fogalom. E megkülönböztetés talán elméleti légvárgyártásnak tűnhet, a későbbiekben azonban – visszatérve még a kamera, narráció, montázs problémáira – ennek ellenkezője mellett kívánok majd érvelni.

Mindezidáig semmi egyebet nem tettem, mint – egyetértésben a *Film* értelmezői közösségével – amellet érveltem, hogy a regény látszólag legfontosabb rendezőelve a „hasonlat-szerkesztés”. A gondolatmenet kiindulópontja azonban egy ennek ellentmondó idézet volt, mely az összehasonlítás *akadályozását* tűzte ki céljául („nehezítjük az összehasonlítást”). Vagyis egy ellentmondásból bomlott ki a fenti gondolatmenet, mely ellentmondás mintha a szöveg gyakorlata és (idézett) szándéka, célkitűzése között feszülne. A következő példa ugyanezt a feltevést igazolhatja: „[k]ameránk először a zöld bársonyterítőt veszi szemügyre közelről, a kerek diófaasztalon. A ritkulások között jól kivehető a felvetőszálak sűrű rácsozata. Ez a majdnem képlet-szerű, 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”. (Kiem. S. M.) Azaz: kizárja a hasonlóság alapú összevetést. A „dolog technológiája”-kifejezés (legalább) kétértelmű. Egyfelől utalhat a selyemnek mint anyagnak a gyártástechnológiai létrehozására, másfelől azonban jelölheti a filmi megjelenítés technológiáját is, hiszen a bársony „elemi látványa” a kamera rendkívüli nagyításában válik érzékelhetővé. Az utóbbi értelmet figyelembe véve a *film megjelenítés* szándékának tekinthető a hasonlatok kerülése. Mindent olyannak akar mutatni, amilyenek az adott dolog önmagában, a hasonlósági relációk hálóján kívül mutatkoznak. Az idézet első szakasza azonban egy ennek ellentmondó gyakorlatot szemléltet, hiszen leírásában a selyem szálszerkezetét egy rácsozathoz *hasonlíja*, 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 ismétlen semmi nóvumot nem nyilatkoztattam ki, hiszen Károlyi Csaba Mészöly késői munkásságát vizsgálva utal a szövegekben egyre erősödő ellentmondásosságra, és a paradox kifejezések megszorodására.<sup>7</sup> Amiért azonban mégsem kell feltétlenül ezen a ponton az érdektelenség vádjával berekeszteni a dolgot, az a következőkkel látszik védhetőnek: Károlyi Mészöly '80-as évekbeli prózáját vizsgálja, és ebbe a korpuszba az először

<sup>7</sup> Vö.: „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*. Budapest, Pesti Szalon Kiadó, 1994. 46.

1976-ben publikált *Film* című regény nem tartozik bele, következésképp megállapításainak közvetlenül nem tárgya a szóban forgó mű, azaz: szempontjaink tekintetében még szűz területnek nevezhető. Ám ennél jóval komolyabb érvként jöhet számításba, hogy Károlyi az ellentmondáselv *felerősödéséről*, fokozatosságról beszél Mészöly munkásságában, míg a jelen dolgozat mellett kísér 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.

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

A legtöbbször azonban a személytelen rögzítés szándékának mégiscsak *ellentmond* a gyakorlat, hiszen a „kamerakezelő” (rendező)narrátor minduntalan beavatkozik az öregek életébe, utasítja, megállítja, visszafordítja, sürgeti, falhoz állítja őket; kifosztja zsebeiket, pihenőt ajánl nekik, és szüntelen igyekszik az öregember mimikájából *olvasni* (pl. „az Öregember arcáról olvasható le” [50.]). Más összefüggésben is megfogalmazható ugyanez az ellentmondás, mégpedig a rendezés és a rendezetlenség fogalmainak oppozíciójában. A rendezés *szándékos* célja ez

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

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

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

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

A topográfiát érintő adatokkal kapcsolatban feltűnő paradoxont eredményez a Mayer fiú-árvaház falán található 1886-os évszám, ugyanis, ha „az évszám igaz, hitelesen cáfolja a szintén adatszerű és hiteles tájat (helyesebben, zugot és rejtekhelyet), ahová Sililó az attak délutánján valóban elmenekült.” (139.) Mindkét közlés „adatszerű” és „hiteles”. Az ellentmondás, logikai megfontolások alapján, törvényszerűen vezet a kérdéshez: „[l]ehet, hogy az egész topográfiank 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 mozgulat” (118.), „mintha állnának és haladnának egyszerre” (36.), „mintha magunk is fulladnánk, fulladhatnánk vagy nem fulladnánk” (32.), „alapos és ellenőrizhetetlen logikával próbáltuk végiggondolni ezt”. (32.) A legutóbbi esetben az *alapos* logika (elő)feltételezi az ellenőriz-

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

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

hetőség kritériumát, az idézett példában pedig éppen ez a jellemvonás az, ami hiányzik. Vagy a célkitűzések „belső” ellentmondásának tekinthető az alábbi szakasz: „a kétséget igyekszünk szilárdítani”. (36.) Hiszen a „kétséggel” a „szilárdság” fogalma oppozicionális viszonyban áll. További paradoxonok: „itt sem tehetjük meg, hogy bele vesszünk 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 más-képp [...] mégse feltétlenül mindegy, hogyan függnek össze a dolgok”. (87.) Az utóbbi négy idézet a narráció „belső” ellentmondásának tekinthető, vagyis ezekben az esetekben az ellentmondás, eltérően a korábbi példák többségétől, nem „szándék” és „gyakorlat” között feszül, hanem magában a „szándéknyilatkozatban”, pontosabban a narráció reflexív mozzanatában.

A „leltározó olvasást” követően talán meggyőzőbben hangozhatnak az alábbi megállapítások. A *Film* című regény alapvető szerkesztési eljárása a hasonlítás elv. Ugyanakkor ezt az elvet felülírja az ellentmondás elve mint szövegepitési metódus. A ’felülírás’ terminus használatát azért látom helyesnek, mert – ahogy az már a dolgozatindító példából is kitént – 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. De 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 beszívárog, mégpedig azáltal, hogy „szándék” és „gyakorlat” paradoxonára a narrátor – a pontosság igényének kielégítése végett – minduntalan reflektál. E gesztus (nevezetesen a paradoxon *pontos* leírása) azonban óhatatlanul újabb – a már idézett – ellentmondásba torkollik: „a kétséget igyekszünk szilárdítani”. Vagy másképpen: a bizonytalanságot állandóvá tenni.

Milyen okai lehetnek az ellentmondás-elv felülíró erejének Mészöly *Film*jében? Miért uralják a szöveget az egymásnak feszülő állítások? Ha röviden, összefoglalóan kívánnék válaszolni e kérdésekre, akkor azt mondhatnám: az ellentmondás már eleve benne rejlik a szöveg vállalkozásának természetében. Az (ön)reflexív módon megfogalmazott – fentebb idézett – célkitűzésekből azt a következtetést lehet leszűrni, hogy a szöveg narrátorának szándéka: úgy ábrázolni a tárgyakat és általában a világ objektumait, mintha azokra nem irányulna semmilyen figyelem. A világ objektumait emberi jelentésüktől kívánja megfosztani, vagyis úgy akarja azokat leírni, hogy közben számúzi azokból mindazt, ami bennük emberi. A *hasonlítás* például az érzékelés legalapvetőbb emberi tulajdonsága; a tárgyak hasonlósági (metaforikus) relációkba állítása. Ezért ez nyilván ellentmond a narrátor 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 véleményt, a víziót. Sugalmazni, de rangsor nélkül azonosulva az elemekkel. Mint ahogy a valóságban is – a tények éppúgy, mint az átéltéseink – a történelmi jelen idejében ragyognak fel és hunynak ki, egymást támogató egyenrangúságban.”<sup>12</sup> Az idézetben említett „egyenrangúság” csak az ember *hierarchikus* fogalmi rendszerén, vagy Nietzsche metaforájával: a fogalmak piramisán túl érhető tetten. A fogalmi rendbe betagozó hasonlósági relációkat megelőzően. Vajon lehetséges ilyen tettenérés?

<sup>12</sup> Mészöly Miklós: *A tágasság iskolája*. 145.

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

Az imént vázoltak alapján talán könnyebb megérteni, hogy próza és film versenyéből miért az utóbbi kerül ki győztesen<sup>15</sup>: a „filmmelv, 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.”<sup>16</sup> 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 foglya az idődimenzióknak, akár jelentésig akar eljutni, akár nem.”<sup>17</sup> A próza paradoxona talán nyilvánvalóbb az idézet alapján: a világ objektumainak egyidejűségét és egyenrangúságát csak a nyelv fogalmi, azaz hierarchikus rendszerén keresztül tudja megmutatni, illetve az időtlenséget csakis az időbe kódolt szavak, mondatok egymásutánján keresztül megragadni. Warhol kamerájának az ellentmondása, bár jelelméleti szempontból valóban elkülöníthető, mégis nagyon hasonló a prózáról mondottakhoz.

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

<sup>13</sup> Uo. 142.

<sup>14</sup> Uo. 143.

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

<sup>16</sup> Uo. 144–145.

<sup>17</sup> Uo. 145.

Warhol kamerájának problémaköréből két, egymással összefüggő motívum vezethet vissza a vizsgált regényhez (bár valójában – remélem, látható lesz – el sem távolodtunk tőle). Az egyik egészen nyilvánvaló: a szöveg ábrázolta világban egy olyan forgatásnak lehetünk tanúi, mely a „koncepció nélküli” filmkészítés (cinéma direct) esztétikai alapvetéseit igyekszik követni. A másik, hogy a szövegben többször szó szerint megjelenik a *tettenérés* szókapcsolat, mely a *Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai* című esszére történő jelölt utalásként is értelmezhető, például: „az arcot szeretnénk utoljára tetten érni” (82.), „az *émelyt* érjük tetten”. (119.)

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

A kamera és narráció elválásának, vagy ha tetszik, megkülönböztethetőségének legszembe-tűnőbb 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 mutatni az öregeket előlről 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 kamera, hiszen addigra a „látható” testet már elhantolták, megjelenni csupán egy gondolat tárgyaként képes: „[ő]vele úgy társaloghatunk már, ahogy akarunk: már kamerára sincs szükség. Ha úgy tetszik, egyszerűen elgondoljuk őt”. (99.)

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

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

Talán ennyi példából is kitűnik, hogy a narráció által elmondott, illetve a kamera által rögzített anyag korántsem fedi 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 közül, melyek a látványról eszébe jutnak, és folyamatosan olvasni próbál a látványból. Nem elégszik meg például az öregek arcának leírásával, hanem minduntalan informálódni szeretne azokból, például: a „helyzet figyelemre méltó. Pontosan nem tisztázható feszültség jellemzi, s ez elsősorban az öregember arcáról olvasható le.” (50.) De nem csak a kamerával „egy időben” figyel, értelmezi a látottakat, hanem az elkészült, felvett anyag eltérő hangsúlyait, nagyításból adódó torzításait is szem előtt tartja. Például: „ez ismét mellékes észrevétele a kameránknak, ami becsúszik, s túlságosan is egyoldalú hangsúlyt ad egy töredéknek a sok közül”. (21.) A filmen az „egyoldalú” hangsúly megmarad, bár a (rendező)narrátóri 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 kamera működését minduntalan körbeveszi a narráció értelmező tevékenysége. Ebből következően nincs is más hozzáférésünk a készülő filmhez, csakis a narráció értelmező-láttatásán keresztül. A felvett nyersanyaghoz, a celluloidszalagra rögzített képekhez, akárcsak Warhol kamerája esetében, az értelmezésen keresztül juthatunk el. Mindez ellentmond a cinéma direct, a tettenérés esztétikájának, vagyis a regénybeli vállalkozás céljának. A *Filmben* egyetlen egyszer valósul meg a maga elfogulatlanságában, „szemponttalanságában” az önműködő gép warholi esztétikája. Nevezetesen, mikor a (rendező)narrátor elalszik. Ekkor a kamera valóban önműködővé válik, és kihull minden rendezői koncepcióból, hiszen kezelője, felügyelője álomba zuhan. A helyzet paradoxona azonban, hogy éppen ekkor nincs hozzáférésünk a felvett anyaghoz. (E hozzáférhetetlenségre egyébként tipológiailag az írásjel hiánya, és azt követően egy fehér folt mint szövegközi űr utalhat.) Amikor felébred a narrátor, és visszapergeti a tekercest, majd beszámol, hogy mit láthatunk rajta, akkor ismét az értelmezés közvetítő funkcióján keresztül pillanthatunk a szemponttalan, „automata” valóság rendezetlen terébe.

Elképzeltető, hogy Warhol kamerájának imént vázolt paradoxona a regény ellentmondás-elvének legmeghatározóbb mozgatója. Az objektivitásra törekvés, mely minduntalan a vállalkozás szubjektumába ütközik – Mészöly szavaival – „a személyes objektivitás» negyszögecsítésével»”<sup>18</sup> küszködik. A kamera valójában nem egy új objektivitás elérésének lehetőségét hordozza, hanem az arra törő szándék eleve kudarcra ítéltségének még pontosabb kifejezője. A „fokozódó tettenérés teszi mind konkrétabbá a többértelműséget és képtelent.”<sup>19</sup> És ez a folyamat, Mészöly szerint, elvezet az „álomszerű közérzethez”, melyet alapvető *ellentmondások* vezérelnek: „tudom-mégse-tudom; értem-mégse-értem; igaz-nem-is-igaz; hiszem-nem-is-hiszem”.<sup>20</sup> Warhol kamerájának paradoxona azonban itt ismét működésbe lép, hiszen az álom alogikájához csakis az ébrenlét könyörtelen logikájával férhetünk hozzá. E paradoxon számbavételének kifejezője lehet a regényben az alábbi szakasz: „egy pillanatra mi is úgy érezzük, hogy hiábavaló a fontoskodásunk, és hiába ütöttünk réseket, a fal fal maradt.” (139.) A kudarc teljes, de mégsem nyomtalan: „ütöttünk réseket”. A következőkben ezen rések rajzolata mentén elindulva arra keresem a választ, hogy milyen *funkciója* lehet a *Film* szövegében az ellentmondás-elvnek.

Mindenek előtt azonban egy rövid, terminológiát érintő kitérőt szeretnék tenni. A *narrátor* terminust a *kamera* fogalmával szemben alkalmaztam. Amellett érveltem, hogy a kettő „tudása” és rögzítéstechnikája eltérő a regényvilágban, ezért értelmezésemben elkülönítettem őket, és hangsúlyoztam, hogy a kamera rögzítette anyaghoz csak a narrátor közlésein keresztül lehet bármiféle hozzáférésünk. Balassa Péter szerint azonban, a *Filmben* nincsen narrátorhang, hanem a kamera beszél hozzánk: „A biológiummá váló kamera egyúttal a tettenérés eszköze is, maga a közbeiktatott – habár: perverz – szerszám, egy hang (méghozzá monoton, nem narrátorhang): amelyen keresztül szól hozzánk vagy éppen csak úgy maga él!; valamilyen, valakitől eredő, valahonnan hangzó beszéd.”<sup>21</sup> Értelmezésében a narrátorhang mintegy beleolvad a kamera nézőpontjába. A fenti példák tanúsága szerint éppen ennek ellenkezője a helyzet. A kettő egymástól elkülöníthető, és ha valamelyik önálló nézőpontja megkérdőjeleződik, akkor az csak az utóbbié lehet. A filmezés szándékának lehetetlenségére, tervének kivitelezhetetlenségére ugyanis a narrátor *kénytelen* folyamatosan *reflektálni*, a felvett anyag tükrében *kénytelen* szándékait újra és újra felülbírálni. Ezáltal szerepe nemhogy felszámolódik, de hangsúlyosabb,

<sup>18</sup> Uo. 144.

<sup>19</sup> Uo. 140.

<sup>20</sup> Uo. 142.

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

explicáltabb pozícióba kerül. Thomka Beáta *Filmről* írott szavaival: „[h]a a fiktív rendező-narrátor-szereplő része e világnak, a reprezentációnak, hogyan fokozhatja le önmagát, jelenlétét? A semmi narrátor-hang terve eleve kivitelezhetetlen, hisz tekintete, érzékelésmódja, látószövegei, nézőpontja nyilvánvalóbb és artikuláltabb, mint bármely megszokott külső vagy belső helyzetű, explicit vagy implicit elbeszélő esetében.”<sup>22</sup>

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

Mészöly írói szándékainak megfogalmazásakor olvashatjuk az alábbi sorokat: „ha az elemek egyenrangúságából indulnánk ki – s nem elemek eleve kitüntetett rendszeréből –, az eddigieknél sokkal közvetlenebb nyitottságot biztosíthatnánk magunknak. [...] külön-külön egyenrangúnak vett elemek szórendjével, kombinatorikájával fogalmazni meg a személyest, a véleményt, a víziót. Sugalmazni, de rangsor nélkül azonosulni az elemekkel.”<sup>23</sup> Forradalmibb formában: „Nem ismerjük a hangsúlyt. Nem vagyunk megvesztegethetők. Egyenlőségjelet teszünk minden részlet közé.”<sup>24</sup> Látható, hogy a cél – és erről Warhol kamerája kapcsán már volt szó – a fogalmak hierarchiáján túli *hangsúlymentes* rendezetlenség tettenérése. Vagyis túlmenni a megszokott világ határain, és letépni a tárgyakat burkoló fogalmi címkéket, felszakítani a „konvencionális értelmi összefüggéseket”. Ennek módszere az elemek szembeállítás, ütköztetése egymással. A logika keretei közt megfogalmazva: az egymásnak ellentmondó állítások kinyilatkoztatása olyan egyenrangúsághoz vezet, ahol érvényüket veszítik a legalapvetőbb logikai kategóriák, az igaz és a hamis. Ugyanis az „ilyen ellentmondásos jóindulat megzavar bennünket. Ebben nincs magyarázható logika.”<sup>25</sup> Másképpen megismételve: az ellentmondások, a logikai paradoxonok kivezethetnek a sarkító, ellentpontosó gondolkodás keretei közül, hogy feltárulkozhasson az „álomszerűség” – és erről is volt már szó –, mely egyszerre igaz-és-nem-is-igaz. A matematika terminológiájával a kizárt harmadik elvének lehetne nevezni a paradoxonokkal terhes „álomszerű közérzetet”. És ez az állapot, úgy tűnhet, valóban az egymást kizáró pólusokat kedvelő logika keretein túlrá mutat. Vagy esetleg fogalmazhatunk így is: *rést* üt a könyörtelen logikán.

Utaltam már arra, hogy a hasonlósági relációk egyfajta montázselszvként is meghatározhatók a szövegben. Mivel a regényvilágban 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 törekszenek. Ilyen szerepet szán a montázsnek Eisenstein, aki a japán hieroglifák kapcsán így ír az ott is tetten érhető filmszerkesztési alapelvről: „[e] pedig nem egyéb, mint: montázs! Igen, pontosan az, amit filmezés közben teszünk, amikor egyértelmű, tartalmukat tekintve pedig semleges dolgokat ábrázoló felvételeket intellektuális összefüggéssé és sorozatokká egyesítünk.”<sup>26</sup> Vagy más helyütt: az „egy-egy montázs elemek már nem mint független darabok szerepelnek, hanem részleges ábrázolásai lesznek az egy-egy, általános témának, amely egyformán áthat minden részletet.”<sup>27</sup> A képek hasonlóságán alapuló, elemein túli egészlegességeket építő montázs ellen érvel Erdély Miklós Eisensteint

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

<sup>23</sup> Mészöly Miklós: *A tágasság iskolája*. 146–147.

<sup>24</sup> Uo. 141.

<sup>25</sup> Uo. 175.

<sup>26</sup> Szergej Mihajlovics Eisenstein: A filmszerűség elve és a képfirásjel. Ford. Félix Pál. In uő: *A filmrendezés művészete*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1963. 180.

<sup>27</sup> Eisenstein: Montázs 1938. Ford. Kőrösi József. In uő: i. m. 198.



idéző tanulmányában: a „mázsás szimbolikától mindenféleképpen meg kell szabadítani a montázst, hogy visszanyerje elaszticitását, könnyedségét, s nem szabad megengedni, hogy egy kép inkább jelentsen valami mást, mint önmagát, mert azon nyomban megfeneklik lendülete, és a legrosszabb értelemben vett humortalanság pátosszal dagasztott sarában végképp elmerül.”<sup>28</sup> Erdély gondolatai mentén Eisenstein felfogásától eltérő montázs-elv látszik körvonalazódni. Nem a műegészt 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 kioltásák.”<sup>29</sup> Ennek módszere a filmben az ellentétes, ellentmondó tartalmú képek egymásmellé 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.”<sup>30</sup> Vagyis elvezet a „kizárt harmadik” esetéhez – és tanulmányában Erdély szintén alkalmazza e terminust –, mely a fogalmak rubrikáinak másfajta rendjét tárhatja fel.

Eisenstein a hasonlóság elvén alapuló montázs mellett érvel, míg Erdély az 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 montázsrelvet felülírja az Erdély Miklós-i, ellentmondásokra alapozó montázsrelv.<sup>31</sup> És e gondolattal ismét a *rések* keletkezésének területéhez közelítünk. Deleuze ugyanis, aki a filmi képszerkesztés kapcsán alkalmazza a *rés* fogalmát, Erdély elképzeléseivel nagyon megegyező módon ír a montázs működésmódjáról: „[e]gy képhez választunk egy másikat, mely részt vezet be a kettő közé. Ez nem asszociatív, hanem differenciálási művelet, ahogy a matematikusok mondják, vagy diszparációs művelet, ahogy a fizikusok nevezik: ha adott egy potenciál, választanunk kell egy másikat, de nem akármilyet, fontos ugyanis, hogy a kettő között potenciálkülönbség lépjen föl, amely egy harmadik vagy új dolgot hoz létre.”<sup>32</sup> A differenciálásra fókuszáló montázsrelv 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 nagyítás folyamatáról már volt szó. Váztam, hogy a mikroközelve hozás miképpen alakítja át egy arc látványát (annak pórusait, pigmentfoltjait) például lankás tájképpé. Utaltam a transzformáció egy olyan fázisára, pillanatára is, amikor a kezdőkép, a túlzott közelítés miatt, elveszti fogalmi tartalmát (már felismerhetetlen az arc), de még nem nyerte el az új fogalmi tartalmát, vagyis még nem azonosította a tudat az új látványt (tájképként). Ez a két kép (arckép, tájkép) közötti pillanat olyan *rés*ként képzelhető el, mely a fogalmi renden kívül van, hiszen a két fogalom közül (arc, táj) az egyik már nem, a másik pedig még nem fedi az észlelésnek ezt a pillanatát. Úgy tűnhet, a két kép átfordulásának határán keletkező rés megszakítja az érzékelés (gondolkodás) automatizmusának folytonosságát. De tényleg erről van szó? A nagyítás valóban részt üthet a fogalmak hierarchiáján?

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

<sup>29</sup> Erdély Miklós: *Montázsgesztus és effektus*. In uő: uo. 150.

<sup>30</sup> Uo. 157.

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

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

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 eltömiti. Bármiféle nyelven ütött résről csak a nyelv eszközeivel tudunk beszámolni, és ennyiben a nyelv segítségével már meg is szüntettük, vagy legalábbis a nyelv metaforikus elemévé tettük a *szóban forgó* rést. Másképpen: a nyelvi *rés*ek a „valódi” részeket visszafalazó metaforáknak tekinthetők. Ebből következően: az érzékelés fala továbbra is fal marad, hiszen nem ütöttünk rajta mást, csupán metaforikus *rés*eket.

A *Film* ábrázolt világában Sililó ilyen *rés*ként értelmezhető. A Múzeum körüli események után, Sax Simon szőlőjébe érkezve kihull az időből: „elképzelése sincs a következő napról”. (25.) A tárgyalóteremben még nyilvánvalóbbá válik időn kívülisége: „az adott pillanatban kizárólag csak azt éli, amit mond” (42.), „folyton összekeveri az időrendet” (72.), „semmibe vesz időrendet, közvetlen okokat, szabadságot, akasztófát”. (78.) A térösszetevők is „egyenrangúakká” válnak számára: „közömbös háttérre lettek az utcák. Másnak lehet, hogy fontos ez a háttér; neki már nem.” (24.) A fogalmi rubrikák határolói mintha szétporladtak volna tudatában: „az örök és bírák, a védője és a nézők, mind egyrement” (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”. Sililó „olyan ártatlan és elfogulatlan, akár egy isten”. (78.) Vagy mint egy „élő” *rés* az összefüggések és ellentmondások könnyörtelen rendjében.

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

Az Öregemberben is van valami sililói. Néha mintha számára is mindegy lenne, hogy mi történik körülötte. Látszólag összefüggéstelen jelzéseket ad, akárha benne is másképp (vagy éppen sehogy se) strukturálna a mindennapi gondolkodás fogalmi rendjének szigorú apparátusa: „a hirtelen arcrángás a szaglást jelzi, valami erősebb szag jelenlétét, de ugyanígy jelezhet mást is” (6.), „bizonytalan, hogy jól hall-e, és érti-e az összefüggéseket” (20.), „olyasmi történt közben, aminek az előzményét nem tudja átlátni, csak a következményét érzi”. (102.) Tekintete olyan kifejezéstelen, mintha valóban minden esemény egyenlő hangsúllyal esne latba nála: „[h]iányoznak belőle az apróbb rebbenések, amelyek jelezhetnék, hogy valamilyen külső látvány beléje hatolhat. Pillantása egy teljesen önmagába visszatért pillantás.” (31.)

Az Öregember és Sililó „történetének” párhuzamai is eléggé (tán túlságosan is) nyilvánvalóak. Mindketten ugyanazt az utat járják végig: „a mai topográfia szerint is világos, hogy az utca, amelyiken az Öregemberrel és Öregasszonnyal haladunk, a prэшáz irányából vezet a malomkő felé” (42.); vagyis Sax Simon valamikori birtokának objektumait köti össze. Sililó levizeli magát, az Öregember nadrágját pedig olyanná teszi egy locsolókocsi, mintha bevizelt volna. Mindketten felmennek egy „dombra”; Sililó Sax Simon birtokának szőlődombjára, az

Öregember pedig egy nyitott gázárak földkupacának dombjára. A példákából – főleg az utolsó kettőből – talán kiviláglik, hogy a párhuzamok tartalmaznak értékítéletet, mégpedig az öregember rovására és Sililó javára. Mielőtt azonban ezt az értékkomponenst tüzetesebben szemügyre vennénk, térjünk vissza a kiinduló kérdéshez, mely megközelítőleg így hangzott: vajon az Öregember is egyenértékűként kezeli a dolgok, és ugyanúgy semmibe veszi az időrendet, mint Sililó?

Valóban úgy tűnhet, hogy az Öregember, Sililóhoz hasonlóan, az összefüggések és ellentmondások rendszerén „kívülre” került. Egy fontos viszonystruktúrának azonban továbbra is a foglya, hiszen az Öregasszonnal alkotott szimbióziszból 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 kötelekeiből, 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 elkezdti őt felfelé húzni, akkor az Öregember önként visszaereszkedik a járdára. (142–143.)

A gázdombos jelenet még egy dologra rávilágíthat. Sililó Sax Simon szőlődombjára vezető kálváriája ugyanis valódi *megtisztulással* jár, melynek végén Sililó szinte olyanná válik, mint egy időtlen isten.<sup>33</sup> Ezzel szemben az Öregembert visszarángatják minikálváriájáról, vissza az aszfaltra, ahol újra az Öregasszony irányítása alatt találja magát, nem mintha az alól – és ezt az inverz működésmód bizonyítja – egy pillanatra is kiszabadulhatott volna. Ebben az értelemben az Öregember Sililó lefokozott, parodisztikus alakváltozatának tekinthető, aki ugyan rendelkezik hasonló karakterjegyekkel, mint Sililó, hiszen az események okait és az időrendeket, úgy tűnik, néha ő sem látja át, ám mozgásának, és feltehetőleg gondolkodásának koordinátái is az Öregasszony vonzásterében határozódnak meg. Míg Sililó jézusi, de legalábbis sziszifuszi erkölcsi magaslatokba jut, addig az Öregember *józanésznek* ellentmondó tetteit, nem a „kívülség” állapota, hanem inkább az öregkori szenilitás szeszélye vezérli.

Az Öregember alakjából a narráció és általában az egész regénybeli vállalkozás önironiája is kiolvasható. Az eseményeket rögzítő kamera célja ugyanis annak a „kívülségnek” a tettenérése, mely Sililót jellemzi. De hogy Sililóval kapcsolatban bármi lényegest megtudhasson, megsejthessen, minduntalan az Öregember nyomában kénytelen járni. Ez pedig nem más, mint egy értelmezői előítéletektől mentes világ ábrázolásának kudarc története, 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,

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

hogy megértette, vagy bárhog is értette a hallottakat, feltéve persze, ha egyáltalán meghallotta a mondottakat. Ennél ideálisabb értelmezőt el sem képzelhetne magának a narrátor, hiszen szándéka éppen egy ilyen értelmezés nélküli világ tettenérése, rögzítése egy hasonlóan elfogulatlan pozícióból. A tettenéresi lánc végén pedig a rögzített anyag (szöveg, film) befogadója állna, aki szintén mentes lenne minden értelmezői szándéktól. Egyszóval maga lenne Sililó. Ő azonban nem olvasna ki többet a regényből, mint egy falevélből. Vagy a filmezés példájánál maradva: őneki már mindegy, hogy magát a kamerát nézi-e vagy éppen a filmet. Ezért, ha bármiféle értelmezésre számít a szóban forgó regény, akkor csak az öregember állhat az interpretációs lánc legvégén (meg egyáltalán bármely pontján), akinek ellentmondásokra, összefüggéstelenségre, látszathasonlóságokra utaló gesztusai mögött mégiscsak felsejlik egy *emberi* szándék.