

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

JUHÁSZ FERENC
LACKFI JÁNOS
NÉMETH ZOLTÁN
VERSEI

GARACZI LÁSZLÓ
DRÁMÁJA
„A TIZEDIK GÉN”

GÉCZI JÁNOS
MAROS ANDRÁS
PRÓZÁJA

D. MAGYARI IMRE
„A CIGÁNY IRODALOM
FOGALMÁRÓL”

FRIED ISTVÁN
„IRODALOM
ÉS TÁRSMŰVÉSZETEK”

LÉNÁRT TAMÁS
SÁGHY MIKLÓS
MŰVÉSZETI ESSZÉI



A legsabb
Szobor
az embertől
egy olyan
ló
volna,
amelyik
éppen
levetette
a hátáról
az
embert.

Elias
Canetti

in memoriam
Flugos János



2012
11. 17.

képek

LÁSZLÓ ÁKOS rajzai

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

LÁSZLÓFFY CSABA, MARNO JÁNOS, TANDORI DEZSŐ versei
FERDINANDY GYÖRGY, HÁY JÁNOS, LÁNG ZSOLT prózája
CZAKÓ GÁBOR, GÖMÖRI GYÖRGY műhelyesszéi
BÉNYEI PÉTER, HORVÁTH CSABA, SZIRÁK PÉTER tanulmányai
Kritikák Egressy Zoltán, Lőrincz Csongor, Parti Nagy Lajos köteteiről

*Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával*

*<http://www.alfoldfolyoirat.hu>
alfold@mail.debrecen.com*

 **alföld**

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

ACZÉL GÉZA főszerkesztő
FODOR PÉTER
SZIRÁK PÉTER szerkesztők
ANGYALOSI GERGELY főszerkesztő
LAPIS JÓZSEF munkatárs



alföld

HATVANHARMADIK ÉVFOLYAM — 2012. ÁPRILIS

- 3 JUHÁSZ FERENC verse: Halál melletti élet. A gyermekkor gyászkertje. Öröm.
8 GARACZI LÁSZLÓ: A tizedik gén (dráma, 2. rész)
27 LACKFI JÁNOS versei: Triptichon; Érthetetlen
29 BOGNÁR PÉTER verse: Óda
32 MAROS ANDRÁS: Jön a nyugdíj (novella)
43 NÉMETH ZOLTÁN verse: Állati férj

műhely

- 46 D. MAGYARI IMRE: A cigány irodalom fogalmáról
58 GÉCZI JÁNOS: Sétáló árnyék

művészet

- 71 FRIED ISTVÁN: Művészetköziség (Irodalom és társművészetek)
91 LÉNÁRT TAMÁS: Várostörténet, városfénykép, városfilológia (Budapest
archiválása és Klösz György fotográfiái)
104 SÁGHY MIKLÓS: Egy irodalmi hatás? (A heterogén szubjektum színrevitele
Gothár Péter és Esterházy Péter Idő van című műveiben)

szemle

- 113 VALASTYÁN TAMÁS: A költői idő (Kemény István: Állástalan táncosnő)
118 SZALAY DÁVID: Báránbőrbe bújt farkas (Németh Zoltán: Boldogságtelep,
vetélőgépben)
122 KOVÁCS BÉLA LÓRÁNT: „üvegpohárba fújt füst” (Ughy Szabina: Külső
protézis)
125 LOVAS ANETT CSILLA: Profán apokalipszis (Lázár Bence András:
Rendszeres bonctan)

Egy irodalmi hatás?

A HETEROGÉN SZUBJEKTUM SZÍNREVITELE GOTHÁR PÉTER
ÉS ESTERHÁZY PÉTER *IDŐ VAN* CÍMŰ MŰVEIBEN

„A posztmodern én immár nem koberens entitás, amelynek hatalma lenne ahhoz, hogy környezetére (bevallottan szubjektív) rendet erőltessen. Decentrálttá vált, hogy Holland kifejezését ismételjük. A posztmodernizmus radikális meghatározatlansága behatolt az egyéni énbe, és drasztikusan befolyásolta korábbi (feltételezett) stabilitását. Az identitás éppoly bizonytalanná vált, mint minden más.”¹

Dolgozatomban Esterházy Péter *Idő van* című szövegét – mely a *Bevezetés a szép-irodalomba* című kötetben, 1986-ban jelent meg –, valamint a nevezett mű felhasználásával készült, azonos című adaptációt vizsgálok, melyet Gothár Péter rendezett és 1985-ben került bemutatásra.² A két mű kölcsönviszonyának elemzésén belül elsősorban a karakterek különös plasztikusságára, körvonalatlanságára fogok majd nagyobb figyelmet fordítani; meglátásom szerint ugyanis az *Idő van* című Esterházy-szöveg egyik alapsajátossága, hogy az abban szereplő, különböző karakterek egymásba olvadnak, egymásba folynak, egyszóval egymástól nehezen elkülöníthetők, és ez a sajátosság a Gothár-filmben is tetten érhető.

Kezdjük először a szöveggel, és vegyük szemügyre példaképpen az alábbi részletet:

„Egyszerre csak a rendőr arcában a Cserhádi Zsuzsáét (play back!) látja.

„Veled akarok élni», mondja a nő.

„Eridj mosdani», mondja a férfi.

„Szükségem van rád.»

A rendőr rokonszenves és fáradt, mint egy kőműves, belenéz a kirakatüvegbe, mintha tükörbe, szomorúan:

„Ó, de hamar meg fogok öregedni.»

Első pillantásra ebben a szakaszban a rendőr és Cserhádi Zsuzsa alakja olvad egymásba szinte szétválaszthatatlan módon. („Egyszerre csak a rendőr arcában a Cserhádi Zsuzsáét [play back!] látja.”) Tekinthejtjük persze az egész idézett jelenetet a főszereplő, Halasi különös víziójának, mint ahogyan a szöveg is ezt sugallja (hiszen ő „látja”, és nem más). Ám ez esetben meg az nehezíti az alakok azonosítását, hogy a rendőr és Cserhádi (a személyes víziókban nem meglepő módon) nem a saját, hanem Halasi gondolatait mondják ki fennhangon. („Ó, de hamar meg fogok öregedni.”) A gyors öregedéstől való félelem ugyanis – amiképpen ez az írás egészéből kiderül – leginkább a középkorú főszereplőt, Halasit nyugtalanítja. Egyszóval: az itt megszólaló alak a rendőr és Cserhádi testéből van összegyúrva, a gondolatok pedig Halasi fejéből kerülnek ebbe a furcsa kétarcú lénybe.

Röviden: az idézett szakaszban legalább három karakter határai mosódnak egymásba: a rendőré, Cserhádié és Halasié. Az Esterházy-szövegben szembeötlő jelenség még, hogy Jitka, Halasi 8 év körüli kislányának alakjához gyakran *felnőttek*

hangját kapcsolja a narrátor. Az alábbi szavakat például az elbeszélő közlése szerint Jitka mondja: „Komolyan kéne venni azt a kurva időt. [hangzik a mondat, majd zárójelek közt külön jelöli a szöveg a hangforrást:] (Jitka)”. Ám a múltó idő gondolatától való rettegés – mint ahogy arra már az imént utaltam – inkább az életének értelmét kereső Halasihoz vagy esetleg a feleségéhez, Jitka anyjához köthető, mint magához a kislányhoz. Ehhez hasonlóan a szöveg egy későbbi pontján Jitka ismét mintha az anyja, vagy legalábbis egy másik felnőtt nő hangján szólalna meg, az alábbi módon:

„Egyszer megpróbáltam szeretőt szerezni magamnak, de úgy el voltam keseredve, annyira agyon voltam gyötörve, hogy kénytelen voltam elutasítani magamtól... Már a férfi karjában voltam, milyen jóképű fickó volt. És én azt mondtam magamban, szenvedélyesen, összeszorított foggal [...] Igenis akarom, legalább egyszer érezem jól magam az életben, legalább egyetlenegyszer”.

E szakaszban, mintha Jitkából egy *másik* (női) alak hangja szólna; amely a házasságát mérlegre tevő anyja hangjaként is értelmezhető akár. Egyszóval: az *Idő van* című Esterházy-műben anya és lánya, vagy legalábbis egy érett nő és Jitka karakterjegyei (hangja, alakja), valamint a rendőr, Cserháti és Halasi alakjai, körvonalai sok tekintetben átfedéseket mutatnak egymással. Szakszerűbben szólva: nem homogén, hanem *heterogén* entitásokként jelennek meg a szövegvilágban. E ponton talán érdemes a szóban forgó szöveg közvetlen kontextusára, vagyis a *Bevezetés a szépirodalomba* című kötet egyéb írásaira tekinteni, hogy a jelenségről árnyaltabb képét alkothassunk. Alak és hang elválására, vagy még inkább a kettő diszkrepanciájának példájára bukkanhatunk Esterházy *Agnes* című művében is, ahol egy (szintén) 8 éves kislány az alábbi szavakat mondja a történet főszereplőjének, az úgynevezett *lektorijelentésírónak*:

„Légy elnéző, édes úr», mondotta a kisleány, »öcsém ő, kit rövid habozás után Károly névre kereszteltek, s jóllehet, hidd meg, értelmes és érzékeny lélek, koráról megfélemedezni méltánytalan volna, mely kor ugyan bízvást nevezhető édeninek, mindazonáltal tulajdonosa a társas érintkezés terén talán parlagi még [...] Látom, retinád gyöngécskén bírja a napot; csudálni nem csudáлом, e hirtelen tavaszi áradás igen *félrevezető*... Pedig amúgy, látjuk, kitartó vagy.» A gyerekek összenevettek. »Bizony felöltött bennünk, hogy tán a titkos kamarilla embere lennél.»³

A leírt mondatok archaizmusa és stilizáltsága sokkal inkább felidézi a XIX. századi regények nyelvhasználatát, mint egy 8 éves, a történet szerint a 20. század végén élő kislány beszédmódját. Ebből adódóan az olvasónak nehézségei lehetnek a szövegben jellemzett kislány azonosításakor, vagy ha tetszik, referencializálásakor. Nem könnyű ugyanis olyan hús-vér kislányt elképzelni, aki ilyen módon szólítana meg bárkit az utcán. Ez a karakter sokkal inkább egy irodalmi hagyományhoz, annak műves beszédmódjához kötődik, mint egy olyan valósághoz, mely a szöveg stabil jelentésbázisát szolgáltathatná. A referencia-horgonyaitól elszakadt, szövegszerű (s nem valószerű) karakter ugyanakkor a szöveg szemantikai játékainak is sokkal inkább kiszolgáltatottjává válik, és talán ezt a kiszolgáltatottságot, folyamatos elmozdíthatóságot, áthelyezhetőséget jelzik az Esterházy szövegekben a karakterek átfedései, egymásba olvadásai. Fontos azonban megjegyezni, hogy a karakterek szövegszerűsége korántsem Esterházyval kezdődik, hanem magával az iro-

dalommal, hiszen egy irodalmi *szövegben* milyen lehetne egy karakter, ha nem *szövegszerű*? Hogyan máshogy lenne kódolva, ha nem a nyelvben, annak szintaktikai, grammatikai alakzataiban? Esterházynál a lényeges azonban az, hogy megmutatja a karakterek kódoltságának *mikéntjét* és *hogyanját*. Vagy még inkább: hogy rámutat, reflektál arra a tényre, hogy a karakterek, szövegbeli szubjektumok kódolva vannak valamilyen médium által, jelen esetben a nyelv által.

A karakter és beszédmód ütközéseinek gyakori példái mellett az olyan jelenségek sem ritkák Esterházy műveiben, amikor a történetbeli figura, ha szabad így fogalmazni, inherens módon heterogén alakot ölt magára. A *Daisy* című szövegben maga a címszereplő és két mulatóbeli kollégája, Gaby és Robi transzvesztiták, minek következtében egyszerre rendelkeznek férfi és női attribútumokkal. Kezdetben még az (intradiegetikus) elbeszélő sem tudja azonosítani egyértelműen, hogy melyik nemi jelleg határozza meg inkább Gaby alakját (akiről az első, megtevesztő [?] találkozást követően mégis kiderül, hogy nagy valószínűséggel inkább férfi): „elegáns nő jelenik meg, nem fiatal, de roppant vonzó, nyugodtan hajolgat a nyúlós fények közt, földig érő szoknyája oldalt hosszan fölsliccelt, finom, vékony combjai sápadtan villannak a nyiladékbán, gyönyörűséges, lehelem önkupámba, jóuram, szól vállla felett vissza a kurfürst, szemed megteveszt, álnok szolgálád, *a hölgy: úr; ó, mondom kuncogva, nem tesz hát semmit, gyapjúkalap, arra gondolok, hogy ez csak szófordulat*”.⁴ A női karakter férfiba *fordulása*, amiképpen ezt a narrátor megjegyzi, bizonyos értelemben csupán a szavak szintjén megy végbe. A *szöveg szófordulatai* akár a karakterjegyek teljes átalakulását is jelenthetik (mint például az idézett esetben), vagyis a referencia-horgonyaitól eloldott textus a történetbeli figurák instabilitását, heterogenitását vonja, vonhatja maga után.⁵

Szilasi László a *Fubarosok* című Esterházy-szövegben Zsófi alakját vizsgálva jut arra a következtetésre, hogy e figura „széttartó” módon, esszencia nélkül jelenik meg a nevezett alkotásban („szét vagyok” – mondja Zsófi magáról⁶), valamint hogy Zsófi ereje éppen „kiegészítő”, azaz nem egészes voltában keresendő. „Ennek a történetnek (talán) olyasvalaki áll a középpontjában – írja Szilasi –, akinek magának nincsen közepe, centruma, magva [...] Zsófi elsősorban nem a narrátor neve, nem az áldozat neve, nem is a történet központi alakjáé, [...] hanem leginkább talán azé a *helyé*, ahová a szöveg által előbb nyíltan felállított, aztán előbb megfordított majd végképp felszámolt opozíciók újra meg újra: *megint* beíródnak.”⁷ Ebben az értelemben Zsófia alakja egy olyan (szöveg) helyet jelöl, ahol a stabilnak látszó történetelemek az ellentétükbe fordulhatnak át, vagyis a nevezett karakter nemcsak centrum nélküli, plauzibilis alakként áll a történetben, hanem pozíciója nagyban összefügg a szöveg instabilitásával, szóródó jelentésmozgásával.

Az általánosítás magasabb szintjéről tekintve az iméntiekben röviden elemzett jelenségekre azt is lehetne mondani, hogy Esterházy említett munkáiban nem tesz mást, mint színre viszi a posztmodern szubjektum (heterogén) létmódját.⁸ (E megállapítás persze nem meglepő a magyar irodalomtörténeti kánon perspektívájából, mely Esterházyt egyöntetűen posztmodern szerzőként határozza meg.) A posztmodern szubjektumról ugyanis, amennyiben a romantika és a modernitás szubjektumfelfogásával vetjük össze, akkor legelőször is azt mondhatjuk nagyon tömören, hogy elvesztette esszenciáját, konstans magját, mely a romantika esetében a

transzcendenciához, a modernitás esetében pedig valamiféle tudományosan leírható centrumhoz kötötte a szubjektum lényegiségét.⁹ Esszenciális mélyszerkezet hiányában azonban felszíni hálózatok folyamatosan alakuló és átíródó heterogén rendszerében kell a szubjektumnak meghatároznia önmagát. A meghatározás a rendelkezésére álló kommunikációs és szimbolikus rendszereken keresztül zajlik, ám mivel ezen közvetítő rendszerek (médiák) száma egyre szaporodik (vö. telefon, tévé, digitális kamera, internet stb.), ennyiben a szubjektum heterogenitása és mozaikszerűsége (pastiche-jellege) is egyre fokozódik.

Továbbá a „rejtett” lényegiség hiánya azt is eredményezi, hogy a szubjektum nem több, mint ami belőle mások számára érzékelhetővé válik a különböző közvetítő, kommunikációs, vagy ha tetszik, mediális csatornákon keresztül. A szubjektum ebben az értelemben *konstruált* jelenség, és, ismétlem, e konstrukciós folyamatot *alapvetően* meghatározzák azok a médiumok, melyek a szubjektumot mások számára láthatóvá és érzékelhetővé teszik. Az eszközök tárházába természetesen beleértendő maga a nyelv is, mellyel Esterházy dolgozik. És éppen ez az egyik döntő elemzési szempont a *Bevezetés a szépirodalomba* című kötet kapcsán, állítja Kulcsár Szabó Ernő. Amennyiben ugyanis az abban található szövegek „igényére hallgatva értelmezzük a műbeli alakok létmódját, akkor valamennyien elsősorban a nyelv történéseinek szubjektumaiként állnak előttünk.” Vagyis olyan diskurzív szerepekként, amelyeknek „nem a szubjektum-vonatkozású és nem a strukturálisan elgondolható világ az »otthona.«” Mert a *Bevezetés...* szövegeiben a nyelv „úgy »beszél«, hogy diskurzusai mintegy kiemelik a szubjektumot én és világ oppozíciójának horizontjából, s szándékosan mint *diskurzív szerepeket* teszik hozzáférhetővé.”¹⁰ Visszautalva e ponton a kezdeti felvetésre, azt a megállapítást lehet tenni, hogy amikor Esterházy szövegbeli karaktereinek létalapját nem egy nyelven túli (referencia)birodalomban jelöli ki, hanem magához a szöveghez, a szöveg jelszerűségéhez köti, akkor valójában a szubjektum modern utáni, azaz posztmodern állapotát viszi színre mintegy reflexív módon szóban forgó munkáiban. Nem tudunk ugyanis a karakterekhez egy olyan *esszenciális* centrumot rendelni, melyet a karakterek különböző szövegbeli előfordulásai *egyértelműen* meghatároznának, és pontosan körülrajzolnának.¹¹

Mi a helyzet azonban a Gothár-film esetében? Miképpen viszonyul ezekhez a karakter-egymásbaolvadásokhoz a szöveget adaptáló film? Vegyük először szemügyre a Cserháti és a rendőr fentebb idézett egybeolvadásának filmbeli változatát! Az mindenképpen elmondható a jelenetről, hogy az adaptáció nagyon pontos, szinte minden úgy történik, ahogy a szövegben. Először a Halasi feltartóztató rendőrt látjuk, aztán a következő pillanatban (montázs jelenetben) a szolgálatot teljesítő rendőr helyén megjelenik Cserháti Zsuzsa rendőr egyenruhában, és azt mondja: „Akarsz velem élni?” Mire Halasi: „Eridj mosdani!”. Majd újra Cserháti, de már a rendőr hangján: „Szükségem van rád”.¹² Egyszóval ez estben meglehetősen hűen követi a szöveget a film; és talán éppen ebből adódóan az alakok (itt is) szinte szó szerint egymásba olvadnak.¹³

Mi a helyzet a filmben a 35 éves anya és Jitka karakterének szövegbeli átfedéseivel? Az anya és Jitka alakjának egymásba játszására több példát is találunk a Gothár-műben. Meglehetősen feltűnő összemontírozása a két figurának az a szín-

te hangsúlypontosan megismétlődő jelenetsor, melynek során először Jitka bújik bele egy ruhába, majd később szinte ugyanazzal a mozdulattal az anyja ismétli e mozdulatsort. (Ennek a jelenetnek nincs szövegbeli eredete, így akár olyan hangsúlyeltolódásként is értelmezhető, mely különös szerepet tulajdonít a szövegjelenéseknek, melyek anya és Jitka alakját egymásba montírozzák.)

A másik példa lényegében annak a fentebb idézett szövegrésznek az adaptálása, melynek során Jitka egy regényalak (nálá biztosan idősebb és tapasztaltabb nő) hangján szólal meg. A filmben Jitka porszívóért megy a portáshoz (hogy a csótányokat összeporszívózzák), és miután a portás sokat sejtetően végigméri, Jitka – pontosan felmondva a fentebb már idézett Esterházy sorokat – elkezd egy régi szeretőjéről beszélni. A jelenet érdekessége még, hogy a kislány mondatatainak utolsó szavai már az anyja (vagy Cserhádi?) hangján hangzanak el. Vagyis a film még inkább megerősíti (a hangzósság szintjén is) a két karakter (Jitka és anya) egymásba olvadását. Az ezt a jelenetsort követő képzeletbeli (fekete-fehér) epizódban pedig, mely Jitka és a portás 50-es évekbeli románcáról szól, a 10 év körüli kislány inkább játssza azt a szerepet – azaz egy kis ijedelem után a vérmes csábítót –, melyet esetleg az anyja (vagy egy felnőtt) nő játszana hasonló helyzetben. Még akkor is, ha mindez csupán a portás pedofil fantáziájának a terméke, a film a vizualitás szintjén (nem kevés iróniával) mégiscsak megerősíti a két alak (anya és Jitka) egymásba fonódását.

Összefoglalva a film eddigi, vázlatos elemzésének tanulságait, röviden elmondható, hogy az Esterházy-szöveg karaktereinek esszencianélkülisége, körvonaltalansága igencsak hűen adaptálódik a Gothár-filmbe. Vagy más szóval: a posztmodern szubjektum problémáját a szöveget meglehetősen pontosan követve maga a film is színre viszi. És ez a következtetés megegyezik Gelencsér Gábor azon megállapításával, miszerint a posztmodern szerző hatása posztmodern irányba mozdította el Gothár Péter addigi munkásságát, legalábbis az *Idő van* és a *Tiszta Amerika* esetében.¹⁴ Amiképpen ő fogalmaz: „Gothár *A részleg* adaptációjával a magyar film késő modern hagyományát folytatja, míg Esterházy szövegein alapuló filmjei a posztmodern korszakváltáshoz kapcsolódnak, más kérdés, hogy sorrendjüket a kultúrpolitika – korántsem a posztmodern jegyében – megfordította.”¹⁵ Tudniillik a Bodor-adaptáció később készült, mint az Esterházy-feldolgozások, noha az előbbi alkotás terve előbb megszületett, mint az utóbbiaké.

Fontos azonban látni, hogy a film bizonyos értelemben tovább is megy egy (posztmodern) irodalmi jelenség pusztá adaptálásánál. Már a rendőrt és Cserhádi egymásba montírozó jelenetnél is látható volt, hogy a filmnek lehetősége van a kép és a hang szétválasztására, és a kettő egymás elleni kijátszására. Ennek jó példája, amikor Cserhádi a rendőr hangján mondja, hogy „Szükségem van rád.” E „kísérteties” jelenetben, ahol a vizuális információ a hangérzékeléssel áll össze nem illésben, egyetlen szinkron pillanatban érzékelhetővé lesz a karakter alapvető hasadtsága, és ebből következő – stabilitást megalapozó – esszenciájának hiánya.

Ehhez hasonlóan, amikor Jitka portással évődő hangja lassan az anyja hangjára vált, miközben a vizuális információ nem változik (vagyis a kislányt látjuk végig a képen), ismét a karakter hasadtsága és instabilitása válik érzékelhetővé. Egyszóval a film intermediális jellegéből adódóan, úgy tűnik, hatásosabban képes a szubjek-

tum heterogén voltának megjelenítésére, hiszen a mozgóképben összefonódó különböző médiumok *szinkron* működtetése ezt a hatást fokozhatja szemben az irodalmi szöveggel, mely monomédium voltából adódóan időbeli egymásutánban képes csak bemutatni és kibontani az elkülönöződés alkotóelemeit.

Mindazonáltal a film nem csak ennyiben helyezi át az Esterházy-szöveg hangsúlyait. Vessük most össze azt a két jelenetsort, melyek során Halasi először a Margit híd korlátján áthajolva látja Cserhátit száguldani egy hajón, majd pedig hazaérve a televízió képernyőjén tűnik fel az énekesnő (miközben mindvégig ugyanazt a számot énekli). Az első esetben Halasi a valóságban érzékeli Cserhátit, a második esetben pedig a képernyőn, vagyis mediális közvetítésben. Az utóbbi eset az első eset mediális kiterjesztéseként is értelmezhető, azaz az énekesnő térbeli és időbeli megsokszorozásaként.

A filmben tehát nem csak a hang válik el a *ténylegesen* látható alaktól, hanem maga a karakter is megsokszorozódik a történet terében, mégpedig a különböző vizuális médiumok (ez esetben televízió) segítségével. A szubjektum vizuális „szét-szóródása” tovább növeli annak (hiány)érzetét, hogy a filmbeli szubjektumok nem rendelkeznek (egyetlen világhoz, térhez kötődő) stabil (valós?) alapzattal vagy esszenciális lényegiséggel. Fontos azonban látni, hogy a szubjektum mediális virtualizálása az imént említett esetben még beépül a történetbe, ám később Cserhát Zsuzsa megjelenései mintegy megszakítják a narratíva menetét, és videóklipszerűen bemutatnak egy-egy Cserhát-dalt. Ilyenkor, ha szabad így fogalmazni, Halasiék tévéképernyője egybeesik a(z *Idő van* című filmet kirajzoló) filmvászonnal és ily módon a film reflektál saját szubjektumot virtualizáló, azaz a szubjektumot (ez esetben Cserhátit) időben és térben megsokszorozó szerepére. Más szóval: saját technikai apparátusát mutatja be mint szubjektumot megsokszorozó és mozgókép-pé tevő eszközt.

Egy kissé szélesebb perspektívából tekintve a szóban forgó jelenségre, azt lehetne mondani, hogy e reflexív gesztus rámutat, a film médiuma mint az embert (tértől és időtől függetlenül) újra láthatóvá tevő eszköz, nagyban hozzájárult ahhoz a folyamathoz, mely a szubjektum virtualizálását és időtől, tértől függetlenítését végrehajtotta. A posztmodern szubjektum heterogén voltát ugyanis a legtöbb elméletíró azoknak a 20. században jelentős teret nyert technikai médiumoknak a megjelenéséből vezeti le, melyek az emberi kommunikáció, önreprezentáció stb. folyamatait az utóbbi évtizedekben alapvetően meghatározzák. E médiumok döntő többsége a vizualitás terében kínált számtalan új lehetőséget (és persze dik-tált kényszereket) a szubjektum pozíciók újraírására és egy sokkal tágabb (globálisabb?) kontextusban történő újrapozicionálására.

A film, vagy még inkább: a mozgókép (mely napjainkban már tévé- és számítógép stb. képernyőkön is megjelenhet) nagy szerepet, ha nem úttörő szerepet játszott ebben a folyamatban, mely először a textuális (fogalmi) kötöttségekből szabadította ki, és – Balázs Bélával szólva – tette újra láthatóvá az embert. Majd ezt követően – Roland Barthes gondolatait idézve – a képernyő eltárgyasító terében újrapozicionálta a szubjektumot, ám ez az újrapozicionálás nem egy időben lezáruló folyamatra utal, hanem azokra a szüntelen áthelyeződésekre, melyek a médiumok egymást tükröző terében zajlanak.

A Gothár-film hang és kép – fentebb vázolt – elválasztásának segítségével azt is megmutatja, hogy a szubjektum a különböző technikai eszközök, protézisek, vagy ha tetszik, médiumok közvetítésével (hang, kép) hogyan veszti el homogenitását, egységes voltát vagy legalábbis egységes voltának látszatát, azaz feltételezett esszenciáját.¹⁶ Esterházy posztmodern, heterogén szubjektumai itt is teljes életnagyságukban megtalálhatóak, ám Gothár a film intermediális eszközkészletének segítségével arra is képes, hogy működés közben mutassa meg azt a folyamatot, mely a technikai médiumok 20. századi megjelenésével és túlradásával a szubjektum újrapozicionálását és korábban feltételezett esszenciájának megkérdőjelezését eredményezte. És e ponton talán nem árt emlékeztetni arra, hogy a film végül is arról szól, hogy a főszereplő Halasi önmeghatározási kísérletein keresztül lényének egységes alapzatát keresi, de nem találja, hiszen ahogy a történet szétesik (vö. „az élet elmúlik anélkül, hogy történetté kerekedne”), úgy az ő szubjektuma sem tartható többé egyben. Gelencsér Gábor meglátása szerint „Gothár filmje nem az elbeszélés, hanem a személyiség megformálásának nehézségeiről szól. A hangsúlyeltolódást pontosan jelzi a dramaturgiai szerkezet: a széteső történet középpontjába, mintegy a »szétesés gyújtópontjaként« az individuumot, azaz a történet-szervezés hagyományos entitását helyezi.”¹⁷

Nem vagyok abban biztos, hogy egy heterogén médium (mint amilyen a film) alkalmasabb a heterogén szerveződésű, posztmodern szubjektum ábrázolására és színrevitelére, mint egy monomédium, mint amilyen például az irodalom.¹⁸ Mindazonáltal úgy tűnik, hogy az írásbeliség, vagyis a szövegek, a szövegművek még egyben tartották a szubjektumot – gondoljunk például a 19. századi regények alakjaira, narrátoraira –, addig a 20. századra a helyzet megváltozik, hiszen a szubjektum elveszti feltételezett esszenciáját, egységességét. Ha számításba vesszük, hogy az utóbbi korszakot az elméletírók a vizualitás korszakaként, a vizualitás előretörésének korszakaként jellemzik, akkor felmerülhet a kérdés: nem az-e a helyzet, hogy a szubjektum egysége akkor bomlik meg, amikor az ember az írásbeliség teréből a vizualitás terébe lép? Vagy ismét Balázs Bélával szólva: amikor az ember újra láthatóvá válik? Nem azok a heterogén médiumok kérdőjelezik-e meg a szubjektum homogeneitásának elképzelését, melyek – mintegy reflexív módon – megmutatják annak (különböző kommunikációs és mediális csatornákon keresztül végbemenő) konstruáltságát? Vagy megmutatják azt, hogy az egység, amit a szubjektum mély, esszenciális talapzataként (vagy Ottlikkal szólva: platformjaként, allúviumaként) feltételeztünk, nem más, mint különböző mediális csatornák, kommunikációs eszközök képernyőinek montázsszerű összessége, egymást tükröző felületek heterogén egysége?

És végezetül visszatérve az időbeli elsőbbség kérdéséhez. Továbbra is egyetértsek Gelencsér Gáborral abban, hogy Gothár posztmodernhez közeledését nagyban meghatározta az Esterházyval történő együttműködés. Ám a fentiek tükrében talán könnyebben belátható, hogy Esterházy szubjektumfelfogását, melyet az elemzett műveiben színre visz, nagymértékben befolyásolhatták azok a mediális és technikai változások, melyek a 20. században lezajlottak. Beleértve természetesen a film, a mozgókép megjelenését és tömeges elterjedését is. Jóllehet tehát Esterházy hatása meghatározó Gothár nevezett munkáinak posztmodern alakításában, mind-

zonáltal talán Esterházy heterogén, körvonalatlan, és ezért esszencianélküli karakterei sem jöhettek volna létre a film médiumának megszületése nélkül. Ám ezen a ponton az időbeliség és ezzel együtt az elő- és utóidejűség, az ok és okozat kategóriái kezdenek szétmállani, elporladni, hiszen a nevezett pillanatot, vagyis a Lumiere testvérek 1895-ös, Grand Café-beli vetítését előkészítő technikai és kulturális folyamatok tömör elősorolása akár több napot is igénybe vehetne, beleértve természetesen a romantika *irodalmának* kísértetregényeit, *laterna magica* vetítés-leírásait és így tovább.

JEGYZETEK

A tanulmány részben a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj, részben pedig a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával készült.

1. Hans Bertens: *A posztmodern weltanschauung és kapcsolata a modernizmussal*. Ford. Kálmán C. György. In: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. Bókay Antal et al. Osiris, Bp., 2002. 30.

2. Az Esterházy Péter szöveg idézeteinek forrása: *Bevezetés a szépirodalomba*. Magvető, Bp., 1986. 543–557.

3. Esterházy: *Bevezetés a szépirodalomba*. 339–340.

4. Esterházy: *Bevezetés a szépirodalomba*. 271.

5. Vö. „A *Daisy* szatírájátéka [...] magában az átváltozásban, az én-konstrukciók felcserélhetőségében tárja fel az identitás lehetetlenségét.” (Kulcsár Szabó Ernő: *Esterházy Péter*. Kalligram, Pozsony, 1996. 177.)

6. Esterházy: *Bevezetés a szépirodalomba*. 579.

7. Szilasi László: *Zsófia szüzessége (Esterházy Péter: Fuharosok)*. In: *Fuharosok*. Szerk. Müllner András-Odorics Ferenc. Ictus-JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999. 14.

8. Gerhard Hoffmann szerint a modern és a posztmodern irodalom éppen a szubjektivitáshoz való viszonyában válik egymástól alapvetően megkülönböztethetővé: „A szubjektivitás eltűnése felé mutató tendencia érzékelhető jegyei a modern irodalomban a posztmodern művekben váltak ténnyé. Így a modern és a posztmodern közötti radikális szakadékat két *episztemé* közötti szembenállás adja: a szubjektivitás *versus* a szubjektivitás elvesztése.” (Gerhard Hoffmann – Alfred Hornunk – Rüdiger Kunow: *Modern, Postmodern, Contemporary as Criteria for the Analysis of 20th Century Literature. Amerikastudien*, vol. 22, no. 1. (1977). 20. Idézi: Hans Bertens: *A posztmodern weltanschauung és kapcsolata a modernizmussal*. 45–46.)

9. Hans Robert Jauss posztmodern meghatározásában utal a szubjektum új helyzetére, melynek fő jellemvonásai határainak, homogeneitásának elvesztésében érhetők tetten: „a szubjektum proklamált halálának átcsapása a szoláris tudat határai oldódásának egy polifón *ÉN* és *TE* viszonyra nyíló tapasztalatába”. (*Az irodalmi posztmodernség [Visszapillantás egy vitatott korszakküszöbre]*. Ford. Katona Gergely. In: Uő: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*. Szerk. Kulcsár Szabó Zoltán. Osiris, Budapest, 1997. 217.) Hasonló gondolat Kenneth J. Geregentől, aki elsősorban a pszichológus nézőpontjából vizsgálja a posztmodern szubjektum problémakörét: a posztmodern „kulturális környezetben az individuális ember fogalma elkezd elveszteni integritását. A romantika és a modernizmus soha nem tudna megegyezni azon, hogy az ember lényeg spirituális vagy materiális. [...] Ám amikor a különbség az objektum és szubjektum közt elkezd eltűnni, és amikor a kategóriák határai elkezdenek elmállani, akkor egyre kevésbé vagyunk képesek megkülönböztetni az *én* és *enyém*et, a *te*, és *tiéd*öt.” (*The Saturated Self. Dilemmas of Identity in Contemporary Life*. BasicBooks, New York, 1991. 118.)

10. Kulcsár Szabó Ernő: *Esterházy Péter*. 179. 176.

11. A pontosság kedvérért szükséges megemlíteni, hogy az idézett Kulcsár Szabó Ernő-monográfia a szóban forgó szöveg-szubjektivitást nem posztmodern jelenséggként írja le. Vö. „a *Bevezetés...* kapcsán a befogadás felől nem annyira a polaritás, mint inkább a beszédmegnyilatkozások strukturális rög-

zítetlenségének tapasztalatát kell hangsúlyoznunk. S itt akkor valóban nem arról van szó, mintha az identitás kétféle lehetőségének vonzásában a szubjektum decentralizációja vagy kioltódása következ-
nék be. A posztmodern regényírásnak inkább az a változata éreztem itt a közelségét, amely maga is egy
periférikus modernitás hagyománya felől lépte át a hatvanas évek korszakküszöbét.” (Kulcsár Szabó: i.
m. 178.)

12. A „Szükségem van rád” mondat az Esterházy-szövegben nincs egyértelműen lekötve; ott törté-
netesen bármelyikük mondhatná.

13. A képek megtekinthetők a következő honlapokon: <http://bit.ly/r09YRS> vagy <http://picasaweb.google.com/106202502228097712115/GotharPeterIdoVan1985Kepek>

14. Gothár Péter *Tiszta Amerika* (1987) című filmje szintén egy Esterházy Péter szöveg/forgató-
könyv alapján készült, mely az *Egy filmforgatókönyv életéből* címen *A kitömött battyú* kötetben jelent
meg 1988-ban.

15. Gelencsér Gábor: *Káoszkerítő. Gothár Péter filmjei*. Novella Könyvkiadó, Bp., 2006. 18.

16. Mary Ann Dane *A film hangja: test és tér artikulációja* című tanulmányában nagyon meggyőző-
en érvel amellel, hogy amikor a hang és a test látványának filmbeli egysége megszűnik, akkor milyen
„kísérletes” élményben van része a befogadónak. Ily módon ugyanis megtapasztalhatóvá válik számá-
ra a „film testének” materiális heterogeneitása. Vagy ahogy ő fogalmaz: „amint a hang elválik a forrás-
tól, nincs többé hozzákötve a megjelenített testhez, nyilvánvalóvá válik potenciális jelölőként való
működése.” Ezzel egyidejűleg a néző számára lelepleződik a fantazmagórikus test egységének illuzóri-
kus volta, ezért azzal azonosulni vagy abból megerősítést nyerni már nem lesz képes. (<http://www.apertura.hu/2006/tavasz/doane>; 2011. 07. 02.)

17. Gelencsér Gábor: *Káoszkerítő*. 83. Az idézett szakaszban a szerző hangsúlyeltolódásról be-
szél, mely szerint: a filmben háttérbe szorulnak az elbeszélés nehézségeit érintő kérdések, melyek in-
kább az Esterházy-szöveget jellemzik, és ehelyett a mozgóképi alkotásban a szubjektum-keresés prob-
lematikája kerül előtérbe. Kérdéses persze, hogy az elbeszélés nehézségei és a szubjektum kérdése,
vagyis a nyelv és a szubjektum ilyen élesen elválaszthatók-e egymástól, mint amiképpen azt a szóban
forgó tanulmány (elő)feltételezi.

18. Eduardo Cadava a film alapját adó fotográfia vonatkozásában ír arról, hogy a 19. század új képi
médiума milyen nagymértékben képes megbontani az emberi szubjektum egységességének érzetét.
Különös módon ezt többek közt éppen annak az embernek, Walter Benjaminnak a fotográfiáján ke-
reztül szemlélte, aki maga is sokat foglalkozott a nevezett médium kulturális hatásainak tanulmányo-
zásával: „Az első pillanattól kezdve, amikor Benjamin belép a fotó stúdióba, maga mögött hagyja ön-
magát [...] ugyanis önmagát egy másik selfként/énként tapasztalja meg, rájön, hogy ő többé nem ön-
maga”, egyszerűen az én-vesztés [loss of self] állapotába kerül. (Eduardo Cadava: *Words of Light. Theses
on the Photography of History*. Princeton University Press, Princeton, 1998. 109.) Hasonló gondolatokat
fogalmaz meg Roland Barthes is a *Világoskamra* című művében, ahol a fényképezés tevékenységét az
én-sokszorozódás folyamatként írja le: „amint érzem, hogy célba vesz a fényképezőgép lencséje, min-
den megváltozik; máris »pózolok«, azonnal másik ént, másik testet fabrikálok, előre képpé változom.”
(Uő: *Világoskamra*. Ford. Ferch Magdolna. Európa, Budapest, 1985. 15–16.) Az imént idézett gondola-
tokkal egyetértve, azt is lehetne mondani, hogy a fotográfia egy olyan médium, mely a posztmodern
heterogén szubjektum kialakulását előidéző folyamatoknak bizonyos értelemben a kezdőpontján áll.

