

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

KOVÁCS ANDRÁS FERENC
TAKÁCS ZSUZSA
TŐZSÉR ÁRPÁD
VERSEI

CSOBÁNKA ZSUZSA
DARVASI LÁSZLÓ
PODMANICZKY SZILÁRD
KISPRÓZÁI

KERESZTURY TIBOR
A KORTÁRS LEVELEI

BOJTÁR ENDRE
A REGIONÁLIS
IRODALOMTÖRTÉNET-
ÍRÁSRÓL

MÉDIATUDOMÁNYI
TANULMÁNYOK

KRITIKÁK
BORBÉLY SZILÁRD
TVERDOTA GYÖRGY
KÖTETEIRŐL



HATVANKETTEDIK ÉVFOLYAM

2011/9

Alföld 2011. szeptember

tartalom:

TAKÁCS ZSUZSA verse: Hasonlat egy megaláztatásra
CAIUS LICINIUS CALVUS versei (Kovács András Ferenc műfordításai)
DARVASI LÁSZLÓ: Fa (kispróza)
TERDIK ROLAND: Torok után (kispróza)
LIMPÁR ILDIKÓ: Vér (kispróza)
G. ISTVÁN LÁSZLÓ verse: Második népdal-oltár
BAJTAI ANDRÁS verse: Séta
PODMANICZKY SZILÁRD: Kisház, nagyház (kispróza)
CSOBÁNKA ZSUZSA: Zóna; Rapaport (kisprózák)
BERTA ÁDÁM: Nem egy nagy durrdefekt (kispróza)
KELE FODOR ÁKOS versei: Bevezetés a lóba; Litopedion; Egyfajta gyász; Echiostoma
MIZSER ATTILA versei: Corvin köz; Cselek hallgatásra
AYHAN GÖKHAN versei: Talán; Vakvarjú; Beszélgetés
SZÉKELY CSABA: Annácska (novella)
TÓZSÉR ÁRPÁD versei: Empedoklész; Templom a pusztában; Magyar szentimentalizmus; Odi
KERESZTURY TIBOR: A kortárs levelei (Édeshazám kettő)

műhely

BOJTÁR ENDRE: Egy regionális irodalomtörténet múltja, jelene és...
SZÉNÁSI FERENC: A gyilkos mint én-metafora

tanulmány

KIBÉDI VARGA ÁRON: Megismerni, közölni, hatni (A kognitív kommunikáció műfajrendszere)
BUJDOSÓ ÁGNES: Televíziós sorozatok, médiumidentitás, műfajtudat
SZABÓ ORSOLYA: Hercegnő a másik oldalon (Lady Diana a tabloidizáció és a társadalmi nemek változásának gyújtópontjában)
HUSZÁR LINDA: Kép-olvasás (Az intermedialitás fikciója Mészöly Miklós Filmjében)

szemle

HERCZEG ÁKOS: A test grammatikája (Borbély Szilárd: A Testhez. Ódák & Legendák)
BARTÓK IMRE: Költészet és fertőzés (Nemes Z. Márió: Bauxit)
KARDOS ANDRÁS: Lélekvalóság (Zsámboki Mária: Tűnő árnyékom közepén)
KÁRI VIKTÓRIA: A mágia kanyargó indái (Falvai Mátyás: Gépindák)
TARDY ANNA: Ízekre szedve (Benyovszky Krisztián: Fosztogatás. Móricz-elemzések)
PAYER IMRE: József Attila és a bűn (Tverdota György: „Zord bűnös vagyok, azt hiszem”. József Attila kései költészete)

képek

KÉRI IMRE rézkarcai (részletek)

Brunt, Rosalind: *A 'divine gift to inspire?': Popular cultural representation, nationhood and the British monarchy*. In: Strinati, Dominic és Stephen Wagg (szerk.): *Come On Down?: Popular media culture in post-war Britain*. London: Routledge, 1992. 285–301. o.

Császai Lajos: *A média tabloidizációja és a nyilvánosság átalakulása*. Politikatudományi Szemle, 2003. 2. 157–172. o.

Fiske, John. *Reading the Popular*. London: Routledge, 2003.

Franklin, Sarah, Celia Lury és Jackie Stacey: *Feminism, Marxism and Thatcherism*. In: Uő.: *Off-Centre: Feminism and Cultural Studies* [online]. <http://books.google.hu/>. http://books.google.hu/books?id=SSPSt6N0JhgC&printsec=frontcover&dq=off+centre+sarah+franklin&source=bl&ots=KK9U8K6OWd&sig=p8IXuJWUbtFujBvwC_V38gJQag&hl=hu&ei=b-S9TcDHDMHFswaTkeX_BQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CB4Q6AEwAA#v=onepage&q&f=false. Utolsó letöltés: 2011.05.01. 21–49. o.

Gledhill, Christine: *Pleasurable Negotiations*. In: Pribram, Deidre (szerk.): *Female Spectators: Looking at Film and Television*. London: Verso, 1992. 64–90. o.

Gripsrud, Jostein: *Médiakultúra, médiatársadalom*. Budapest: Új Mandátum, 2006.

Kingsley Kent, Susan: *Gender and Power in Britain, 1640–1990*. Taylor & Francis e-Library, 2001.

Mirzoeff, Nicholas: *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge, 1999.

Munk Veronika: *Sztárság, elméletben* [online]. Médiakutató, 2003 tavasz. http://www.mediakutato.hu/http://www.mediakutato.hu/cikk/2009_01_tavasz/01_sztarsag_elmeletben. Utolsó letöltés: 2011.05.01.

Ribberink, Anneke: *Gender Politics With Margaret Thatcher: Vulnerability and Toughness* [online]. Gender Forum, 2010. 30. <http://www.genderforum.org/>. <http://www.genderforum.org/issues/de-voted/gender-politics-with-margaret%20-thatcher>. Utolsó letöltés időpontja: 2011.05.01.

Silverstone, Roger. *Miért van szükség a média tanulmányozására?* Budapest: Akadémiai Kiadó, 2008.

Storry, Mike és Peter Childs: *British Cultural Identities*. London: Routledge, 1997.

HUSZÁR LINDA

Kép-olvasás

AZ INTERMEDIALITÁS FIKCIÓJA MÉSZÖLY MIKLÓS FILMJÉBEN

Az intermedialitás mint fikció

Az intermedialitás kérdésköre olyan köztes térben visszhangzó dialógust hoz létre, amely a különböző tudományágakhoz tartozó elméleti diszkurzusok kommunikációját jelenti. S ez nemcsak az egyes problémák különböző szempontú vizsgálatának lehetőségével kecsegtet, hanem magukról a diszkurzusokról (mint jelrendsze-kről, intézményekről stb.) is vall; mintegy elméleti önreflexióként működik.

A választott szöveg – Mészöly Miklós 1976-ban megjelent *Film* című regénye – egy pszeudó-intermediális jelenség, amennyiben saját médiumát egy másik médium áttételében jeleníti meg. A szövegre illesztett fikcionális narratív keret (a film, a mozgóképesség) éppúgy értelmez, illetve átértelmez bizonyos regény- és szöveg-konvenciókat, mint ahogy a szövegen belüli beékelések (levéltörredék, fotó- és képleírás, újságcikk, hirdetés) „a regény műfaji rendszerét saját, új szövegkörnyezetüként működtetik” (Thomka 2001: 49). Így a lineárisnak bajosan sem nevezhető elbeszélés horizontális szerkezeti síkját annak minden pontján egy többré-

tegű, vertikális reflexiós struktúra metszi – az értelmezést a keresztút (proszkei-non¹) állandó döntéshelyzetében tartva.

A dolgozat kérdésfelvetései elsősorban a verbális és a vizuális ábrázolás és narráció kölcsönhatásaira irányulnak. A médiumok közti különbségek az elbeszélés technikájára éppen úgy hatással vannak, mint a befogadás természetére, „olvasatom” is ebből indul ki. Mészöly a regény ideális befogadját így határozza meg: „A regény inkább kép-olvasót, néző-olvasót feltételez” (Mészöly 1993/a: 192) – de vajon milyen következményekkel jár, ha megkíséreljük felvenni ezt a pozíciót?

A verbális ábrázolás alaphelyzete

Amennyiben hajlandóak vagyunk elfogadni a „néző-olvasó” szerepét, e szimuláció első hozadéka, hogy egyszerre két kódot kell működtetnünk: az első mondatot – „*Utca a Moszkva tértől keletnyugatra,² enyhén emelkedik, keresztezi a Városmajor utcát, meredek kapaszkodóval folytatódik tovább*” – már éppúgy olvassuk a regény (a *Film*) terét meghatározó állításként, mint fogadjuk a *Film* forgatásának megalapozó beállításaként. Hadd hívjam fel a figyelmet arra, amiről az imént használt szavak árulkodnak: a filmi terminus, a beállítás éppenséggel tartalmazza a nyelvi-grammatikai kategóriát is. S ezt több szempontból sem foghatjuk fel véletlen egybeesésként.

„Azzal kezdhethetnénk, hogy a verbális ábrázolás fogalma két igencsak különböző, talán ellentétes típusú nyelvi gyakorlatot határoz meg. Egyrészt beszélhetünk a verbális ábrázolásról mint metaforikus, figuratív vagy cizellált nyelvről, mint olyan technikáról, amely eltereli a figyelmet a szó szerinti mondanivalóról valami más irányba. Ugyanakkor wittgensteini modorban is beszélhetünk róla, mint arról a módról, ahogy egy kijelentés „úgyszólván élőképmódjára megjeleníti [*presents*] a körülményt” (*Tractatus*, 4. 0311).³

Néző-olvasó szerepünkre ez utóbbi, (wittgensteini) verzió illik: a leírás, amely ráadásul konkrét, létező helyeket nevez meg, olvasásakor akár akarattunktól függetlenül is vizualizációs aktust indít el (különösen a tulajdonnevek esetében – amennyiben jártunk már például a Moszkva téren, a felidézés szinte elkerülhetetlen). Ugyanakkor, ha a játékszabályok szélsőséges alkalmazásával nézőként viselkedve a verbális kódot a vizuális javára felfüggesztjük, a „látvány” figuratív módon viselkedik a szövegre nézve: az utca képe mintegy a folyamatot, az elbeszélést megelőlegező képi metaforaként is értelmezhető. Ennyiben a két interpretációs alaphelyzet (az olvasói, illetve a nézői) úgyszólván egy érme két oldalának felel meg.⁴

Ugyanakkor az állítás/beállítás a manipuláció elkerülhetetlenségének tényére is rámutat – még az elemek elrendezését megelőzően, pusztán a szükségszerű mediális (bármely válfajáról legyen is szó) jelenlét technikai közvetítettsége által.

A megszólalás, illetve a bemutatás tartalomtól független gesztusa⁵ mindig is megképzeli azt a logikai teret, amely automatikusan, egy már kiépült rendszer szerint kijelöli akár a grammatikai, akár a narratológiai, akár a perspektivikus⁶ pozíciókat – még abban az esetben is, amelynek során maga a közlés nélkülözi az efféle orientációt (lásd a regény idézett kezdőmondatának szikár szerkezetét – gram-

matikája, modalitása szándékosan nem közöl a narrációra vagy a fokalizációra nézve hasznos információt).

A skizoid befogadói alaphelyzet azonban mozgásteret, s így bizonyos mértékű távlatot, rálátást biztosít ezekre a determinációkra. Láthatjuk, a fikciós keret megléte önmagában kérdésfelvetéshez vezet, minthogy az olvasás aktusát a megfigyelésen keresztül önmagára irányítja. Az így előkészített olvasó ezután figyelmesebb lesz mind a tartalom szintjén megjelenő gyanús utalásokra, mind a szöveg önreflexiós cselvetéseire. A tematikailag is megjelenő nyomozás, nyomolvasás kiterjesztődik a szerkezet és a nyelv mint „tárgyi” jelenlét szintjére is.

A verbális ábrázolás a *Film* alapvető sajátja. Minthogy a verbális médiumot egyfelől keretezi egy vizuális médiummal (ez a fikciós mozgóképi narratíva), másfelől vizuális tárgyakat is elhelyez ebben a hibrid narratívában (például: fotó, rézkarc, árnykép), több szempontból is felveti a két médium viszonyát, kölcsönhatásait. A következőkben azt vizsgálom, milyen módon jelentkezik a szövegben a vizualitás, és hogyan válik a képleírás és a leírás funkciójának kiterjesztésével meghatározó narrációs tényezővé.

Kép-szöveg viszonyok

Ha kép és szöveg hitelességéről esik szó, hajlamosak vagyunk a szöveggel szemben a képnek közvetlenebb, az „objektív valósággal” szervezesebb kapcsolatot tulajdonítani, megfelelkezve arról, hogy a képek is jelek („A kép az a fajta jel, amely úgy tesz, mintha nem jel lenne, hiszen természetes közvetlenségnek és jelenlétnek mutatja magát.” Mitchell 1997: 368), illetve a jelenkori képi reprezentáció maga is egy történetileg meghatározható fordulat eredménye (a centrális perspektívára épülő ábrázolásmód rendszerbe foglalása és általánosítása reneszánsz kori, Alberti nevével fémjelzett fejlemény). „Ha azonban a látás maga a tapasztalat és az alkalmazkodás terméke” (Mitchell 1997: 363), úgy a világ tapasztalása szintén egy szűrőn⁷ keresztül lehetséges csak.

Mindezt nem azért bocsátom előre, mintha a *Film*ről bármiféle naivitást feltételeznék ebben a tekintetben (sőt, ennek nyilvánvaló számbavétele nélkül nem is válna lehetségessé vizuális és verbális területek c akárcsak fikciós – keverése). Sokkal inkább azért, hogy a vizuális és verbális ábrázolás és értelmezés összevetésekor ne fenyegeessen egy előfeltevésként lappangó hierarchia kimondatlan jelenléte – szögezzük le, ilyesmiről nincs szó. Döntő mozzanat lehet viszont, hogy milyen sorrendiség áll fenn kép és szó viszonyában. Például ha a kép megelőzi a szót, akkor képleírásról, ekphrasziszról, míg fordított sorrend esetén illusztrációról beszélünk.⁸ A *Film* intermediális fikciós kerete ezt a kérdést a következőképpen árnyalja.

Több kép, illetve képleírás is található a szövegben, de ezek besorolásához először is döntenünk kellene, hogy teljesen érvényben hagyjuk-e a tételezett vizuális kódot (ez esetben hatványozott vizualitással van dolgunk – ez természetesen pusztán absztrakcióként elképzelhető és érdekes); esetleg kevésbé sarkítva, csupán elméleti tétként tartjuk fenn a verbális kód mellett (ekkor az egész szöveget⁹ mint ekphrasziszt értelmezzük, a mozgóképen belül megjelenő képeket pedig hatvá-

nyozottan annak); vagy eltekintünk tőle (amit megtehetünk, hiszen valóban „csak” szöveget tartunk a kezünkben – s a képleírásokat az egyéb beékelések között tárgyaljuk). Amennyiben tartjuk magunkat kezdeti attitűdünkhöz, abban az esetben a második verzió értelmében a *képleírást* mint olyat kell közelebbről megvizsgálnunk.

Képleírás és narráció

Az olvasás konkrét szöveghelyeként szerepeljen egy rézkarc (másolatának!) leírása. A rézkarc leírását nyomatékosabbá teszi, hogy a séta addigi célirány(osság)ával (amelyet a hazatérés, tehát a befejezés, tehát a „történet”-ség motivál) szembehelezkedő visszafordulást,¹⁰ s így *újraolvasást*, összehasonlítást provokál. Ráadásul kétszeresen, hiszen ez a visszafordulás nemcsak a rézkarcnak ad ismételt (s másodszerre egy meglehetősen furcsán nem fokalizált, az Öregember szemszögét használó, de azt önmagába visszafordító) olvasatot, hanem egy már megtett útszakasz ismételt bejárásával¹¹ szerkezeti szinten is kinyilvánítja az idő rétegzettségét (amely az összehasonlítás a priori előfeltétele).

A(z álló)képi narratíva közhelye, hogy amennyiben egy cselekvésfolyamatot kíván ábrázolni, annak egy centrális pillanatát kell kiválasztania (Thomka 2001: 97). A rézkarc esetében, amely egy várostörténeti illusztráció felszínes ismertetésében tűnik fel első alkalommal, úgy látszik, nincs szó ilyesmiről: „*Az étterem ruhatára mellett – szerencsénkre – egy várostörténeti rézkarc másolata szemlélteti, hogy még hatvan évnel is régebben milyen volt ez a táj. Kissé primitíven felfogott, romantikus Landschaft, a bécsi metsző ízlése szerint. Családiás lombú fák, ligetes lankák, tisztások, a patakparton páfrány, elszórva néhány szőlőskert és esztétikusan düledező ház, szelíd gyümölcsösök, a fák között őz és egy felemelt lábú nyúl. Az ösvényen dekoltált vízhordó lány, vállán ormótilan fadézsza, mozdulatában mégis balettes könnyedség.*” (Film: 16)

A másodszori szerepeltetés hangsúlyozásában (egyrészt a séta megszokott irányát megváltoztató, a lineáris elbeszélést befolyásoló elemként, továbbá a tematikusan is megjelenő át- és visszahelyezéssel¹² keretelve) azonban nemcsak a kép státusa értékelődik át (az illusztráció – ekphraszisz elmozdulás¹³ – a képre tesz erősebb nyomatékot), de a cselekményesség gyanúja is felmerül. „*Az Öregember annyira közel áll a képhez, hogy arca élesen tükröződik az üvegen, főképp ott, ahol sötétebb a karc. (...) A homlok helye inkább üres,¹⁴ mint telített (a rézkarcon ide esik az égbolt kevésbé rovátkázott csikja, s itt a tükrözés is halványabb) – a szája és szem környéke azonban a vízhordó lány és az őz közé kerül, ahol sűrű fű ábrázolódik, bokrok, távolabb a fölemelt lábú nyúl.*” (Film: 62) Majd tizennégy oldallal később „*váratlan fordulat történik. Repedezett körmű ujjával az Öregember odabök a rézkarcra, s kis göcögő hangot hallat (...) Csak az bizonytalan, hogy mozdulata az egész képre vonatkozik-e, és valamilyen vélemény összegzése – vagy szándékosan mutatott éppen oda. Az utóbbi kissé valószínűtlen, de azért a megjelölt helyhez közelítünk a kamerával. Amit akaratlanul is kinagyítunk: egy rejtőző arc a lombszövévényben, kb. tizenöt méterre a vízhordó lány mögött, ha a rézkarc térbeli léptékét átszámítjuk.*” (Film: 75) Mindez váratlanul feszültséget, cselekményt, idődimenziót

kölcsönöz az addig tájképként felfogott ábrázolásnak, miközben azt is megfigyelhetjük, hogyan játszik egymásba a két narratíva: az egyik (keretező) narratívában bekövetkező „váratlan fordulat” – a következetesen passzív Öregember akciója – deiktikus gesztusként szó szerint ráirányítja a figyelmet a másik (keretezett) narratívára, amely ezáltal mutatkozik meg narratívaként. Ez a leleplezés azonban visszahat, s tovább mélyíti az Öregember arcának tükröztetésével már exponált kölcsönös érintettséget, a két narratíva tisztázatlan, de hangsúlyos összetartozását, a keretek hierarchiájának bizonytalanságát. (Nem tudjuk, Silió kibontakozó története hogyan vonatkozik az Öregek nem ismert történetére, hogy melyik történet tartalmazza a másikat, s hogy létezik-e egyáltalán ez a kapcsolat, vagy csak az elbeszélés manipulációjában születik meg...) Ehhez hozzájárul a kamera ráközelítésével létrejövő plán (close-up) újabb kerete: a szuperközeli eltörli a rézkarc eredeti keretét, hogy a sajátjára cserélje fel, megszünteti a méretarányok korábbi viszonyait, s így a kép méretbeli alárendeltségét, ezenfelül nyíltan ugyanazon a „szűrőn”¹⁵ – a kamerán – keresztül közvetítődik a látvány, amely így a szemlélésnek való hasonló kiszolgáltatottságot, a nézés tárgyiasító aspektusát általánosítja, terjeszti ki.

A fokolizáció átmeneteit is érdemes végigkövetni: a rézmetszet eredetileg a bécsi metsző romantikus ízlésének terméke, voltaképpen egy táj „fokolizációjának” képi rögzítése (ezt mutatja, hogy a kép talán többet árul el a képet rögzítő szemléletről – a készítőjéről, a korról –, mint magáról a tájról), de az aktuális nézőpont a kamerát kezelő homodiegetikus narrátor(ok)é.¹⁶ A rézkarc másodszori felbukkanása kapcsán idézett szövegrészekben közös, hogy a szereplő-narrátor(ok) belső fokolizációja továbbra is fennáll, ugyanakkor az Öregember nézőpontja is jelen van, amelyhez azonban csak külső hozzáférés lehetséges (a pszicho-narrációt a forma önkorlátozása tiltja le¹⁷). A kettő dialógusba hozása a regény egy műfaji konvenciókkal manipuláló rétegének, a nyomozás-elbeszélésnek (Szávai 1984: 106) az egyik (látszat-)tétje (kapcsolatban áll-e az Öregember a múltbeli eseményekkel), ehelyütt azonban fontosabb észrevennünk a szemszög mint értelmezés felmutatásának gesztusát, a szemszögek megsokszorozását pedig kritikai és esztétikai állásfoglalásként felismernünk.

Szerkezetileg a rézkarc három vizsgált leírása közé ékelődő szövegrészek információi és maga az ismétlés ténye már motivikus jelentőséggel terhelt meg bizonyos elemeket. Így a felemelt lábú nyúl (egy mozdulatsor kiemelt mozzanataként mozgást implikálva, mintegy megelőlegezve a kép későbbi „dinamizálását”) Sax Simon nyulát és általa a tisztázatlan bűnügyet is felidézi, míg a lombok közül leskelődő arc egyszerre utal az Öregember arcának tükröződésére – arcának a képbe való beleíródására (a folyamatosan fenntartott és mindvégig tisztázatlan gyanú, miszerint valamilyen módon részese Silió történetének,¹⁸ így mise-en-abyme-ként jelenik meg), illetve egy később a szövegbe montírozott cikk kapcsán majd visszautalásként fog újra megjelenni. S ez csak két kiragadott példája a szövegben működtetett asszociatív logikájú motívumrendszernek.

A képi befogadás sajátjának tartott egyidejűség és egymástutániság váltakozásában oszcilláló szemlélet, melyet az „ikonikus differencia” (Boehm 1997: 251) tart

működésben (fenntartva a megkülönböztetést, ugyanakkor közvetítve is), átfordít-

ható tehát a regény narratívájának viselkedésére: egyrészt a szöveg túlnyomó része eleve (egymással motivikus és figurális hálózatot alkotó) leírásként viselkedik, s cselekményt többnyire csak közvetetten, utólagosan vagy sejtetve határoz meg, másrészt a leírást szükségszerű fokalizáltsága az értelmezés és átértelmezés aktuusa-ként is definiálja.

Az értelmezést a narratíva mindig kisajátítja, előíró módon konstruálja. Ennek alternatívája a képi szemlélet értelemképző és -visszavonó tevékenysége,¹⁹ amelyet a szöveg ekphrasziszként befogad és *ábrázol*, ugyanakkor az intermedialis fikciós keret révén, valamint a leírás mint az elbeszéléssel polemizáló narrációs tényező hangsúlyozásával következetesen alkalmaz önmagán.

A leírást (amelynek a képleírás egy speciális esete) érdemes alaposabb vizsgálat tárgyává tenni. A kérdés az, hogyan válik a szövegek e szokványos eleme a *Film*ben aktív narrációs technikává, hogyan vesz részt az elbeszélésben felülírva azt a mellékes szerepkört, amelyet a narratívában rendszerint betölt. Ez a „határsértés” olyan elbeszélő leírastechnikaként jelenik meg, amely felszámolja leírás és elbeszélés klasszikus szétválasztottságát, illetve egyiket a másikban kimutathatóvá teszi, tehát kölcsönös reflexiót kínál fel.

A leírás mint narráció

A leírás, amelyet Mitchell a mentális kép wittgensteini kritikájának alávetve átsorol a verbális képek közé (Mitchell 1997: 351; s így a képek családfáján a metafora édestestvére lesz), a *Film* narrációs gyakorlatában nem különbözik a képleírástól. A leírások vizsgálatában Mieke Bal szempontrendszerét és tipológiáját használom fel kiindulópontként.²⁰ *A leírás mint narráció* című tanulmányában egyrészt különböző elméleti nézőpontok következtetéseit foglalja össze, másrészt megindokolja, miért illeszkedik a leírás az elbeszéléssel egy sorba. Bal alaptézise, hogy „a leírás nemhogy nem felel meg a realista tévkövetkeztetésnek, hanem felforgató, feltáró olvasatot tesz lehetővé, amelyben egyik koherencia a másikkal vetekedik” (Bal 1998: 135), így vitatkozik Genette tézisével, amely – bár a leírás szükségszerű jelenléte mellett – az elbeszélés elsődlegességét hangsúlyozza: „Elképzelhetünk az elbeszéléstől független leírást, bár valójában soha nem találkozunk leírással ilyen szabad formában; ugyanakkor az elbeszélés nem létezhet leírás nélkül, de ez a függőség nem gátolja meg az elbeszélést abban, hogy mindig elsődleges szerepe legyen” (Bal 1998: 137), illetve Barthes cselekvésközpontú elméletével, amely az elbeszélésben szereplő leírásnak másodlagos szerepet tulajdonít.²¹ Számunkra azért érdekes ez az elméleti vitapozíció, mert a *Film* a cselekményességet visszaszorító és a leírásoknak szövegformáló szerepet adó tendenciája éppen Bal elméletét látszik igazolni.²²

A leírással foglalkozó elméleti diszkurzus egyik kiinduló tétele szerint az elbeszélő szöveggel ellentétben, ahol a kifejezés és a tartalom, azaz a narráció és a történet ideje egyaránt időben (de nem ugyanabban az időben, sőt nem is az idő egyazon minőségében) bomlik ki, a leírásban e kettő elkülönül: a kifejezés szintjén időmozgás van, míg a tartalom „egyidejű”, és térben tárul fel (Bal 1998: 138).

Ezért a leírást az elbeszélő szövegnek indokolnia kell a narratívában, hogy a leíró szövegrész ne tűnjön önkényes, az elbeszélés folyamatát elrekesztő beékelődésnek.

Ez a motiváltság Hamon szerint háromféle, egymással vegyíthető formában valósulhat meg: szemlélésben, beszédben vagy cselekvésben.²³ A regényben ezek egybemosódnak, illetve bennfoglaló rendszerbe illeszkednek, hiszen a forgatás, a kamera szerepeltetése folyamatosan indokolja a szemlélést, ugyanakkor maga a narrációs aktus mint álintermédiális kettős kódrendszer a verbalizálás mint cselekvés performatívumaként működik. Ez könnyen belátható, ha az iménti lábjegyzet „szereplő”-jét a kamerára cseréljük fel – s e kettő a *Film* homodiegetikus narrátor pozíciójában valóban egybetartozik. Ugyanezzel a mozdulattal rámutathatunk arra is, hogy a narráció és a leírás a regényben voltaképpen szétválaszthatatlanok.

A leírások összetett, a szöveg egészét szervező működését két szöveghelyen mutatom be. Elsőként az öregek szobájának leírása²⁴: „*A szoba kicsi. Zsúfolt. A járatok olyan keskenyek, hogy inkább nehéz, mint könnyű elesni itt: valami mindig van, amibe a kéz megkapaszkodjék. A kopások pontosan mutatják az egykori és bátralévő járkálások térképét: a csomózott, bordó szőnyegen, ágytámla-faragáson, székkarfán, szekrény oldalán, sublóton, a falon. A fal több pontján tenyérnyi pizsokfolt; s ez nem is esetleges méret. Oda csakugyan tenyér támaszkodott az évek során, hogy a hirtelen kis szédülések közben támasztékot kapjon a test.*” (*Film*: 63) Noha a szöveg többi helyszínének viszonyában (utca, étterem, nyilvános WC, park, temető, hullaház) a szoba mint privát tér jelenik meg a köztérrel szemben, a leírás jellege sokat elvon az első mondat felől még elvárt intimitásból. A sikátorszerű járatok, a térkép metaforája egy absztrakt, dehumanizált környezetet teremt – az emberi csak színekdochikusán (kéz, test), illetve metonimikusan (tenyérnyom) idéződik meg, és a szövegben szereplő tárgyakat még grammatikai szinten sem jelöli meg birtokviszony. A tárgyak felsorolásszerű megjelenítése mutatja, hogy nem a környezet minél hitelesebb, részletekben gazdagabb ábrázolása a cél, s ennek több oka is lehet. Kézenfekvő olvasatként a nyomozás szövegrétege magyarázhatja, hogy a dolgok nem önmagukért, hanem esetleges nyomként vagy nyomhordozóként vannak jelen (kopás, pizsokfolt). A felsorolás egy nyomvonal felrajzolása, ugyanakkor rávezetés: a sorrend logikája a logika sorrendje – ez viszont átértelmezi a nyomozást,²⁵ a műfaji sémáktól a gondolkodás, a megértési sémák felé, a narratívától a narratíva önpercepciója felé mozdít el.²⁶ A filmes fikció felől nézve²⁷ a leírás gazdaságos tárgyyszerűségét maga a médium indokolja, hiszen a filmkép szükségszerűen (az adott kameraállás és a fényviszonyok függvényében) teljes, ugyanakkor csak a felszín érzékelését lehetővé tévő beszámolót ad a keretében megjelenő képkivágatról. A felsorolás ebben az esetben a kameramozgást – ugyanakkor a tekintet vezetétségét, irányítottságát – jeleníti meg, mintegy idődimenziót kölcsönözve a térnek. Ugyanezt a szöveg felőli közelítésben az időhatározók, az igeidők, a gyakorító narráció, a felsorolás pattogós tempója teszik meg.

A leírás mint ábrázolás közös, médiumfüggetlen sajátja – akár verbális, akár vizuális megközelítésben –, hogy elmélyíti a realitásillúziót, a referencialitásba vetett bizalmat a befogadóban: amiről olvas/amit lát, az ábrázolás aktusát megelőzően is létezett az ábrázolás modelljeként (ráadásul az elbeszélés időben kibomló esemé-

nyeinek pillanatnyiségével szemben a leírás tárgyai statikus, térben viszonylagos állandósággal rendelkező „létezők”). Az idézett leírás erre úgy reflektál, hogy a megjelenítés folyamatát teszi kitapinthatóvá, mint a térben való sorozatszerű, szekvenciális elmozdulást, amely mindig csak azt hozza létre, amit éppen elér – „*inkább nebéz, mint könnyű elesni itt: valami mindig van, amibe a kéz megkapaszkodik*” (Film: 62-63).

A szoba leírásának funkciója nem pusztán a háttér megrajzolása. A felszint tekintve a statikus tárgyi jelenlétet cselekményesíti, az értelemképzés aktusában dinamizálja saját anyagát. Nem utalható az elbeszélést megakasztó narratív szünet kategóriájába, inkább olyan vegyes szöveg típusnak tűnik, amely ötvözi magában a leíró és az elbeszélő karaktert.

Második példám az ellenkező irányból közelíti meg a kérdést. Egy olyan szöveghely, amelyet jobb híján mozgóképleírásnak neveztem el, s amely látszólag paradox narrációs helyzetet valósít meg, amennyiben az időben kibomló, az elbeszélés felségterületéhez tartozó eseményt feltételezi a leírás statikus tárgyaként. „*Kissé üres, majd mégis a szemünkbe fúródó pillantással áll meg az Öregember ágya mellett (ami véletlen is lehet), s csak egészen enyhe arctorzulással erőlteti ki magát a faközöld ruhából. Pedig az ő korában egy ruhából kibújni csakugyan mutatvány. Kigombolni a mindig szűkebbre stoppolt réseken az egyre nehezebben áthatoló gombokat. Szakaszosan fölfelé rángatni a ruhát, beleakadni az alsóöltözet kapcsaiba, csatjaiba, a különböző gyűrődésekbe, miközben a két kar szinte egyszerre erőlködik lent is, fönt is, s mikor a ruha már eléggé fönt buggyosodik, és a fej teljesen elveszik ebben a maga köré rángatott ruhafásliban, hirtelen megérezni, hogy az alsótestet és a melleket egészen más légáram és hőmérséklet érinti, mint eddig, s hogy éppen ez lehetne valamilyen nem rossz meztelenség, de mégsem az, mert pontosan látja is maga előtt a saját lábszárát és alsótestetét; s akkor egyszerre elfárad a fölfelé tartott kar, és kis időre ki is tart ennél a se följebb, se lejjebb mozdulatnál, majd újra összeszedi magát, és hozzákezd a fej kiszabadításához, ahol az élesen kilökött áll elhelyezkedése olyan, hogy az alatta beugró mélyedésbe a felsodródott anyag nyakig be tud tömődni, amit egy újabb csavart mozdulattal kell fölrángatni az ornyereg fölé – és csak akkor nézhet újra a szemünkbe ugyanazzal az üres, és mégis mélyre fúródó pillantással.*”¹²⁸

Bár a mozgókép képsorozata formális és technikai szempontból állóképek sorozata (Füzi-Török 2006: Nézőpont 2.2), s így alkalmas arra, hogy képleírások sorozataként értelmezzük, mégis helyt kell adnunk annak a jogos kritikának, amely a filmes fikció keretét elutasítva az idézett szövegrészt egyszerűen elbeszélő szöveggé azonosítja (hiszen a fenti indoklással a regény legnagyobb része, minden, ami a kamera-narráció szűrőjén közvetítődik, mozgóképleírásnak minősíthető). Ami mégis elkülöníti, és a leíráshoz közelíti, az a végletekig vitt jelenetszerűség és a látványként való megfogalmazás.

A jelenet mint narratológiai terminus azt az időrelációt írja le, ahol a narráció ideje és az elbeszélő idő hozzávetőlegesen megegyezik. Példánkban az elbeszélő esemény aprólékos, a végletekig vitt részletességgel leírt részeseményekre bomlik, így akció helyett kontemplációt ígér és eredményez. Ugyanakkor a narráció, amely egyben a szemlélés ideje (hiszen – és ezzel nem mozdultunk el a szövegolvasó

pozíciójából – a szereplő-narrátor egyben fokalizátor, és ez a történetből közvetlenül motivált), nagyjából az elbeszéltek megfelelő tempóban, de mindenképpen hasonló időérzetet keltve adagolja az eseményeket. Az eredmény kettős: a befogadó egyrészt mintegy képkockaként állítja össze a látványt, másrészt a befogadás, a történés és a narráció idejének kvázi-szinkronitása miatt ezt a látványt felfokozottan reálisnak, jelenlévőnek, láthatónak érzékeli. Az Öregasszony átöltözése, amely egyetlen tőmondatban elbeszélhető volna, úgy tagolódik részmozzanatokra, hogy a figyelem már nem magára az eseményre, hanem annak látványára irányul – valóban „mutatvány” lesz. A részletezés nem a cselekményt viszi tovább.

A bemutatott mozgássor szemléleti tárgyként való elszigetelődéséhez hozzájárul a tartalmi és szövegszintű elkeretezés gesztusa is. Az idézet markánsan elhatárolódik: a szövegrész majdnem szó szerinti ismétlésben ugyanazzal a „*kissé üres, majd mégis a szemünkbe fűrődő pillantással*” nyit és zár, amely ugyanakkor a szereplői és narratori nézőpont ütköztetése ebben a motivikusan és metaforikusan is fontos szembenézésben. Az így kiemelt rész két, változatlanságában mégis egynek ható,²⁹ megmerevedett időpillanat (a kommunikációt nélkülöző szembenézés) zárójele közé kerül. A főnévi igeneves állítmányok felerősítik a szakaszosság érzését, ráadásul nemcsak a mozgás esik szét mozdulatokra, de a test is részeire darabolódik, mintha mindaz, ami a tudatunkban máskülönben egységes, és értelemmel telített, most éppen a figyelmünk és értelemalkotásunk jelenlétének lenne kiszolgáltatva, hogy egészként jöhessen létre.

A tét (a „mutatvány” izgalma) nem a cselekmény szintjén jelentkezik, hanem abban, hogy a töredékes ábrázolás, az egyes képek narratívába rendeződnek-e. A tér- és időszegmensek összerendezésében a képi befogadás sajátjának tartott szimultaneitás és szukcesszivitás váltakozása működik közre. A közelik mozaikjai – miután felbontják az egységesnek és cselekvőnek tudott szubjektumot, amely így holtpontra jut, állóképpé merevedik („*s akkor egyszerre elfárad a fölfelé tartott kar, és kis időre ki is tart ennél a se följebb, se lejjebb mozdulatnál*”) – végül újra összeállnak: az Öregasszony visszaülhet a fotelba, s a megtorpant elbeszélés is folytatódhat.

Míg az első példával azt illusztráltam, hogyan cselekményesül egy leírás, itt azt próbáltam megmutatni, hogyan lesz egy cselekvéssor leírás-szerű, s mosódnak el ismét leírás és narráció határai.³⁰ Összefoglalva elmondhatjuk, hogy a két szövegtípus (leírás és elbeszélés) funkcióbeli elkülönítésének egyik leghangsúlyosabb érvét, az időbeliséghez való eltérő viszonyt a regény leíró-narratív technikája mindkét irányból megkérdőjelezi, kikezdi. Ennek fontos szerepe lehet abban, hogy – miközben a filmes fikció magát legitimizálja a szöveg kiemelt ábrázoló viselkedésével – a narratív logika mellett a képi szemléletmód mint értelemképző és -viszszavonó tevékenység alternatívája mindvégig hangsúlyosan jelen van. A *Film* korántsem egyszerű technikai kísérlet – úgy írja felül a klasszikus realista elbeszélést és annak esztétikáját, ideológiáját, hogy nem csak az adott történethez, de a narrativitáshoz, a múlthoz és általában a történelemhez való viszony újragondolására is késztet, a tárgyilagosság megközelítésének új formája felé vezet: „*Realizmusunk kénytelen abszurdabb, numinózusabb, kiszámíthatatlanabb – s ami a*

legfontosabb: elkötelezetlenül nyitott lenni. (...) Csak skizofrén módon lehet biteles". (Mészöly 1969: 50) A *Film* álintermedialitása e skizofrénia megvalósítására törekszik, s ugyanerre kényszeríti a befogadót mint néző-olvasót is, kockára téve, ugyanakkor megnövelve a megértés esélyét.

JEGYZETEK

1. „És közben, még mindig, ott veszteglünk a gödrök mellett, mint egy újabb keresztvezetési ponton (proszkeinion), ahonnét előre-bátra kilátás nyílik”. *Film*, 142.

2. Balassa szerint „ilyen irány nem létezik”, a regénykezdet így „mindjárt a központi kétség-szilárdítás légkörét teremti meg”. Balassa 1990, 77–78. (Ha úgy fogjuk fel, hogy kiterjedést jelöl a térben, nem pedig irányt, esetleg értelmezhetjük a regény terének meghatározásaként is.)

3. Mitchell 1997, 338–369.

4. Az elemzés során azonban – a *Film* álintermedialitását komolyan véve, ahogy a bevezetőben ígértem – igyekszem ezt a kettősséget (a kétféle befogadási módot, a kétféle kódot) egyben tartani.

5. Ilyen értelemben – a beszédaktus-elmélet kiterjesztéseként – minden megnyilvánulás performatívumként értékelhető.

6. „A perspektivikus kép tere egy elvont, matematikailag megszerkesztett tér; a kép térbelisége nem a képen szereplő alakok, tárgyak viszonyából adódik, hanem egy előre adott, üres tér népesül be utólag alakokkal, tárgyakkal.” Füzi–Török 2006, /Nézőpont 2.1./

7. „Annyira megragadott a kép, hogy mikor írni próbáltam róluk, akaratlanul is egy szűrő iktató-dott közbe: a kamera.” Mészöly 1993/a, 192.

8. Lásd: Kibédi Varga 1997, 300–320.

9. Pontosítok: azt a szövegágyadatot, ahol a vizuális rögzítés (a kamera) működik.

10. „Ezt a pillanatot alkalmasnak tartjuk, hogy megállítsuk őket, és felajánljuk: forduljunk vissza, és vessünk közösen egy pillantást az étterem ruhatára mellett kiakasztott rézkarokra.” *Film*, 39.

11. „Ugyanaz volna az oda- és visszaút? Bár paradox módon ugyanaz az út, de mindig másképpen néz ki. Talán az a tapasztalat illusztrálja ezt a legjobban, amelyet minden sétáló ember ismer, aki ugyanazt az ismeretlen utat oda-vissza megtette: a jobb és bal oldal felcserélődése és az ezzel együtt megváltozott nézőpont ugyanazon szakasz teljesen más nézetébe vezet.” Boehm 1997, 252. A regény 159 oldalából a 49–142. oldalak közti terjedelmet tölti ki az ennek a visszafordulásnak köszönhető, az eredeti céllal szembeni „késedelem”, ami elég jelentős(égteljes) szövegmenyiség.

12. A képet, amelyet a narrátor a 61. oldalon egy villanykapcsolóra akaszt, hogy az az Öregember szemmagasságába (tehát ideális perspektívába) kerüljön, az Öregasszony (egy diegetikus rést kihasználva) a 102. oldalon visszaakasztja az eredeti helyére.

13. Noha ez az „illusztráció” a szövegben eleve csak leírásként jelenhetett meg, mégis annyiban fenntartható az állítás, amennyiben a filmkép fikciós narratív keretében mozgunk, illetve a viszonyok valóban átrendeződnek: a korábban egy tájhoz, korhoz, stílushoz rendelt „kép”, amely információt közölt, most maga kerül az értelmezés, a verbális leképezés fókuszába, információkat közlünk róla.

14. Hogy a homlok (az intellektus, a gondolkodás szinekdochikus jelölője) nem, a szem és száj (az érzékeség, a külvilág felé közvetlenül nyitott rendszerek jelölője) viszont jól látszik, utalhat egyrészt az Öregember vegetatív létére, gyanúsíthatja múltbeli kéjencsé, de rámutathat a vállalt narratív forma azon korlátjára, hogy belső, mentális képeket nem, csak külső, az érzékelésnek adott képeket tud rögzíteni és kivetíteni.

15. A „szűrő” Mészöly egyik médium-metaforája, például a regénytervről szóló írásában is ezt használja. Lásd: Mészöly 1993/a, 192.

16. A regény többes szám első személyű narrációja külön elemzést érdemelne. Az összetett elbeszélői pozícióban különböző szintek és funkciók működnek közre. Ebből az egyik szegmens a másodfokú (intradiegetikus) narráció homodiegetikus narrátorpozíciója, amely a „képi” rögzítést végzi. Ez voltaképpen a kameraman funkciója. A szövegből ide utalható mindaz, ami a filmkép (és hang, hiszen a technikai apparátus annak rögzítésére is alkalmas) fikciós keretében megjelenhet, azaz teljesíti a következő feltételeket: a „filmfelvétel” mindenkori jelenéhez tartozik, és (audio)vizuálisan érzékelhető,

tehát rögzíthető. Mivel benne a narrátori és szereplői nézőpont összekapcsolása szükségszerűen konstans módon megvalósul, tevékenysége egyben folyamatos fokalizációs aktus is.

17. „[A] narratív fikció diszkurzív szabályrendszerei megengedik, hogy a narrátor a sajátjától különböző én személyes perspektívájából írjon le eseményeket, vagy pedig úgy idézze fel/konstruálja meg egy (másik) személy introspektíváját, hogy a felidézés lényegi fiktitívása (a narratív fikción belül) nem szorul további magyarázatra.” Fűzi-Török 2000, /Nézőpont. 4.2./ Itt épp a kísérletképpen felvállalt fikciós narratíva szabályrendszere tiltja le.

18. „[M]égse volna érdektelen az Öregembert szembesíteni vele.” Film, 39.

19. „Folyton új utakat látunk meg, amelyeken a kép egyidejűségbe -integrálódik, és ebből, a visszavezető úton, egymásutániságba -differenciálódik. Még többről van szó: a szemlélés azonos útjai is folyton újnak bizonyulnak. Mindkét dolog arra utal, hogy az ikonikus differencia éppoly mértékben jelenlétet érlel, mint amilyen mértékben visszatartja, elnémítja azt.” Uo.

20. Bal 1998, 135–172.

21. Barthes a leírást mint indice-t (tematikai mutatót) vagy catalyse-t (kiegészítőt) határozza meg, amely nem lehet *noyau* (lényeg). Bal 138.

22. A cél és a tét persze korántsem ez: a leírás és a narráció funkcionális összemosása a regény esztétikai – és megkockáztatott morális – állásfoglalása.

23. Lásd Bal 142–143. A háromféle motiváció: 1. „A szereplő lát egy tárgyat, a leírás annak visszaadása, amit lát. Egy tárgy nézéséhez idő kell, ezzel a leírás időbeliségbe helyeződik. A szemlélésnek viszont mindig indokoltnak, megalapozottnak is kell lennie: legyen egy ablak, egy nyitott ajtó, egy szöglet, amit aztán szintén le kell írni, azaz motiválni kell. Továbbá a szereplőnek rendelkeznie kell mind idővel, mind indokkal arra, hogy a tárgyat szemlélje. Ebből adódnak azután az olyan fura szereplők, mint a ráérő, a pibent agyú vagy a sétálgató.” (Vagy a kameraman-rendező...) 2. „Amikor a szereplő nem egyszerűen néz, de le is írja, amit lát, akkor változik az indokoltság, de elvileg mindegyik fent említett indokolttsági követelmény érvényben marad. A beszéd aktusához szükséges a hallgató. Szükséges továbbá, hogy a beszélő olyan tudással rendelkezzen, ami nincs a hallgató birtokában, de meg szeretné szerezni.” 3. „A szereplő a tárggyal cselekvést bajt végre. Így a leírás teljes mértékben elbeszéléssé alakul.”

24. Baudrillard a tárgyak rendszerét vizsgálva a hagyományos környezet elrendezés-strukturájáról a következőket írja: „A bűntörzstől külső megjelenése bű képe egy kor családi és társadalmi strukturájának.” A tipikus polgári lakásbelsőben „minden egyes darabnak megvan a maga pontos rendeltetése, amely megfelel a családi sejt különböző funkcióinak, továbbá utal arra a személyiségfelfogásra, mely szerint az ember különböző képességek kiegyensúlyozott együttese.” Baudrillard 1987, 17. Az Öregek lakása (annak a villának egy része, amely korábban az ő birtokukban volt, és valószínűleg illet rá az iménti jellemzés) egy hajdan volt rend értelemvesztéseként, paródiájaként jelenik meg – hű (torz)képeként az egykori és a jelenkori családi és társadalmi strukturáknak.

25. Nem véletlen, hogy a posztmodern olyan lelkesen fordul a krimihez: a műfaj dekonstruktív alkalmazása alkalmat ad a nyomozásban rejlő megismerés és olvasás-metaforika előfeltevéseinek kiforgatására. Lásd Bényei 2000.

26. Ugyanez a mozzanat megjelenik figuratív szinten is: a „tenyérnyi piszokfolt”-ról kiderül, hogy nemcsak metaforikusan, hanem valóban tenyérnyiek – ami a nyelv állandó retorizáltságát (ha akarjuk: képiséget) villantja fel; ugyanakkor megfricskázza a jelenségek antropomorfizált megközelítését: a „te-nyérnyi” – történetesen találó – szóhasználati megbélyegzése csak a valós helyzettel való egybeesés okán „nem esetleges méret”.

27. „A regény inkább kép-olvasó, néző-olvasó feltételez, akinek a kiegészítései igyekszik támaszkodni – miután előbb -megdolgozta.” Mészöly 1993/a, 192.

28. Film 147–148. „S azzal újra felszavarjuk a villanyt. Hogy az érvelésünk győzi-e meg az Öreg-asszonyt vagy valami más, bizonytalan marad, s helyesebb is, ha nem vesztegetünk rá időt, csupán azt rögzítjük, amit látunk. Éles közeliben adjuk, ahogy többszöri próbálkozással fölkel a karosszékéből, majd ugyanígy a későbbi részleges meztelenségét.” Ezekben a főszövegből idézettek megelőző sorokban jól megfigyelhető a leírás indoklása a körülmények megteremtésével (a rögzítéshez szükséges fényviszonyok biztosítása, a nézőpont kijelölése).

29. Az idézetet záró pillantást nem ugyanolyannak, hanem ugyanaz-nak nevezi.

30. Mészöly „a folyamatokat állóképpé sűrítő, a mozdulatlan látványt kimozdító és történéssé transzponáló kísérleteiről” ír Thomka Beáta a *Szikárság esztétikájában*. Thomka 1995/a, 14.