

TANOS MÁRTON

A félreolvasás allegóriája

Gondolatok Mészöly *Filmjéről*,

az „illogikátlanság” regényéről



TANOS MÁRTON (1986) Budapest

„Elérhető legteljesebb tettenérésünk is módosítás.”¹

„[...] semmit se módosítva a látvány és a tények szándékos öntorzításán, a túlbuzgó igyekvésen, hogy valódinak mutatkozhassanak.”²

„Illogikátlanság” – a talányos kifejezés akkor bukkan fel, amikor a kamerakezelő-narrátor a főszereplő öreg házaspár egymással való kapcsolatának nyomait kutatja: kamerájával zsebkendőnyi méretű, végtelenül lepusztult, szegényes lakhelyüket pásztázza, nem sokkal az egyik főszereplő, az Öregember halála után. A szövegrészlet látszólag egy kevésbé fontos pillanata a regénynek, a belőle kiragadott kifejezés azonban mégis az egész *Film* önfeltáró, önmaga működésére rámutató, azt kicsinyítő tükröként visszaadó szöveghelyévé avathatja. Az elbeszélő ugyanis – egy önértelmező gesztus keretében – így fogalmaz: „Továbbra is *rájönni* igyekszünk egy többé meg nem ismételtető együttlét logikájára. Vagy illogikátlanságára. Ami természetesen mindegy.”³ A szöveghely esetében azonban elsőként mégsem föltétlenül az alcímbe is beemelt kifejezés szúrhat szemet, hanem a lezárása. A kamerakezelő-narrátor intenciója a részlet tanúsága szerint csak maga a nyomozás mint (nem lezárható/lezárandó) cselekvés gyakorlása, nem pedig valamilyen metafizikai célzatosság vagy racionális kérdésre való válaszkérés; impliciten kifejezve egyszersmind azt is, hogy a rendhagyó nyomozást végzőt nem annyira a „valóságos”, hanem – akárcsak a fikciók készítőit – sokkal inkább a „lehetséges” érdekli. A rövid részletben azonban („túlfogalmazott” redundanciája miatt) második pillantásra az *illogikátlanság* kifejezés kelthet figyelmet – függetlenül attól, hogy figyelmen kívül hagyjuk vagy szándékos „elbeszélői nyelvbottlás” következtében áll-e főt a túlfogalmazottság ténye. A szó ugyanis ebben a formában agrammatikus, hiszen amellett, hogy töve után ott áll a magyar fosztóképző, de előtte megtalálható egy latin eredetű fosztó értelmű morféma is. Ekként tehát a szóalak maga is *illogikátlan*, de e tulajdonsága révén egyúttal sajátosan reprezentálja a teljes szövegre jellemző gondolkodásmódot is; akarva-akaratlanul épp ezzel tükrözi vissza a regényre jellemző *illogikátlanságot* – mint az elbeszélő megjegyzéséből láthattuk –, amely egyáltalán nem a hagyományos értelemben vett ok-okozatiság gondolkodási szerkezetén alapszik. Következetlennek azonban ilyenként sem tekinthető, sőt, éppen ellenkezőleg: ezt az *illogikátlan* gondolkodásmódot kérlelhetetlenül tudatosan és következetesen viszi végig az elbeszélő.

A továbbiakban kifejtett elemzésben a regénynek ezt a „következetes logikátlanságát” igyekszem minél több oldalról feltárni, különböző interpretációs eszközök igénybevételével. A szöveg gondolkodásmódjának, poétikájának és szerkezetének tüzetes vizsgálata remélhetőleg új adalékokkal járul majd hozzá a regény megértésének történetéhez. Az olvasás során, a térpoétikai fókuszú vizsgálat mellett a szövegben megjelenő kevert minőségű médium működése, a vizuális vagy narratív szinten létrejövő tükröalakzatok, valamint azok az elbeszélői megnyilvánulások kerülnek majd fókuszba, amelyek a szöveg önfeltáró gesztusaiként is értelmezhetőek.

A *Film* narrációja első látásra sem homogén, hiszen amellett, hogy különböző egyéb szövegtípusok – a narráció jelenénél korábbi időpontban született memoárok, beszámolók, újságcikk-részletek és ismeretlen forrásból származó elbeszélői adalékok – szaggatják meg az elbeszélés szövetét, maga a kamerakezelői-elbeszélői szöveg⁴ sem egynemű. Az elemzés e tekintetben is több építőelemet különít majd el.

Alapvető fontosságú tematikai pont a várostér konstrukciója és a benne végbemenő változások regisztrációja, s ennek során olyan szöveghelyek vizsgálata, amelyek a tér múltbeli és jelen állapotainak különbségeire világítanak rá. Elemzésre kerül továbbá az az elbeszélői eljárás, amely létrehozza és alakítja a szövegben megjelenő motívumok mintázatát. Ez a folyamat az olvasó szeme

előtt megy végbe, többé-kevésbé a kamerakezelő-elbeszélő vélt intencióinak megfelelően. Ennek a mintázatnak talán a legszembetűnőbb része a bűntényekkel kapcsolatos narratív adalékok bele-
szövése a regényszövegbe, például egy Pestre vetődött parasztember, Silió Péter tetteinek (ismer-
retlen forrásból származó, gyanúsán, már-már a mindentudó elbeszélő kompetenciáihoz hasonlóan
részletes) ismertetése, valamint a nyomozás és a per történéseinek, valamint Silió felesége bolyon-
gásának elbeszélése. A szövegben ugyanakkor feltételezhető egy olyan önreflexív réteg létezése is,
amely a filmes fikcióból más módon kibeszélő megszólalásokból áll össze. Utóbbi kategória tehát
nem egységes, mert van olyan megszólalás, ami a narráció, a nyomozás, a narrátori beszéd auten-
tikusságának relevanciáját vonja kétségbe, de vannak olyan helyek is, ahol a kamerakezelő-elbe-
szélő a filmkészítés fikciója mögé enged bepillantást.

FORRÁSOK, INSPIRÁCIÓK, KÉPI FILOZÓFIA

Az elemzés mottójául választott idézet nem a regényből származik, hanem Mészöly egyik sokat hi-
vatkozott (és a *Filmmel* is többször összekapcsolt) esszéjéből, a *Warhol kamerájából*, de ellentmond-
dásos, talányos tartalma szerint éppenséggel a *Filmből* is származhatna. Ugyanis a regény egyfelől
több olyan jellegű filozofikus, önreflexív jegyet hordoz, olyan elbeszélői megnyilvánulásokat, ame-
lyek tartalmuk szerint az esszében olvasottakhoz igen szorosan kapcsolódnak, másrészt pedig a
regény cselekménye egészen nyilvánvalóan példaként is szolgál a mottóbeli állítás működésére.

A *Film* című regény születésére szűkebb értelemben két, eltérő médiumú forrás is hatott. Tá-
gabb kontextusán, a szakirodalomban sokszor említett francia „új regény” poétikáján kívül az esszé
tanúsága szerint Andy Warhol *Empire* című filmje, valamint – feltételezhetőleg – Samuel Beckett
szintén *Film*⁵ címen megjelent forgatókönyve. Warhol kísérleti filmjének lényege, hogy egy statikus
pozíciójú kamera folyamatosan az Empire State Buildinget filmezve több órán keresztül, jórészt
magára hagyottan működött. Ez a filmművészet határait erőteljesen feszegető alapkonceptió Mé-
szöly gondolkodására termékenyítőleg hatott, mint azt a már említett *Warhol kamerája* című, e film
inspiratív befolyását tanúsító esszéjében is megfogalmazza: „Warhol kísérlete bizonyára nem mű-
vészet még; illetőleg már nem az. Amit megvalósít, a technika önkéntes ajándéka.”⁶ Nagyon is talá-
ló Mészöly megállapításának mindkét eleme, hiszen Warhol kísérleti filmjének konceptuális lényege
volt, hogy az *Empire* alakulásába való beavatkozás csupán a legszűkebb technikai munkára szo-
rítkozzon, azaz a megtelt filmtekercsek cseréjére.

Hiába azonban a beavatkozás minimalizálásának igyekezete, az *Empire* esetében is adott két
olyan *film előtti* mozzanat, amelyek egyszersmind élesen rávilágítanak e technicizált objektivitás
korlátaira is: ezek egyrészt a kamera perspektívájának kijelölése, másrészt az eszköz működése.
Ezekben szükségképp megmutatkozik a szerzői intenció kiküszöbölhetetlen minimuma – ahogy a
regény néhány, későbbiekben vizsgálandó jellegzetességében, jelenetében is. Elmondható azon-
ban a regény kapcsán is, hogy Warholhoz hasonlóan Mészöly is igyekezett a szerzői intenció nyo-
mait – hiszen a regény elbeszélője készíti a fiktív filmet – a minimumra redukálni. Az intenció
minimuma a regény esetében egyfelől a témaválasztásból áll (analóg módon a kamera perspek-
tívájának megválasztásával és a működtetésének mozzanataival). Másfelől azonban a regény
konceptiójának ugyanúgy része a mindenfajta (nemcsak a szerzői, hanem az elbeszélői) intencio-
náltságot elbizonytalanító, azaz az intenciólehetőségek gyanúit folytonosan fölülíró, elcsúsztató,
paradoxonalapú szövegépítés eljárása is, ami egyúttal meg is haladja az *Empire* koncepcióját, hi-
szén az – ellentétben Mészöly regényével – nem kérdez rá önreflexív módon saját relevanciájára,
igazságára.⁷

Ekként az olvasónak a megértésre irányuló intenciója sem lehet más, mint az, hogy igyekszik
megfelelni a szöveg rendhagyó működésének, és megvizsgálja, mik azok az intencionáltságot fölül-
írni kívánó tényezők, amelyek nyitottá teszik a szöveget. Úgy tűnik tehát, hogy a fent említett két
mozzanaton, a témaválasztáson és a megíráson kívül a *Film* intenció minimumába éppúgy beletar-
tozik az intenció(k) eltüntetésének, ütköztetésének, de legalábbis szétmosásának szándéka is. Mé-
szöly regénye annyi kifejtetlen mozzanatot, szimbólumot, jelentéktelennek vagy épp „jelentéktele-
nül jelentőségelteljesnek” sejtetett narratív elemet tartalmaz – tárgyakat, mozdulatokat, képi beállítá-
sokat, (vizuális és nyelvi) analógiákat, sőt ellentéteket –, hogy az olvasó a neki tetsző úton foghat

bele az értelmezésbe. Az a számtalan útvonal, amelyet az olvasó bejárhat a regény értelmezése során, egyszersmind felszabadító is: lehetetlen egy totalizáló olvasat kiemelése a párhuzamos olvasatok mellérendelt halmazából.

Éppen ebből kifolyólag Mészöly *Filmje* kapcsán az is tudatosul az olvasóban, hogy szigorúan véve az elemzés és az értelmezés, bár szorosan kötődnek egymáshoz, egymásról leválasztható eljárások. A *Film* esetében az előbbi jóval kevesebb dilemmát hordoz magában, mint az utóbbi, hiszen ez a feladat valójában zavarba ejtően nagy szabadságot ad a *Film* szövegterében – vagy inkább párhuzamos szöveg-téridőkben – elmerülő olvasó számára.

A (NYOM)OLVASÁS SEGÉDFOGALMAI

A regényt övező, óhatatlanul megjelenő értelmezői tanácsstalanság is jelzi: a *Film* esetében nem működtethetők a rutinszerű olvasásmódok, hiszen nem teljesülnek az epikai szövegekkel szemben általában támasztott, konvencionális olvasói elvárások sem. A *Film* esetében egy más logikájú szöveggel találkozhatunk. A *Film* elsődleges és talán legmarkánsabb jellemzője, hogy a szöveg a lehető legteljesebb mértékben magára hagyja az értelmezőt – és ebben elmegy a határokig –, csakúgy, mint a regény világában mozgó, cselekvő narrátor is, aki szintén teljesen magára marad azzal a feladattal, amelyet különböző önreflexív megnyilvánulásai során (ellentmondásoktól sem mentesen) körvonalakban fölvezet.⁸ Ezekből az önreflexív szöveghelyekből sem kapunk azonban választ a legfontosabb kérdésekre: sem a „miért”, sem a „mit”, sem a „hogyan” nem tisztázódik maradéktalanul, azaz a regény semmilyen direkt intenciót nem tartalmaz, ami az értelmezés mankójaként szolgálhatna. Végző soron tehát a regénybeli kamerakezelő-narrátor is kísértetiesen hasonló pozícióban van, mint a szöveg olvasója: nyomozást kell folytatnia egy olyan, kétes narratíva megalkotása érdekében, amelynek világosan megfogalmazott célja nincs, és amely referenciáit tekintve kiismerhetetlen.

A *Film* szövege tulajdonképpen különböző időkből, pontosabban a regénybeli Buda tereinek időben eltérő állapotaiban hagyott jelek halmazából áll össze. Az olvasás folyamata tehát, párhuzamba állíthatóan a kamerakezelő-narrátor nyomozásával, a regény esetében egészen konkrétan nyomolvasásként jelentkezik. Annyi különbséggel, hogy nekünk, olvasóknak a szöveg fabuláris szintjén létező rejtélyen túl, amelyet a narrátor is kutat (az esetlegesben fölfedezni/létrehozni a mintázatot, az analógiákat), a regény szüzsés szinten rejlő mozzanatait is nyomoznunk kell, azokra a szöveghelyekre koncentrálni, amelyek rámutatnak az immanens működésére: amelyek rést ütnek a film mint fikciós forma felületén, hogy ezzel implicit módon számot adhassanak a *Film* mint szöveg működéséről is.

Ekképpen a *Film* leginkább a plurális, többretegű olvashatóság bravúros színreviteleként vagy épp a *szükségyszerű* félreolvasás allegóriájaként is értelmezhető – amellet, hogy ilyen minőségében nem csupán példaértékű metaszöveg, hiszen mindennél érzékletesebben, sőt radikálisabban mutat rá az irodalmi szöveg sajátos létmódjára. A szöveg téridejében elmerülő olvasó éppen ezért Paul de Man fogalmát, a félreolvasás ideális esetét valósítja meg: e fogalom képes valóban rámutatni a Mészöly-regényben benne rejlő, gyakorlatilag kimeríthetetlen olvasáspotenciálra.

Paul de Man fogalma ugyanis korántsem az olvashatatlanságot vagy egy mindenkor aktuálisan fölállított olvasat irrelevanciáját állítja. Az irodalmi szöveg folytonos (és nem akaratlagos) félreolvasása nem a jelentés megalkotásának lehetetlenségéről vagy fölöslegességéről szól, hanem inkább a maga sajátos módján arra az alapvető hermeneutikai tapasztalatra világít rá, hogy olvasatunk nem zárhatja le a szöveget a további értelmezések előtt, és egyúttal nem lehet teljes mértékben ellentmondásmentes sem – hiszen a nyelv önmagában sem lehet az. Bizonyos értelemben tehát a félreolvasás „olvasáspolitikai” szempontból is nagyon hasznos, hiszen e fogalom óvja meg a szöveget attól, hogy egyetlen uralkodó olvasat önmagának sajátíthassa ki. (Az más kérdés, hogy a *Film* valószínűleg egy ilyen kísérletre nem alkalmas, ahogy Mészöly legtöbb szövege sem.) A regénybeli időrétegekben hagyott jelek (térbeli nyomok, az emlékezés jelei) nyelvi formában léteznek, de a terek állapotváltozásai, a nyomok többértelműsége a nyelv pluralitására, „atopikuságára” világíthatnak rá.

Éppen ezért lehet produktív a vizsgálat szempontjából az elemzésnek egy lazább keretet adó olvasásmód, a térpoétika alkalmazása. A szöveg térszerű önreprezentációjának vizsgálata egyébként sem példa nélküli a regény recepciójában, ezt a legalaposabb módon Bazsányi Sándor és

Wesselényi-Garay Andor szerzőpárosa végezte el egymásra reflektáló ikerszövegeiben.⁹ Bazsányi és Wesselényi-Garay a regény városkonceptióját vizsgálták elsősorban, hiszen térpoétikai szempontból olvasva nagyon is érzékletes az a mód, ahogyan Mészöly regényében fölépül a város-szöveg vagy szöveg-város. Az olvasásmód mellett, hogy számos tanulsággal szolgál mind az olvasható város, mind a mészölyi ekfrázis szempontjából, egyszersmind tovább is gondolható, hiszen azon túl, hogy létrehozza az elbeszélés jelenének városát, a narráció részeként a jelenével párhuzamosan létrehozza annak ötven évvel azelőtti állapotát is.¹⁰

A város mint olvasható szöveg elméletének megalapozója, leírója, Michel de Certeau a *Séta a városban* című szövegében kétféle perspektívát különít el, amelyek a város két lehetséges olvasatát adják. Az egyik egy távlati, fölöttes nézőpontot használva, felülnézetből, a másik a város láthatatlan mélyszerkezete, az utcaszint perspektívájából olvassa a várost mint szöveget. Eltérő fókuszuknak köszönhetően eltérő jelentéseket hoznak létre. E jelentések azonban nem zárják ki – épp ellenkezőleg –, kiegészítik egymást, hiszen mindkét perspektíva számára elérhetetlen a másik befolyásolta jelentés; jelentésadási lehetőségeik eltérőek, határaik máshol húzódnak. A fölöttes perspektíva nem omnipotens, hiszen a részletek rejtve maradnak a magasból letekintő előtt, cserébe rendelkezik egy általános képpel, a sétáló perspektívája viszont számtalan apró részletet érzékel, csak éppen a nagy egész szerkezetének ismerete nélkül.

A szöveggé létrejövő, szöveggé olvasható város fogalmához szorosan hozzátársul e kétféle nézőpontból értelmezett város kétféle olvasója, befogadója: a „napszem” és a flâneur fogalma is. A *Film* elbeszélőjének szemszögéből következően a távlatos nézőpont csak korlátozottan használható, így a dolgozat a továbbiakban jórészt csak a kószáló fogalmával operál.¹¹ A kószáló a város tapasztalati befogadója, „theorosa”, aki behelyezkedik, integrálódik a városszövetbe, miközben használja azt (mint írott szövegek esetében az odaértett olvasó funkciója), sőt, az általa megtett úttal maga is hozzájárul a város szövegének, történeteinek továbbbíródásához. A sétáló vagy kószáló tehát kitüntetett funkciója a városi tematikájú szövegeknek.

Megjegyzendő azonban, hogy a *Film* elbeszélő-rendezője, ha nem is nélkülözi a kószáló bizonyos vonásait, de semmiképpen sem tekinthető a flâneur tipikus esetének, mert mozgását nem a város tétlen „átélése”, birtokbavétele, a benne való elveszés jellemzi, mint a flâneur speciális esetében. Mozgása például – bizonyos megkötések között – célorientált, (ami a kószáló „ideáltípusát” nem jellemzi) hiszen a következőképp fogalmaz: „Megyünk a magunk útján. Megyünk *hazafelé*. Nem kívánunk semmit megoldani. *Végigmenni* akarunk. És egy perc pihenőt sem adni a kameránknak.”¹² Ez a megfogalmazás egyfajta korlátozott célzatosságot feltételez, ugyanakkor korántsem tükrözi azt, ahogy a szöveg szereplőjeként mozog és cselekszik: a nyomozás ténye nyilvánvalóvá teszi, hogy itt nem csupán konkrét, hanem metaforikus értelemben is *végig kell menni* egy közelebbről nem lehatárolt probléma megoldásának (valamelyik) útján.

A város szövege azonban a regény előrehaladtával folyamatosan íródik, dúsul, térideje dinamikusan, a narráció folyamatában egészül ki saját múltbeli dimenziójával, amelyet a jelenhez a kamerakezelő-narrátor rendel hozzá. Ezt a hozzárendelést egyúttal az öreg házaspár történetének szövege és bejáratott útjuk is alakítja. A regény folyamán tehát olvasóként is a kamerakezelő-narrátor által irányított (irányítani próbált), de az öregek szokásrendje által is befolyásolt célelvű, szigorúan megszabott, bejáratott és ökonomikus útvonalak mentén haladunk. Ez abból is látszik, hogy már a főszereplőkkel való találkozás előtt megkezdődik a bizonyítatlan (pontosabban, mint később az olvasó rájöhet: nem is bizonyítandó) gyanúsítások láncolata, amelyek utólag, az elbeszélő eljárásának lassankénti lelepleződése után nyerik el potenciális jelentéslehetőségeiket.

A FIKCIÓS FORMA MINT FELSZÍN – ÉS ANNAK ÖNLEPLEZŐ MOZZANATAI

A *Film* legfeltűnőbb, sőt, talán elsöre evidensnek tűnő sajátága, hogy címe által az írott szövegtől teljesen eltérő médiumként definiálja önmagát. Nem véletlen, hogy a fikcióépítés szerves részeként Mészöly számtalan kamerakezelési, vágási eljárásnak alkotta meg a szövegben ekfrázisként megjelenő párját, amelyek az eredeti filmes eszközök imitációiként vagy analógiáiként lépnek működésbe. Ezek tulajdonképpen a sokszor nominális és szűkszavú leírásokra koncentrált elbeszélői eszköztár alapját képezik. Sággy Miklós, aki a mészölyi írásmódot mediális szemszögéből vizsgálja,

az ekfrázisokat olyan átviteleknek tekinti, amelyek az érzékek között jönnek létre: „A látásészlelet tárgyainak (vagy általánosabban: minden érzékek által közvetített észleletnek) világa és a nyelvi szféra közötti váltás alakzatának saját elnevezése van a retorika szakirodalmában: *érzéki metafora*. E fogalom használatos az érzékszervek által közvetített ingerek és a mentális folyamatok közötti *átvitel* leírására, vagyis a »külső« élmény »belsővé« tételére.”¹³

Mészöly tehát megteremt egy elbeszélői formakincset, logikát és stílust, egy téralkotási és egy ehhez illeszkedő időkezelési módszert, hogy ezek segítségével a kamerakezelő-narrátor létrehozassa a szövegfilmet. Ennek vizsgálata, prózapoétikájának leírása által – összeolvasva a már korábban hivatkozott *Warhol kamerája* című esszével – nagyjából választ kaphatunk arra vonatkozólag, hogy a folyton művészi kihívásokat kereső szerző miért fordulhatott éppen a film médiumának „lefordítási”, megírási kísérlete felé, annak ellenére, hogy talán ez áll a legtávolabb a beszélt és írott nyelvtől (hiába narratív művészet mindkettő). Egy ilyen szövegfilm-koncepció formájának és a regény tematikájának magyarázatához egy másik szöveget kell igénybe venni.

Némi bepillantást enged ugyanis a regény megszületésének körülményeibe, megírásának motivációiba a *Film* legújabb, 2015-ös kiadásának függelékében is közölt nyúl farknyi önelemző esszé, a *Regényforgatás*. Ebben Mészöly így vall: „S minthogy elsősorban a *kép* ragadott meg [az utcán szótlanul együtt sétáló öreg házaspár képe], *hitelesebb csalásnak* éreztem, ha engedem, hogy a kamera és a rendezés reális fikcióvá legyen.”¹⁴ Az idézetben a két paradoxon közül a legszembetűnőbb a „hitelesebb csalás” mészölyi paradoxonja, amely rámutat ennek a formának a valós – és igen produktív – ambivalenciájára, és amely egyszersmind magyarázatul szolgál a másik paradoxon, a „reális fikció” értelméhez is.

Az ambivalencia azonban nemcsak a regény sajátja, hanem a regényhez hozzárendelhető magyarázó textusoké is. Az ambivalens szerkezet működ(tet)ésének része az is, hogy a kamerakezelő-narrátor a regény több pontján, változó módokon, néhol szándékosan, néhol véletlenül „leleplezi” az egyébként maga által létrehozott, fönntartott, folyamatában kiépülő tér- és időfikció működését. Ezt tulajdonképp fölfoghatjuk egy mediális síkon folyó szemantikai játékként is, amely a posztmodern irodalomhoz közelíti Mészöly e regényét. E szövegréteg feltárása pedig kizárólag az olvasó feladata és lehetősége, azaz neki nem csupán a fabula szintjén kell nyomozást folytatnia – a kamerakezelő-narrátorral együtt –, hanem a szűzsé szintjén is.

A szöveg működésmódjának explicit vagy implicit lelepleződése azonban szintén többféleképpen történik. A szöveg önfeltáró gesztusai között akad vizuális alapon álló, de akad közte nyelvi metaforikán alapuló is. E fejezet felütésében például már megvizsgáltam egy olyan kifejezést, amelynek speciális, *pars pro toto* jelleget tulajdonítottam a regény egészéhez viszonyítva, a benne rejlő „logikus logikátlanságot” következetes poétikai alapelvként azonosítva. E példán kívül azonban még számos olyan szöveghelyet találhatunk, melyek hasonló funkcióval bírnak, állítanak vagy sejtetnek valamit a regény sajátos ellentmondásosságával kapcsolatban. Kicsinyítő tükörként olyan kulcsmozzanatokra világítanak rá, mint az elbeszélő eljárások alapelvei, a fikció szigorúságát megbontó, azaz a szövegi létmódra utaló elbeszélői megjegyzések vagy a vizuális értelemben vett tükröző effektusok, amelyek mégis többet sejtetnek a látvány pusztá leírásánál.

Megfigyelhetjük például, hogy az elbeszélő már a harmadik mondatban „megszegi” a kamera működési elvét: „Ügyelünk rá, hogy semmi se *emlékeztessen* az *egykori* szőlőskertekre, présházakra. Az udvarokon beton, kő, vasajtók, a Házkezelési Kirendeltség többéves sittkupacai, gömbvaskötegek, alumínium szeméttárolók; ezekkel nehezítjük az *összehasonlítást*.”¹⁵ Eszerint már a szöveg legelején tetten érhető az első mozzanat, amikor a kamera többet/mást mutat, mint amit a filmes fikció működésének elvi keretei lehetővé tennének. Az elbeszélő már rögtön a regény kezdetekor megkettőzi a tereget; de nem csupán megkettőzésről van szó, hiszen a narráció *jelenének* megmutatható téri kialakítottságát egy, az elbeszélés (a „forgatás”) jelen idejétől teljesen különböző, *múltbeli* időréteg terével ütközteti.¹⁶ Ehhez ráadásul az indirekt, látszólag negatív értelmű felszólítás technikáját alkalmazza, azaz *képzelteti* el az olvasóval az egykori terepviszonyokat, de éppen a kettő közötti differenciák kiemelésével, a múlt és jelen poentírozott különbségeinek ecsetelése mentén. A szöveg párhuzamos, a jelen és múltbeli állapotokat egymás ellen kijátszó felépítése végig ezt az elvet követi, azaz az elbeszélő már a felütésben elkezd kialakítani az egész regényre jellemző többrétegű időszerkezetet.

Azonban nemcsak a tér jelen és múltbeli állapotainak, kitöltöttségének, használatának különbségei, hanem e különböző állapotokhoz a narratív eljárások segítségével hozzárendelt történet-

fragmentumok is a múlt rétegének részét képezik. Ezek a hajdanvolt terek és az azokhoz kapcsolt történettöredékek, adatok, beszámolók kerülnek az elbeszélő látszólagos monológjában szembesítésre a jelen tereivel és történéseivel, folyamatosan lebegtetve azt a ki nem mondott állítást, hogy az Öregasszonynak vagy az Öregembernek valamilyen köze lehet hozzájuk. A felszínen monológ jellegű szöveg egy burkolt dialógus, amely a jelent viszonyítja a vélt vagy valós múlttal.

Ezen burkolt szembesítések, gyanúsítások kezdik el működtetni a kezdetekkor kiragadott *illogikátlanság* (vagy akár következetes logikátlanság) fogalmával jellemzett narrációt. A kamerakezelő-narrátor ugyanis mindig a szembesítés logikáját alkalmazva, de teljesen önkényes módon él a történetek közti kontamináció, a tükröztetés különböző narratív eszközeivel: e jórészt vizuális elveken alapuló asszociációk segítségével kísérli meg általánosságban tükröztetni a múltat a jelenben, vagy épp kiemelni az elmúlt viszonyokhoz képest végbement állapotváltozást. De ezt nem valamilyen prekonceptuális jelentés, netán a jelen vagy a múlt mélyebb, konkrétabb megértése jegyében teszi, hiszen egy idő után nyilvánvalóvá válik, hogy *hiányoznak* a nyomozás logikailag igazolható indítékai – és ez az, ami a *Film* belső működésében a leginkább zavarba ejtő.¹⁷

A regény egyik pontján például az elbeszélő egy általa útjára indított, elvileg lezárhatatlan asszociációs láncot a következőképp zár le: „És így tovább, míg bele nem ununk. Természetesen nem ununk bele. Csupán igyekszünk megérteni, hogy *ha valóban mindegy, vajon miért teljesen mindegy*, hogy így függenek-e össze a dolgok vagy másképp, úgy alapjában véve.”¹⁸ A szöveghely nem véletlenül idézheti föl az olvasóban az *illogikátlanság* kifejezést, hiszen ez az önreflexió erősen öntükröző módon adja vissza, sűrítetten hordozza annak az ellentmondásnak a feszültségét, ami az egész regényre jellemző: azt, hogy az elbeszélő, erőltetett, aprólékos regisztráló hajlama ellenére, (szó szerint) lépten-nyomon hangsúlyozza – többé-kevésbé nyilvánvalóan – a (történelmi?) igazság keresésének lehetetlenségét és feleslegességét. A cél homályosságát feledtetni a cselekvéshez való rögeszmés ragaszkodás, ami olyan szívós, hogy ezzel mutat túl önmagán.

Ebből pedig levonható egy olyan következtetés is, ami egyúttal segíthet a filmes fikció leleplezésében: a narrátor az ok-okozatiságból fakadó igazságot tulajdonképpen egy sajátos *narratív igazsággal*, vagy ha úgy tetszik, itt *képi igazsággal* kívánja helyettesíteni, méghozzá azért, mert az ok-okozatiság igazsága – hiába az elbeszélés által rétegezzé tett idő – a regény világában csak hiányként van jelen, egyáltalán nem elérhető számára. Ez olyan módon értendő, hogy a részletek közötti összefüggéseket az elbeszélő a nyomozás közben nem rekonstruálja, mint ahogy az egy „valós”, kauzális alapokon megvalósuló nyomozás esetében történik, hanem maga konstruálja meg ezeket, méghozzá olyan módon, hogy az alkalmas legyen vizualizálásra, képi úton való közlésre, megmutatásra. E gondolkodás logikai esszenciája tehát tulajdonképpen az, hogy a fikcióban az tekinthető igaznak, amelyek lehetőségét, relevanciáját e bonyolult képi fikció eszközeivel létre lehet hozni.

A regény olvasójához hasonlóan tehát a kamerakezelő-narrátor is félreolvas, sőt *tudatosan félreolvas* jeleket, nyomokat, amikor önkényesen hoz jelentés-összefüggésbe különböző, egymással kauzális értelemben nem bizonyítottan összetartozó mozzanatokot, képi beállításokat, történettöredékeket – de mivel a nyomozás tétje végső soron magának az elbeszélő által gyakorolt kreatív-asszociatív cselekvési folyamatnak a fönntartása, így ezt a rendhagyó módszert újszerű, sőt *jelentésteremtő* félreolvasásként értékelhetjük. Ekként az elbeszélő nem a regény világának tényei után nyomoz, hanem az után, hogy számára milyen lehetőségek állnak rendelkezésre a hiányzó kauzális helyettesítésére, kiváltására.

Sőt, úgy tűnik, hogy e *narratív képi igazság* létrejöttének épp az az előfeltétele, hogy az ok-okozatiság hagyományos kérdései, ha egyáltalán léteznek, homályban maradjanak. A kamerakezelő-narrátor éppen ezért nagyon igyekszik, hogy fönntartsa azt a fajta eldönthetlenséget, bizonytalanságot, amely révén a nyomozás, azaz a narráció alapkérdései nyitva maradhatnak. Ezek ténylegesen a legegyszerűbben megfogalmazható kérdések: Mit? Miért? És miért így? Ekképpen vall nyíltan céljáról a második mottóként szerepeltetett szöveghelyen: „[...] semmit se módosítva a látvány és a tények szándékos öntorzításán, a túlbuzgó igyekvésen, hogy valódinak mutatkozhassanak.” A narratori vallomásban benne rejlt alapvető ellentmondás valóban az egész regényt jellemzi. Az intencionáltság – legalábbis a szöveg felszínén – tényleg jórészt a megmutatásra terjed ki, a megalkotott összefüggések, a szövegben fölfedezett nyomok közötti összefüggések csak sejtés-szerűek, kifejtő értelmezésük mozzanata koncepciózusan hiányzik, tág teret hagyva az értelmezői

spekulációknak mind a narráció jelen idejének képsorai, mind a múltbeli, közvetett technikával beemelt történetek felidézett részletei esetében.

A narrátor „halk metronómhangon” előadott „ajánlatai” a kamera jelenhez kötöttségéből fakadó technikai korlátok áthidalására szolgálnak: a regény szövegeként készülő filmben ezzel és egyéb trükkökkel igyekszik az elbeszélő a jelennél tágasabb időtartományt létrehozni, az elbeszelt részleteken kívül írásos szövegek beemelése, régi (fény)képek tanulmányozása révén.

Egy másik elemzésre érdemes önfeltáró mozzanata a szövegnek, amikor a cselekmény egy pontján a kamerakezelő-narrátor olyan technikai műveletet hajt végre, ami a filmes fikció keretei között nem volna lehetséges. A filmes fikció újbóli megszegése és az ezt még inkább kihangsúlyozó elbeszélői reflexió fontos szöveghellyé avatja a búcsúzás előrevetített, összegző jellegű gesztusát: „Eddig hátulról követtük őket, és kicsit le is maradtunk, hogy ne zavarjunk, ha befejezésül mégis történni akarna valami, ami nem ránk tartozik – most azonban feltűnés nélkül technikát változtatunk. Az az ötletünk támad, hogy egyszerre rögzítsük őket előlről és hátulról, mintegy közeledőben és távolodóban (az egy kameránkkal; ami ugyan lehetetlen, de a szándék mégis fontos), és lehetőleg úgy, hogy miközben mindkét irányból egyszerre »lassítunk« rájuk, a kép is egyidejűleg adja az elejüket és hátuljukat. Nem mintha valami újdonságot várnánk ettől, csupán az eddigiek tanító célzatú összegezését, reményt vagy az ellenkezőjét, de legalábbis valami határozottabb állásfoglalást.” A kép egyidejű rögzítése két ellentétes perspektívából nyilvánvaló lehetetlenség a fikció materiális szintjén, így az csakis a narráció, a nyelv szintjén jöhet létre. Ekképpen azonban egyszerre élesen rá is mutat a saját nyelvi megalkotottságára, amely másfajta modulációkat is megenged, mint amire egyetlen kamera képes lenne. A szöveg itt és még több hasonló ponton erőteljesen önértelmező jellegűt mutat, de egyszerre meg is szegi a saját működésének törvényszerűségeit is.

SZUBTEXTUS A FILMBEN – A TÉR ÉS AZ IDŐ HIÁTUSOKKAL TELI TÉRKÉPE

A szövegfilm tehát nem csupán a maga teremtette fiktív médiumot használja, hanem írott szövegeket is beemel, hiszen a fiktív kamera „lencséje” erre is lehetőséget ad. Most mégis egy olyan beágyazódó médiumról szeretnék szót ejteni, aminek jelenléte nem feltétlenül erősen reflektált a szövegben, mégis szinte a regény egészét meghatározza. E médium révén rendelkezésünkre áll egy olyan, ismeretelméleti szempontból is hasznosítható metafora, amely azért bírhat interpretációs haszonnal a szövegre vonatkoztatva, mert az térszerű sajátságainak köszönhetően szinte kikövetelheti a használatát. A szövegbeli „ott” a regény különböző időrétegeiben más és más helyet jelent. Nem lehet véletlen, hogy a regény annak deklarációjával kezdődik, hogy az egykori és a „film” készültének idejében létező Buda egészen eltérő városterek: az előbbinek az utóbbiban csak a lenyomatai maradtak meg – pontosan úgy, mint a regény elején megjelenő szétlapított madártetem, amely az autógumi nyoma révén már csak szó szerint is egykorvolt önmaga lenyomata –, így a kapcsolat felfejtésének egyetlen módja a nyomolvasás, a térképkalkotás lehet.

A várostérkép metaforája tehát, mint látható, a szöveg már vizsgált öntükrözési tendenciájának szerves részét képezi. A térkép a maga absztraháló tulajdonságainak köszönhetően képes egyrészt sajátos perspektívájából átláthatóvá tenni azt, amit ábrázolni hivatott, de csak annak az árán, hogy megfosztja a valóságának egy jelentős részétől, a harmadik dimenziójától. Ilyenként bizonyos értelemben egyszerre mutatja meg és rejt el tárgyat, hozzá is ad, de el is vesz belőle – hiszen perspektívája a napszemé. És éppen ennek köszönhető, hogy a térképkészítés metaforája alkalmasnak mutatkozhat e szöveg poétikai eljárásainak, a kamerakezelő-narrátor és az olvasó igyekezetének együttes jellemzésére.

A *Film* esetében azonban sajátos térkép készül, hiszen, mint szóba került, nem csupán a tér az alanya. A térkép dimenziói közé tartozik a rétegekre bontott idő idődimenziója is, hiszen ugyanúgy beleíródik a szövegben létesülő térképbe a várostér különböző állapotaiként.

Épp előbbi jellegzetességnek köszönhetően narratológiai oldalról is rátekinthetünk e térképkalkotó folyamatra annak érdekében, hogy jobban megérthessük működését. E szemszögből vizsgálódva azt tapasztalhatjuk, hogy az elbeszélő (gyanúsításai, sugallatai) által megteremtett értelmezési keret a szubtextus fogalmával hozza összefüggésbe a regény térképkalkotó tendenciáját. Michel Riffaterre, a fogalom megalkotójának elmélete szerint a szubtextus olyan elkülöníthető szövegré-

teg, amelynek jelentése beleszövődik a szöveg elsődleges jelentésébe, de értelme nem metonimikus, hanem metaforikus (vagy inkább allegorikus), hiszen alapvető tulajdonsága, hogy az egész művön átvonul: Riffaterre megfogalmazása szerint leginkább „kiterjesztett, gyakran szétszórt szekvenciaként” létezik a szövegben.¹⁹ A szubtextus önálló jelentésre tesz szert, de a szöveg nélkül értelmezhetetlen, hiszen nem létezne nélküle: „a szubtextusok a narratívával együtt születnek”,²⁰ azaz akár függetlenül a szerzői szándéktól is – az irodalmi nyelv és a narratív logika önelvű működésének eredményeképpen – létrejönnek. (Ez persze nem zárja ki a szerzői tudatosságot a szubtextusháló kialakításában.) A szubtextus (metaforikus, allegorikus) jelentése tehát mindenképp befolyásolja a főszöveg (metonimikus) jelentését is – már amennyiben felfedezzük, azonosítjuk a felbukkanási helyeit, és rekonstruáljuk bújtatott, allegorikus jelentést. A nyelv vagy a szerzői szándék működésén túl tehát a szubtextus létrehozásában aktív feladat hárul az odaértett olvasóra is: narratív szövegben úgy fogalmazódnak meg a jelentések, hogy eleinte különállónak tűnnek, mert eltérő nyelvi regisztereken szólnak meg, de a közöttük lévő jelentésbeli kapcsolat felszínre hozható: a szimbólumnak a narratív rétegbe integrálását vagy újra-meghatározását²¹ az értelmező fogja elvégezni, úgy, hogy a szimbólum igazságát képes áttenni a narratíva igazságába. Tulajdonképpen minden fentebb megvizsgált narratív elem a *Film* szubtextuális részének tekinthető, hiszen az öntükröző, önleplező, a szöveg saját fikcionáltságára rávilágító elbeszélői jelzések eredménynyel olvashatók a szubtextus kitüremkedéseiként, megnyilvánulásaiként. A regényt ezúttal olyan nézőpontból fogom megvizsgálni, amely szerint a szöveg szubtextuális sorozatának szervezőelve a konkrét vagy elvont értelemben vett feltérképezés jelensége.

Ha a nyomozás intenciója felől tekintünk a regényre, akkor a térkép metaforája további dimenziókat is kaphat. Nemcsak a terek és az idő térképeként, hanem az ok-okozati viszonyok (elkészíthetetlen, valószínűségekből és valószínűtlenségekből, gyanúkból álló) térképeként, netán az emberi motivációk, sőt pszichék térképeként is szemlélhetjük. „Mikor a temetés után felkeressük az Öregasszonyt, igyekszünk a helyszínt is röviden feltérképezni.” A feltérképezés mint egy intenció, egy igény metaforája ott lappang a szöveg egészében, bármilyen részletet mutasson is a kamera.

A riffaterre-i elmélettel összhangban, valóban azt figyelhetjük meg a regény kapcsán, hogy a szubtextus általában banális elemeket használ fel az allegorizáció során. A kamera sokszor egy elcsípett véletlen következtében „éri tetten” egy mozdulat utóhatását, a város korábbi állapotainak egy nyomát, általánosságban a jelen történéseiben/állapotában valami elmúltnak az utórezgését. Ennek a mintapéldája történik, amikor az étteremnél járva a kamerakezelő-narrátor egy önmagában semmitmondó és kamerájával teljesen véletlenül elcsípett mozzanatot, a vadapróléka szúrt kés kimozdulását teszi jelentőségteljessé, hiszen metaforaként értelmezi: „Ez az önmagában jelentéktelen észrevétel csak akkor kap megfelelő hangsúlyt, ha élménnyé tudjuk tenni a lappangó folytonosságot: valaki itt evett, de az utolsó mozdulata mégis most fejeződött be.” Ez a regény alapvető narratív eljárásának egy szignifikáns öntükröző szöveghelye, hiszen az elbeszélő is reflektál arra, ami a szubtextus sajátja, arra, hogy valamilyen banalitás narratív hangsúlyt kap, majd ezek a hangsúlyadások olyan sorozattá állnak össze, amelynek végül az olvasó munkája ad jelentéstöbbletet. Tovább tágítva a gondolatmenetet, a kamerakezelő-narrátor az Öregasszony és az Öregember életének végigkövetett mozzanataiban próbálja meg a történelmi múlt utóhatásait tetten érni, legyen szó akár a legalapvetőbb mozzanatról. Ekként képes ez a szöveghely kicsinyítve az egész regény narratív szerkezetét átfogóan vezérlő eljárást visszatükrözni.

A regényben tehát pont az történik, mint amit Riffaterre leír a szubtextusról: ennek részei bűvópatakként, rendszertelenül újra és újra visszatérnek, valamint – mivel kilógnak a narráció fővonalára alkotta fikciós keretezésből – egy metaréteggel, reflexiókkal látják el a regényt. Mészöly, mint említésre került, a „hiteles csalás” kifejezést használta a *Regényforgatásban*; az elbeszélő ehhez híven pedig – és tulajdonképp igen becsületesen – aztán néha szándékosan kizökkenti a narratívát a filmes fikcióból. A regény alapkoncepciójában tehát ugyanúgy alapvetően megtalálható a kettősség, mint abban a gondolatmenetben, amelyben Mészöly az *Empire* kapcsán fejti ki az emberi és a technikai tekintet találkozásából születő újfajta esztétikumot. (A technikai kép mindig ugyanaz, de az emberi rápillantás mindig más és más árnyalatú, nem ismételhető.) A narrációban ilyenkor keverednek a „kint” és a „bent” perspektívái, ugyanúgy új minőséget hozva létre, mint a tekintetek előbb említett összeolvadása, a tükröződések, a keretet lebontó nonszensz technikák, a regény szerkezetére utaló autoreflexív megjegyzések – amelyek a szerző poétikai gondolkodásának tágabb horizontjába is beilleszthetők.

A várostér akkori viszonyait, valamint a múltbeli eseményanyagot történelmi beszámolók, cikkek, kéziratrészek közlik, Silió története részleteinek azonban nem ad hitelt ilyen forrás, csak az elbeszélő szövegéből tudunk meg részleteket – igaz, olyan közel hozva, mintha kamerázná, mégis finoman „csúsztatva” az érzékelhető, a jelen világának felszíne és a múltbeli lehetséges között. A lehetségesből egyből tény lesz, amit az elbeszélő sugall.

KÉPI ÉS NYELVI TÜKRÖZŐDÉSEK, ÖNFELTÁRÓ SZERKEZETEK

A regényszövegben tükröződés létrejöhet vizuálisan, képként, de történelmi analógiák mentén, vagy valamilyen konkrét látvány metaforikus vagy allegorikus értelmezése révén is. A regényben sorjáz-nak a zavarba ejtő párhuzamok szereplők, helyszínek, történésfragmentumok között. Sőt, legelemben szinten szemlélve, már a címben a tükröződés mozzanatát figyelhetjük meg, hiszen nyilvánvalóan látszólag áthidalhatatlan mediális különbségeken emelkedik fölül metaforikusan. A szövegforma eleve egy olyan felületnek tekinthető, amely itt a film médiumának tulajdonságait tükrözteti vissza. Ezt azonban korántsem naiv, hanem nagyon is reflektált módon teszi, a háttérben annak az elméleti tudatával, hogy a kép és a tükörkép között nem lehet teljes a megfelelés. A szövegben föl- ismerjük a film működésének sajátosságait, de azt is tudjuk, hogy a tükör nem válik azonossá azzal, amit visszatükröz.

A szorosabb értelemben vett képszerű tükröződés értelmezésének szemléletes példája az a jelenet, melyben a kamerakezelő-narrátor „szembesíti” az Öregembert az étterem falán függő – szintén a szöveg konstruáltságára, valamint a megfigyelés mozzanatára reflektáló – allegorikus rész-karccal. A jelenetben a szöveg világában létrejön egy „valós” kép – az Öregember arcának a „lenyomata” az üvegfelületen, de a kamerakezelő-narrátor²² egyszerre egy tömör, ám erős értelmezéssel is megtoldja. „Az Öregember annyira közel áll a képhez, hogy arca élesen tükröződik az üvegen, főképp ott, ahol sötétebb a karc. De ennél nem is jutunk többre, hogy érdekeltté tegyük: amíg nézi, addig az arca is tükröződik. Legfeljebb az a mosolyoszerű vonás okoz majd meglepetést, amire kinagyításkor figyelünk fel. A homlok helye inkább üres, mint telített (a rézkarcon ide esik az égbolt kevés-sé rovátkázott csíkja, s itt a tükrözés is halványabb) – a száj és szem környéke azonban a vízholdó lány és az őz közé kerül, ahol sűrű fű ábrázolódik, bokrok, távolabb a fölemelt lábú nyúl. És itt rajzolódik ki a mosolyoszerű vonás is az Öregember tükörképén – bár nem függetlenül az üveg egyéb fényfoltjaitól, ami mindig módosít.”²³ A sajátos látványkonstrukció és annak elbeszélői kommentárja alapvető jelentőséggel bír, hiszen a kamerakezelő-narrátor pontosan rávilágít arra, hogy a bemutatni kívánt „nyersanyag” az artikuláció során hogyan szenved szándékos vagy véletlen deformációkat egy médiumon keresztül: a kép világában a tükröződő, mediális módosulásokon (pontosabban kétszeres, a tükröződés és a kamera okozta mediális módosuláson) átesett arcon megjelenik a kamerakezelő-narrátor által kinagyított, „létrehozott” mosoly. Hogy ez mennyire köszönhető a médiumok áttételességének, a fény játéknak, már megválaszolhatatlan kérdés. A szöveg hely egyszerűsége az Öregember jellemzésének is egy érzékletes példája: mosolya éppen azért okoz meglepetést, mert a narrátor megjegyzése szerint a homlok *helye* a képen üres: a homlok üressége azért is szimbolikus, hiszen ez a fejnek az a része mely a gondolkodásért felelős szervet rejti; az elbeszélő ezzel is a főszereplő csökkent tudatát, animalitását érzékelteti finom metaforikával.

A regény térpoétikájának kiépülése is olyan visszatérő szövegelemek révén zajlik a regényben, amelyek a riffaterre-i szubtextus fogalmával jellemezhetők. A rácsozat például egy olyan, több helyütt visszatérő térszerű szerveződés, amelynek különböző előfordulásai alapján többféle jelentést tulajdoníthatunk.²⁴ Egyik előfordulásakor egy olyan képi reprezentációként működik, amely az elmondás folyamán absztrahálódik: a felszín és a mélyszerkezet viszonyára reflektáló szövegelemmé válik, amelynek mögöttes, elvont jelentése a narrátor kommentárja révén teljesedik ki. Az első pillantásra szinte jelentéktelennek tűnő látvány, amelyben a rács megjelenik, így a nyomozás természetére vonatkozó átfogó metareflexióvá válik. A kamerakezelő-narrátor a főszereplők lakásában filmezi a környezetet, már az Öregember halála után, betolakodva kettejük intim terébe. „Kameránk először a zöld bársonyterítőt veszi szemügyre közelről, a kerek díófa asztalon. A ritkulások között jól kivehető a felvető szálak sűrű rácsozata. Ez a majdnem *képletszerű, elemi* látvány a *lényeg*et nyomozó metszetek egyik utolsó állomására emlékeztet: rács, amire a bársony előbb 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.”²⁵ A nyomozás során a kamerakezelő-narrátor a történetek, a valóság „felvetőszálait” kutatja kamerájával, amely azonban pillantásával sokkal inkább a felszínt képes letapogatni és regisztrálni, nem pedig a szerkezetet. Az elbeszélői kommentár ezután egyre elvontabb irányba viszi el a látvány magyarázatát. „Rácsozat, ami az átmeneti takarásokon áttör. Szempontok, aminek a tudálékosságától úgy tekintünk el, hogy szóba se hozzuk; tehát semmi narrátorhang.” A „szempont tudálékosságát”, azaz önmaga elbeszélői szempontjainak metaforikus magyarázókéességét azonban éppen hogy ezzel a technikával hozza felszínre az elbeszélő. A rácsozat, azaz valaminek a szerkezete, és rajta a szálak mint a felszínt képező anyag – egy tárgynak, egy múltbeli történetnek, egy megoldandó rejtélynek, az emberközi viszonyok működésének –, amely a szerkezet felszínének hézagain keresztül láthatóvá válva elárul valami lényegibbet a világ mögöttes működéséről, mint amit a pusztán felszín sugall – de legalábbis a dolgok felépítésére reflektál. A valóság felvetőszálai, az összefüggések, az okok e gondolatmenetben csak avégett léteznek, hogy a történetek (néhol fölfelől) felszíne megképződhessen, ugyanakkor a nyomozás tétje a felvetőszálak megtalálásáról szól. Ez a nyomolvasó eljárás mód metanarratív szinten a regény narratív szövetében is jelen van, hiszen a szöveg önnön működésére vonatkoztatható mozzanatai is úgy türemkednek ki a környezetükből, mint a részletesen filmezett zöld terítő szétkoptatott anyagának felvetőszálai. Nem nehéz ugyanakkor meglátni ebben a leírásban a térképre emlékeztető szerveződést sem, amit még inkább érzékeltet a látvány „képletszerűsége”.

A kamerakezelő-narrátor azonban nemcsak metaforikus párhuzamokban gondolkodik, hanem metonímiákban is; szinte végtelen hosszú listát hozhatnánk létre, amelyben a különböző, nyíltan vagy kevésbé nyíltan sugallt analógiák kerülnek indirekt számbavételre. Ilyenek tekinthetjük például a szétvert fejű sikló és Sax Simon malomkőbe szorított feje közti analógiát, amely ráadásul kifejezetten látványalapú, ahogy Sax és a nyúl agyonverése közti mozzanatos párhuzamot is. De Silió története és az Öregember között is számtalan ok-okozatiként feltűntetni szándékolt, metonimikus párhuzamot találhatunk, ezek egyike például a bevezetés mozzanata. Az egyik beépülő retrospektív történetfragmentumból tudjuk meg, hogy Silióra, aki részt vesz az 1912-es, Vöröskereszt néven elhíresült munkástüntetésen, rávizel egy rendőr lova, amikor a földön, teljesen védtelen helyzetben fekszik. Ennek párja az a korábbi szöveghely, amikor az Öregember vizel be. A kamerakezelő-narrátor ugyanakkor (egy torzító kamerabeállításal) azt a gyanút sugallja, hogy az Öregember lovasrendőrként a másik oldalon, a megmozdulás leverésében vett részt: az eseménypár viszonyát ezzel a gyanúsítással rendezti újra. A két mozzanat közötti kapcsolat gyújtópontjába így a kiszolgáltatottság kerül. De a mesterségesen létrehozott metonimikus kapcsolatok sora folytatható olyan, már-már transzcendenciába hajló, finom párhuzamokig bezárólag, mint például amikor a valaha volt szilvás helye fölött az eget az érő szilva színeivel ábrázolja az elbeszélő. „És igazában most értjük meg, hogy mindezt semmi nem befolyásolhatja, még az sem, hogy az ég közben ritka szép színváltozatokkal kezd el sötétedni, a dombgerinc fölött sárgás-vöröseszöld (?), az egykori szilvás fölött éretlen gyümölcs-vörhenyes.” Utóbbi példa mutatja talán legszignifikánsabban, hogy a *Filmben* látászólag semmi sem ok és előzmény nélküli, még az ég színe sem.

A regénynek gyakorlatilag egyetlen olyan mozzanata van, amelyben a szövegbeli kamera majdnem ténylegesen tárgyias módon működik. Ha visszaemlékszünk Warhol filmkísérletére, az *Empire* című filmre, annak konceptuális lényege abban rejlett, hogy a szerző egy igencsak szűkös cselekvési határon túl nem avatkozott bele a gép munkájába. A *Film* kamerakezelő-narrátora is tesz egy ilyen gesztust, amelynek az elbeszélés folyamán megfelelő hangsúlyt is ad. „Színpadiassá tett helyzetünk tehát ez: mi, valamennyien, egy csupasz fal és egy gép önműködő tárgyiassága közé szorulva – mintegy két »zárójel« között.” A helyzet a regény világán belül is kitüntetett, hiszen a kamerakezelő-narrátor egyedül itt mond le – időlegesen – a kamera kezeléséről, a totális kontrollról, hogy magát is éppúgy kiszolgáltatassa a mechanikus tekintetnek, mint az öreg házaspárt, és hogy egyszerűsmind önmagát is beleírja szereplőként a maga készítette filmbe. Ennek a gesztusnak az előzménye lehet az, amikor nem sokkal korábban a kezeit kezdi el filmezni saját tanácsalansága érzékeltetésére, de annál jóval messzebb megy, mert ott a szemszög lényegében nem változott. Azért lehet ez a jelenet az öntükrözés sajátos mozzanata, mert a narrátor önmagát szembeesíti azzal, amit ő cselekszik másokkal. Tükrözés ez abban az értelemben is, hogy a kamera mechanikus tekintete ugyanúgy élettelen a narrátori tekintet és reflexió nélkül, akárcsak egy épületfal.

ÖSSZEGRZÉS

„Bármennyire is eröltetjük, hogy az utolsó pillanatig kitartsunk, minden igyekvésnek megvan a határa” – vallja be nyíltan a kamerakezelő-narrátor saját kudarcát az Öregasszony elszalasztott halála után. A valóság e szeletének megtapasztalása ismét csak *utólag*, a felvétel újranézésekor válik számára (és az olvasó számára) lehetségessé.²⁶ Mivel azonban a nyomozás, a térképalkotás a szövegfilm létrejöttének alapvető eredői koncepciózusan tisztázatlanok maradtak, így a regény zárata sem oldhatja föl ezt a narratív apóriát.

Emellett nyilvánvaló, hogy a film elméletileg foroghatna tovább időkorlát nélkül, még hozzá akár ugyanazon eljárás mentén, mint ahogy a szöveg végéig történik: eredendően össze nem tartozó és nem is föltétlenül egyidejű valóságelemek között keresve metaforikus vagy metonimikus, vagy épp konstruálható ok-okozati kapcsolatokat, montázsokat készíteni – a nyomozás kezdetének helyét, idejét és témáját kvázi-véletlenszerűen megválasztva. Tetszőleges alanyokkal és tetszőleges képzettársítások, jelentéstulajdonítások mentén akár végtelenségig lehetne folytatni a forgatást. A történetek mindig folyamatokba ágyazódnak, valójában nincs sem elejük, sem végük. De mivel a nyomozás célja valójában egyáltalán nem a „megoldás” megelégségének, a „rejtély” felgöngyölítésének teleologikus igyekezetében rejlik, hanem a tettenérhetőség határainak megtapasztalásában, az elbeszélőnek éppen megfelelő alkalmat ad a második alany halála arra, hogy nyomozását lezártnak tekintse – éppoly önkényesen, mint ahogyan megkezdte: a regényzárlat tehát félig-meddig szándékoltan torkollik a hiány tapasztalatába.

Ha a kamerakezelő-narrátor nyomozásának, szembesítéseinek, kényszeres narratívaalkotási igyekezetének kudarcából valamilyen tanulság levonható, azt úgy fogalmazhatnánk meg, hogy a regény világában, sajátos játéktérében nem is létezik a dolgok összefüggéseire irányuló megértésnek hagyományos, „helyes”, kauzális módja; másként fogalmazva, az olvasó elé táruló nyomhalmazból egymással egyenértékű szubtextusok építhetők tetszőlegesen. Hiszen a valóság torzítatlan formában nem is létezik: önmagában nem képes megnyilvánulni, csak különböző közvetítő közegeken, médiumokon keresztül, amelyek értelemszerűen a kamera által megmutatott reáliákon rajtahagyják a nyomaikat is. Ezen a tapasztalaton tulajdonképp az olvasó is osztozik a kamerakezelő-narrátorral, akinek a pozíciójához – és a hozzárendelődő látószöghöz –, mint láthattuk, végső soron nagyon hasonló az olvasó által elfoglalt hely is. Ez a tapasztalat ugyanakkor nem csupán vagy nem feltétlenül a megértés kísérletének fölöslegességéről szól, hiszen ennek birtokában az olvasó megtapasztalhatja a regényvilág *illogikáltságának* köszönhető szabadságot is: az egymásra rétegződő *kreatív félreolvasásokkal* mindig lehetősége van a történetet újra- és újraolvasni – és -írni. Ez a lehetőség pedig Mészöly médiumfelfogásában gyökerezik: a kamera képére való emberi rápillantás árnyalatai mindig hozzásegítenek a töredékes kép kiegészítéséhez. Újraolvasásainkkal mindig a – mészölyi értelemben vett – tények és tárgyak más és más árnyalatát pillanthatjuk meg, és összefüggéseiknek újabb konstrukcióit hozhatjuk létre. Az olvasó teljes magára hagyatottsága az olvasó teljes szabadsága.

JEGYZETEK

¹ Mészöly Miklós, *Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai* = Uő, *A pille magánya*, Jelenkor, Pécs, 2006, 283.

² Mészöly Miklós, *Film*, Jelenkor, Pécs, 2015, 52.

³ Kurzíválás az eredetiben.

⁴ A kissé nehézkesen hangzó kéttagú megjelölés (kamerakezelő-elbeszélő) használatát az indokolja, hogy rávilágít a szövegbeli nézőpont és hang birtokosának kettős helyzetére. A kamerakezelő-narrátor egyszerre felelős a szöveg médiumában a filmszerűség létrehozásáért és fönntartásáért, egyszersemind a reális fikción túl szövegtartalmak közvetítéséért is.

⁵ A két *Film* című szöveg összehasonlítását Kolozsi Orsolya végezte el. (Kolozsi Orsolya, *Figyelő tekintet. Mészöly Miklós Film című regényének és Samuel Beckett azonos című forgatókönyvének közös vonásai* = Uő, *A szöveg árnyéka*, Magyar Írószövetség Arany János Alapítványa – Kortárs, Budapest, 2011, 28–41.) Kolozsi közvetlen bizonyítékot ugyan nem ad a két szöveg filológiai kapcsolatára vonatkozólag, de elemzésbeli meglátásai a két *Film* – címazonosságukon túlmutató – hasonlóságairól igen meggyőzőek. Kolozsi szerint azon túl, hogy köztudott

Beckett Mészölyre gyakorolt hatása, mindkettejük élénken érdeklődött a film médiumában rejlő prózapoétikai lehetőségek kiaknázásának lehetőségei, valamint George Berkeley filozófiája, szorosabban a látásról alkotott teóriája iránt, amely, mint Kolozsi írja, a realista ábrázolás problematikája, lehetőségei, határai miatt izgatta Mészölyt. (32–33.)

⁶ Mészöly, *Warhol... i. m.*, 282.

⁷ Ennek köszönhetők a paradox megfogalmazások mind a regényben, mind az annak előtanulmányaként felfogható esszében. Mint a választott mottóból is kiderül, Mészöly az *Empire* esetében sem a teljes objektivitást kereste, hanem a technika látásmódja és az emberi tekintet találkozásának aktusa izgatta. Mint írja, „két vágyunk lehet: tetten érni a valóságot, és eltérni tőle”. Ezt azzal a szükségszerűséggel magyarázza, hogy a kamera „[t] eljes objektivitása ugyanis önmagában van, a maga tisztaságával nem bányászható ki. Ahány rápillantás, annyi árnyalat”. Az új művészi minőség tehát a technikai kép és az arra ráértegződő (értelmezői) emberi tekintet interakciójából jön létre. A *Film* során is ezt a struktúrát tapasztalhatjuk, hiszen a „felvett anyag” bizonyos pontjait az elbeszélő kommentárokkal látja el.

⁸ Nem véletlenül találkozhatunk az elbeszélői szövegben helyenként felbukkanó tanácsstalansággal, amelynek a kamerakezelő-narrátor hangot is ad; sőt, kissé előre szaladva, a regény zárlatában is alapvető szerepe van a folytathatatlanságból fakadó tanácsstalanságnak.

⁹ BAZSÁNYI Sándor, WESSELÉNYI-GARAY Andor, „...egy várostörténeti rézkarc másolata...” (Mészöly Miklós: *Film*) = Uők, *Kettős Vakolás. Terek – szövegterek*, Kalligram, Pozsony, 2013, 23–69.

¹⁰ A regény időszerkezete ugyanis úgy épül föl, hogy a forgatás jelenére több múltbeli időréteg is ráakodik az elbeszélő tevékenysége folytán: ezek az időrétegek szimultán vannak jelen a regény kitüntetett pontjain.

¹¹ Ha a *Film* időszerkezetét nézzük, azt tapasztalhatjuk, hogy a fölülnézeti, nagyléptékű perspektíva az elbeszélő számára nem vizuális értelemben adott, hanem a várostér időbeli kiterjedésének, állapotváltozásainak ismerete révén.

¹² Kiemelés az eredetiben.

¹³ SÁGHY Mikós, *Mészöly a felvevőgéppel* = Uő, *A fény retorikája. A technikai képek szerepe Mátyás Iván és Mészöly Miklós munkáiban*, Tiszatáj, Szeged, 2009, 155.

¹⁴ A második kiemelés tőlem – T. M.

¹⁵ Kiemelések tőlem – T. M.

¹⁶ Az elbeszélő, mikor ténylegesen megkezdí a párhuzamok „erőszakolt” (mindenesetre alá nem támasztott) létrehozását a regény két időrétege között, hat évtizednyi különbséget állapít meg: „Sztaniszlavszkij módszer szerint közöljük az Öregemberrel, hogy feltevésünk (ajánlatunk) szerint a váratlan tikkelés egy hatvan év előtti, számára különösen emlékezetes jelenetre utalhat, anélkül hogy maga az emlék egyelőre tudatos lehetne benne.”

¹⁷ Híven Mészöly önértelmezéséhez, hiszen a már hivatkozott *Regényforgatásban* ezt írja: „A regény inkább kép-olvasót, néző-olvasót feltételez, akinek a kiegészítéseire igyekszik támaszkodni – miután előbb »meggoldozta«.” (Kiemelés az eredetiben.)

¹⁸ Kiemelés tőlem – T. M.

¹⁹ Michel RIFFATERRE, *Szimbolikus rendszerek a narratívában*, ford. MÁTHÉ Andrea = *Narratívák 2. Történet és fikció*, szerk. ТОМКА Beáta, Kijarat, Budapest, 1998, 61.

²⁰ Uo., 62.

²¹ Uo., 76.

²² Bazsányi Sándor vitába száll elemzőtársával, Wesselényi-Garay Andorral, aki a regény világában is jelentővő entitásként tekint a narrátorra. Bazsányi szerint nem szükséges testiesíteni a narrátort – holott meglátásom szerint ezt a szöveg maga megteszi számos ponton, ezért is fogok az elbeszélőre a kissé körülményes és hosszú, ám szövegbeli szerepét jobban körülíró „kamerakezelő-narrátor” megnevezéssel hivatkozni. Az első szignifikáns jelenet, amelyben a kamerakezelő-narrátor a saját kezét kezdi filmezni, a folytatást illető tanácsstalanság kifejezőjeként, vagy amikor maga is szembeáll a kameralencsével, amely révén az öreg házaspárhoz hasonlóan szereplővé válik – azaz hogy végig szereplőként is viselkedik, a kiemelt mozzanatok csupán élesebben világítanak rá erre.

²³ A szöveghelyen egy másik, Mészölyre ugyancsak jellemző eljárást is megfigyelhetünk, amely nem tartozik a mostani vizsgálat fősodrába, de mindenképp említést érdemel. Mészöly több különböző írásában tapasztalhatjuk, hogy az emberi testre vagy arcra valamilyen táj részletét rajzolja rá, a kettőt egymásra rétegezi, metaforikus kapcsolatot teremt közöttük; ennek a technikának az egyik jellemző formája, hogy az arc ráncainak mintázatát jeleníti meg térképként vagy tájként, de az is előfordul, hogy akár csak ebben az esetben, a tükröződő felületek működése adja a jelentéstöbbletet. Mindkét előbbi megoldás megtalálható például a *Családáradás* című regény különböző szöveghelyein.

²⁴ Mészölynél visszatérő eljárás a rácszatnak mint szerkezetnek látványalapú, de azon túlmutató, szimbolikus használata. Ez a konstrukció, úgy tűnik, ugyanúgy szerves része a mézőlyi poétika alapszerkezetének, mint például a szerzőnél nagy számban és sokféle változatban előforduló résmotívum is.

²⁵ Kiemelés tőlem – T. M.

²⁶ Egyszersmind a zárlat kompozíciójában az is jelentésszerűnek tűnik, hogy a kamerakezelő-narrátor nemhogy lemarad az Öregasszony halálának pillanatáról, de az asszony feje még a kamera képkivágatából is kibukik, többszörösen érzékeltetve a tettenérés lehetetlenségét.